

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO
DEPARTAMENTO...
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO...

ÉRIKA MOREIRA DIAS

**ERA UMA VEZ... PRINCESAS E HEROÍNAS NEGRAS: REPRESENTAÇÕES
FEMININAS NA LITERATURA DE KIUSAM DE OLIVEIRA E JARID ARRAES**

Maringá
2025

ÉRIKA MOREIRA DIAS

“ERA UMA VEZ... PRINCESAS E HEROÍNAS NEGRAS: REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA LITERATURA DE KIUSAM DE OLIVEIRA E JARID ARRAES.”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Mestrado, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em Maringá, **09 de dezembro de 2025.**

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ALBA KRISHNA TOPAN**
Data: 09/12/2025 17:01:19-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Alba Krishna Topan Feldman
Presidente - Orientadora (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **ERICA FERNANDES ALVES**
Data: 10/12/2025 08:45:59-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Erica Fernandes Alves
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **MARIA CAROLINA DE GODOY**
Data: 12/12/2025 10:17:31-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Maria Carolina de Godoy
Membro Titular Externo (UEL - Londrina)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

D541e

Dias, Érika Moreira

Era uma vez... princesas e heroínas negras : representações femininas na literatura de Kiusam de Oliveira e Jarid Arraes / Érika Moreira Dias. -- Maringá, PR, 2025.
195 f. : il. color., figs., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Alba Krishna Topan Feldman.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Contos de fadas. 2. Literatura infantojuvenil. 3. Representação (meninas negras). 4. Educação (Relações étnicos-raciais). 5. Feminismo negro. I. Feldman, Alba Krishna Topan, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 809.892

Dedico este trabalho aos meus avós, primeiros professores, que me ensinaram à beira da mesa, ao redor do fogo e no silêncio, muito mais do que qualquer livro poderia fazê-lo. A eles, força motriz da minha existência, dedico não apenas estas páginas, mas todo o caminho que me permitiu escrevê-las.

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esta etapa, olho para trás e vislumbro toda a travessia até aqui: uma estrada sinuosa, ora escura, ora iluminada pela sabedoria de quem me guiou, garantindo que eu fosse sempre adiante. Nenhum passo foi dado sozinha. Este trabalho nasce de gestos, de encontros, das pessoas que acreditaram em mim e se propuseram a me ensinar, de cada palavra de conforto, de cada escuta atenta e do apoio de tantas mãos que o construíram comigo.

A pesquisa é também fruto de uma herança de saberes que me antecedem. Nasceu da força dos meus avós, primeiros professores, que me ensinaram à beira da mesa, ao redor do fogo e no silêncio, muito mais do que qualquer livro poderia fazê-lo. A eles, força motriz da minha existência, dedico não apenas estas páginas, mas todo o caminho que me permitiu escrevê-las.

Aos amigos, que me sustentaram quando a estrada era demasiadamente íngreme, sendo o impulso de que eu precisava para continuar o percurso. Foram as tardes de cafés, os longos áudios nas madrugadas e a fé que depositaram em mim que reacenderam a coragem nos momentos em que o cansaço chegava.

Aos professores, guardiões de tantos saberes, que me ofereceram horizontes possíveis. A generosidade de suas partilhas e a confiança com que me guiaram fortaleceram-me durante esta estrada-trajetória. Em especial, à minha orientadora, que me conduziu com generosidade e ternura.

À menina negra que fui, que ainda não sabia, mas já era princesa e heroína, e com o desejo de que outras possam descobrir, muito antes de mim, a própria força, beleza e linhagem real.

À Deus e aos orixás, por cuidarem do meu orí, sustentarem meus passos e iluminarem meus caminhos.

E aos livros, que, desde que se abriram para mim, ainda na infância, me mostraram que eu nunca estaria só.

Até que os leões tenham suas histórias,
os contos de caça glorificarão sempre o
caçador.

Provérbio africano

RESUMO

A literatura para as crianças foi consolidada mundialmente pelos contos de fadas, gênero que configurou um dos repertórios mais presentes na formação do imaginário infantil. Produto dos valores de sua época e sociedade, essas narrativas disseminaram, por séculos, padrões eurocêntricos de beleza e limitaram a agência feminina. Nessas histórias, as personagens mulheres surgem majoritariamente como princesas gentis, dóceis e passivas, cuja realização se limita ao encontro com príncipes heroificados, ao passo que características europeias, convertidas em ideal de beleza, se instituem como norma e espelho. Esse universo imagético ofereceu, assim, modelos de reconhecimento assimétricos: enquanto algumas meninas se veem refletidas, outras, sobretudo as negras, permanecem sem referências positivas de si, como meninas, princesas, mulheres ou heroínas. Nas últimas décadas, em diálogo com o tensionamento promovido pela Lei nº 10.639/2003, observa-se um movimento de revisão estética e epistêmica dessas narrativas, que busca ampliar repertórios simbólicos e instaurar outras perspectivas para a infância. É nesse campo que se inscreve esta pesquisa, a qual investiga como, em *Omo-Oba: histórias de princesas* (2009) e em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), as autoras negras Kiusam de Oliveira e Jarid Arraes atualizam figuras que historicamente ensinaram “como ser mulher” no registro da fantasia. Ancorada em estudos sobre estética negra, ilustrações e nas contribuições do feminismo negro, com autoras como Nilma Lino Gomes, Débora de Araujo, Angela Davis, Carla Akotirene, Lelia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Glória Anzaldúa, Conceição Evaristo, bell hooks, Cidinha da Silva, Sueli Carneiro, entre outras, compreende-se que essas narrativas confrontam imagens de controle e propõem novas formas de reconhecimento da menina e da mulher negra. Assim, o ato de contar histórias, especialmente com princesas que são Orixás e heroínas que são mulheres históricas, torna-se gesto político de reexistência que reabre possibilidades de identificação, rompe com narrativas estigmatizadoras, deslocando o corpo negro de posições de subalternidade para espaços de centralidade, memória, ancestralidade e poder. Ao promover a presença de protagonistas negras em papéis de destaque, ilustradas com dignidade e com histórias e identidades complexas, essas obras colaboram para a construção de uma autoestima saudável e para a ampliação do imaginário infantil, permitindo que crianças negras se reconheçam como parte das histórias que leem e dos mundos que sonham.

PALAVRAS-CHAVE: Princesas e heroínas negras. Literatura infantojuvenil. Protagonistas negras. Kiusam de Oliveira. Jarid Arraes.

ABSTRACT

Children's literature was globally consolidated through fairy tales, a genre that shaped one of the most influential repertoires in shaping children's imagination. As products of their time and society, these narratives disseminated Eurocentric beauty standards and limited female agency for centuries. In such stories, female characters predominantly appear as gentle, docile, and passive princesses whose fulfillment depends on meeting heroized princes, while European features, turned into ideals of beauty, became the norm and mirror. This imagetic universe thus offered asymmetric models of recognition: while some girls see themselves reflected, others, especially black girls, remain without positive references of themselves as girls, princesses, women, or heroines. In recent decades, in dialogue with the tensions brought about by Law 10.639/2003, there has been an aesthetic and epistemic revision of these narratives, aiming to broaden symbolic repertoires and establish new perspectives for childhood. It is within this context that this research is situated, investigating how, in *Omo-Oba: histórias de princesas* (2009) and *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), black authors Kiusam de Oliveira and Jarid Arraes update figures that historically taught "how to be a woman" within the realm of fantasy. Grounded in studies on Black aesthetics, illustration, and the contributions of Black Feminism, drawing on authors such as Nilma Lino Gomes, Débora de Araujo, Angela Davis, Carla Akotirene, Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Gloria Anzaldúa, Conceição Evaristo, bell hooks, Cidinha da Silva, and Sueli Carneiro, among others, this research understands that these narratives confront controlling images and propose new forms of recognition for black girls and women. Thus, the act of storytelling, especially when featuring princesses who are Orixás and heroines who are historical women, becomes a political gesture of re-existence that reopens possibilities for identification, breaks with stigmatizing narratives, and shifts the Black body from positions of subalternity to spaces of centrality, memory, ancestry, and power. By promoting the presence of Black protagonists in prominent roles, illustrated with dignity and endowed with complex histories and identities, these works contribute to building healthy self-esteem and expanding the children's imaginary, allowing black children to see themselves as part of the stories they read and the worlds they dream.

Keywords: Black princesses and heroines. Children's literature. Black protagonists. Kiusam de Oliveira. Jarid Arraes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Foto da escritora Kiusam de Oliveira.....	62
Figura 2	- Foto da escritora Jarid Arraes.....	65
Figura 3	- Capa do livro <i>Omo-oba: história de princesas</i>	68
Figura 4	- Oiá	71
Figura 5	- Oiá correndo	72
Figura 6	- Oxum dando mel à Ogum	78
Figura 7	- Iemanjá triste e sozinha no òrun	81
Figura 8	- Olocum em aspecto de sereia.....	88
Figura 9	- Ajê Xalugá.....	89
Figura 10	- Oduduá confrontando Obatalá.....	94
Figura 11	- Capa do livro <i>Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis</i>	98
Figura 12	- Antonieta de Barros	111
Figura 13	- Carolina Maria de Jesus	125
Figura 14	- Dandara dos Palmares	131
Figura 15	- Esperança Garcia	136
Figura 16	- Eva Maria do Bonsucesso	139
Figura 17	- Laudelina de Campos.....	142
Figura 18	- Luísa Mahin.....	148
Figura 19	- Maria Felipa	151
Figura 20	- Maria Firmina dos Reis	158
Figura 21	- Mariana Crioula	160
Figura 22	- Na Agontimé.....	162
Figura 23	- Tereza de Benguela.....	167

Figura 24	- Tia Ciata.....	169
Figura 25	- Zacimba Gaba.....	173
Figura 26	- Heroínas negras	176

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Levantamento de obras infanto-juvenil afro-brasileira com o protagonismo de princesas negras ou africanas.....	54
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 LITERATURA DE MAIORIA MINORIZADA

1.1 REVISANDO O IMAGINÁRIO INFANTIL

1.2 FADAS, PRINCESAS E HEROÍNAS: UM PERCURSO IDEOLÓGICO

1.3 ERA UMA VEZ...O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA

2 AS NOVAS VOZES DA LITERATURA INFANTOJUVENIL

2.1 REVISITANDO A HISTÓRIA

2.2 O PROTAGONISMO FEMININO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

2.3 PRINCESAS E HEROÍNAS NEGRAS E O MERCADO EDITORIAL

2.4 MULHERES-LEOAS-NEGRAS

3 ENTRE O ÒRUN E O AYIÊ: MULHERES ANCESTRAIS E HISTÓRICAS

3.1 PRINCESAS DO ÒRUN

3.1.1 OIÁ E O BÚFALO INTERIOR

3.1.2 OXUM E O SEU MISTÉRIO

3.1.3 IEMANJÁ E O PODER DA CRIAÇÃO DO MUNDO

3.1.4 OLOCUM E O SEGREDO DO FUNDO DO OCEANO

3.1.5 AJÊ XALUGÁ E O SEU BRILHO INTENSO

3.1.6 ODUDUÁ E A BRIGA PELOS SETE ANÉIS

3.2 HEROÍNAS DO AYIÊ

3.2.1 ANTONIETA DE BARROS

3.2.2 AQUALTUNE

3.2.3 CAROLINA MARIA DE JESUS

3.2.4 DANDARA DOS PALMARES

3.2.5 ESPERANÇA GARCIA

3.2.6 EVA MARIA DO BONSUCESSO

3.2.7 LAUDELINA DE CAMPOS

3.2.8 LUÍSA MAHIN

3.2.9 MARIA FELIPA

3.2.10 MARIA FIRMINA DOS REIS

3.2.11 MARIANA CRIOULA

3.2.12 NA AGONTIMÉ

3.2.13 TEREZA DE BENGUELA

3.2.14 TIA CIATA

3.2.15 ZACIMBA GABA

3.3 ERA UMA OUTRA VEZ... PRINCESAS E HEROÍNAS NEGRAS NAS
ENCRUZILHADAS DISCURSIVAS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, contar histórias tem sido aspecto essencial à existência humana, funcionando como um meio de compartilhar experiências e preservar tradições. A narração transcende o simples ato de contar uma história; ela é também uma forma de nos conectarmos com aquilo que foi perdido; é a partir dessa prática que a humanidade preserva seus saberes ancestrais. É natural também que os povos se orgulhem de suas histórias, mitos e lendas, pois esses elementos são expressões de uma cultura que deve ser preservada. Esse é um ponto crucial que revela a profunda ligação entre a literatura e a oralidade.

Ao mencionar a oralidade, é espontâneo que despertemos as memórias dos contos maravilhosos, em especial os de fadas. Muitos de nós, em algum momento da infância, fomos tocados por essas narrativas hoje consagradas como grandes clássicos da literatura infantil, cujas raízes remontam à oralidade, sendo transmitidas de geração em geração, atravessando séculos e diferentes regiões do mundo, acompanhadas de suas expressões culturais, valores e ideologias. Essas histórias foram sendo registradas, adaptadas e difundidas por meio de livros, filmes, entre outras manifestações artísticas, e até mesmo em produtos culturais destinados às crianças, tornando-se parte indissociável de nossa cultura, apresentando-nos personagens que embalaram nossas infâncias, como heróis, príncipes, princesas, bruxas e fadas.

Tais narrativas espalharam sonhos mundo afora. Por exemplo, muitas meninas já nutriram o desejo de ser uma princesa; a ideia de beleza, riqueza, vestidos, festas, castelos e a promessa do “viveram felizes para sempre” carregam consigo a magia da palavra que, como observam as psicanalistas Andrea Bastos Tigre e Rossely Peres (2009), alimentam a imaginação infantil com seus sons e encantamentos. Essas histórias oferecem à criança um futuro guiado pelos caminhos que ela pode aceitar e compreender, nesse universo, “princesas, cavaleiros e damas, animais falantes, duendes e anões conduzem-na, pela mão, a seu mundo dos sonhos” (Tigre; Peres, 2009, p. 15).

As autoras destacam também que a fantasia tem o poder de nos conduzir a um universo onde tudo é possível, onde as palavras, lidas ou ouvidas, nos envolvem em um espaço imaginativo, em que todos os sonhos são possíveis e não há o que não

possa existir. Além disso, ainda que um texto literário seja recebido também em um nível intelectual, ele desperta, sobretudo, a sensibilidade, evoca emoções, e, pelo caráter múltiplo da linguagem poética e fantástica, convida o leitor a uma viagem ao “país das palavras”. Nele, a criança pode explorar o uso da linguagem, brincar com ela, sonhar, ir e retornar, “não há uso ridículo ou absurdo da linguagem, o desbloqueio do imaginário recria a fascinação da palavra e permite dizer: ‘eu sou uma princesa’ ” (Peres; Tigre, 2009, p. 16). As palavras têm, portanto, o poder de revelar o mundo, fazendo com que as coisas existam a partir delas: “Digo ‘princesa’, e a vida brilha, a imaginação voa, a felicidade floresce ” (Peres; Tigre, 2009, p. 15).

No entanto, é necessário um olhar minucioso sobre as histórias, especialmente à luz do que nos alerta Chimamanda Ngozi Adichie (2019): elas são criadas tanto para espoliar, caluniar e despedaçar a dignidade de um povo quanto para humanizar e reparar essa dignidade fragilizada. As histórias endereçadas às crianças, portanto, não estão imunes a questões ideológicas, uma vez que são concebidas por adultos que, ao escrevê-las, projetam os valores e visões de mundo de sua sociedade e época. Além disso, é importante questionar: o que acontece com as meninas negras nesse universo imaginativo descrito por Peres e Tigre (2009) quando elas se percebem tão distantes das personagens, não só por serem ficcionais, mas por refletirem um ideal de beleza e comportamento com o qual elas não conseguem se identificar? Sabemos que, por muito tempo, foi assim: as princesas, as protagonistas das novelas, as cantoras mais famosas etc., em evidência, todas seguiam um padrão que excluía meninas e mulheres negras.

Adichie (2019) nos oferece uma reflexão valiosa sobre essa questão ao recordar sua infância, repleta de histórias com personagens brancos, de olhos azuis, que brincavam na neve e comiam maçãs. Embora vivesse na Nigéria, onde não nevava e ela nem comesse maçãs, esse era o cenário das histórias que reproduzia quando começou a escrever. Somente mais tarde, já adulta, e por meio do contato com autores africanos, ela descobriu que meninas de sua cor e nacionalidade também podiam pertencer à literatura, como personagens e autoras.

É justamente nesse ponto que esta pesquisa se insere. Considerando que o conto de fadas constituiu um dos primeiros gêneros da literatura voltado para crianças, com princesas europeias idealizadas, de beleza padronizada e comportamento submisso, ao lado de príncipes descritos como heróis e salvadores, buscamos compreender de que maneira essas representações vêm sendo atualizadas. A

literatura contemporânea tem promovido um deslocamento desses papéis, apresentando princesas que não se restringem ao casamento e heróis que já não são exclusivamente masculinos. Além da ruptura com ideais patriarcais, observa-se também um movimento de descentralização da branquitude como padrão de beleza e símbolo de poder. Desse modo, propomos uma análise de como Kiusam de Oliveira atualiza as princesas e de como Jarid Arraes reivindica o lugar das heroínas, respondendo à demanda da literatura infanto-juvenil negra por uma reformulação do imaginário infantil e ampliação das referências femininas de poder.

Assim, reformulemos o questionamento: e se meninas negras tivessem acesso a figuras femininas que se parecem com elas em papéis de destaque? Nesse contexto, esta pesquisa se justifica ao propor tais reflexões, apontando aspectos que possam transformar o imaginário infantil por meio de referências positivas sobre mulheres e meninas negras. Cabe destacar que não se pretende aqui propor metodologias de mediação da leitura dessas obras, mas sim realizar uma análise da literatura infantojuvenil negro-brasileira (Cuti, 2010), com ênfase na representação de personagens que permeiam o imaginário infantil, como princesas e heroínas, categorias que tradicionalmente moldaram o imaginário ocidental e que, nas narrativas contemporâneas, vêm sendo atualizadas por vozes negras.

Para Cuti (2010), a literatura negro-brasileira refere-se às produções de escritores negros brasileiros que expressam em suas obras experiências, memórias e formas de resistência no tocante à vivência negra no país. Para ele, esse conceito se difere de literatura afro-brasileira, por exemplo, de modo a recusar a ideia da escrita negra como um apêndice da literatura africana. Desse modo, o conceito de literatura negro-brasileira propõe a afirmação do pertencimento da produção literária negra no campo da literatura nacional. Trata-se, portanto, de uma redefinição do cânone, isto é, um deslocamento de hierarquias raciais e culturais que marginalizaram historicamente personagens e autores negros.

A partir dessa perspectiva, tanto *Omo-Oba: histórias de princesas* (2009), de Kiusam de Oliveira, quanto *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), de Jarid Arraes, são compreendidas aqui como pertencentes a esse campo literário, pois recontam narrativas e memórias por meio de autoria e temática negras, afirmando identidades e valorizando heranças culturais afro-brasileiras. Vale destacar ainda que a própria escritora Kiusam de Oliveira propõe a criação de um espaço específico no campo literário a partir da literatura negro-brasileira, que denomina de Literatura

Negro-Brasileira do Encantamento Infantil e Juvenil (LINEBEIJU), no qual é possível abordar temas delicados por meio do encantamento, conferindo potência ao texto e ampliando as possibilidades de representação e resistência. Assim, a autora expande o conceito, unindo a centralidade da autoria negra, a temática afro-brasileira e a força do encantamento como estratégia narrativa.

Portanto, no capítulo 1, iniciaremos com uma reflexão sobre o direito à literatura para a Maioria Minorizada. Em seguida, revisitaremos a origem da literatura para a infância e o lastro dos contos de fadas, analisando os ideais disseminados por essas narrativas ao longo dos séculos. A partir daí, nosso olhar se concentrará na representação feminina, especialmente na figura das princesas e heroínas, com o intuito de compreender como essas personagens foram construídas e identificar os traços ideológicos que carregam. Tal análise nos leva a questionar a ausência de personagens negras nessas narrativas, uma ausência que se estende a literatura brasileira como um todo, impactando negativamente na formação das identidades negras.

A partir dessa problemática, no capítulo 2, discutiremos sobre o paradoxo da exclusão de mulheres e meninas negras na literatura brasileira: ora ausentes, ora retratadas de maneira estereotipada, refletindo e reforçando imagens de controle.

Esse percurso nos conduz, por fim, à investigação, no capítulo 3, de como as escritoras Kiusam de Oliveira, em *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), e Jarid Arraes, em *Heroínas brasileiras negras em 15 cordéis* (2020), retratam as personagens femininas por meio da figura das princesas e heroínas analisando, além da dimensão textual, as ilustrações e gravuras para observar como o diálogo entre texto e imagem contribui para a construção estética e simbólica das representações femininas negras.

Para isso, fundamentamos nossa análise nas contribuições do feminismo negro, com destaque para as reflexões de Angela Davis, Carla Akotirene, Lelia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Glória Anzaldúa, Conceição Evaristo, bell hooks, Cidinha da Silva, Sueli Carneiro, entre outras, e recorremos a autoras que discutem sobre estética negra e ilustração, como Nilma Lino Gomes, Mariana Silva Souza e Débora de Araujo.

1 LITERATURA DE MAIORIA MINORIZADA

Em países como o Brasil, historicamente, à medida em que cresce a riqueza, aumenta também a má distribuição de bens. Todavia, atualmente, sobretudo com a influência dos direitos humanos, busca-se igualdade e justiça para cada momento da história, e isso se dá porque grande parte das sociedades de hoje tomaram consciência de que existem meios materiais para tanto. Nesse contexto, surge o problema dos direitos humanos. Para pensá-los, é essencial ter como pressuposto o reconhecimento de que aquilo que é considerado indispensável para um deve ser também indispensável para os demais, independentemente da classe social.

Dado que a tendência é achar que os nossos direitos são mais urgentes do que os do próximo, Antonio Candido (2011, p. 174) questiona: “será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven?”. Fica claro para o autor que a base da reflexão sobre os direitos humanos deve ser a inclusão do outro no mesmo rol de direitos reivindicados pelo grupo mais abastado. Para Candido (2011), são essenciais tanto aqueles bens considerados básicos, que asseguram a sobrevivência física, quanto os que garantem a integridade espiritual, como “a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura” (Candido, 2011, p. 176).

Conforme o autor, essa manifestação artística diz respeito às “criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (Candido, 2011, p. 176). Assim, a literatura pode ser compreendida como a manifestação universal de todos os homens em todos os tempos, e “não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2011, p. 176). Dessa maneira, considerando que a criação ficcional ou poética está constantemente presente em cada um, seja o indivíduo analfabeto ou erudito, manifestando-se nas mais diversas situações da vida, pode ser concebida como uma necessidade universal que gera satisfação. E, uma vez que todos mergulham no universo da ficção todos os dias, tal satisfação constitui um direito.

Além disso, a literatura, em suas diversas formas e níveis, atende às necessidades fundamentais do ser humano, especialmente por meio da incorporação,

que amplia a percepção e visão de mundo, o que explica por que ela é uma necessidade universal e um direito de todos em qualquer sociedade. Candido (2011) defende que a humanização pode surgir da experiência literária como um processo que confirma no homem características essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres e o cultivo do humor. Dessa forma, não só é um direito de todos, como é essencial, já que desenvolve humanidade nos indivíduos ao torná-los mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e aos outros.

No entanto, a questão do direito universal à literatura torna-se paradoxal quando observamos que, apesar de ser um bem fundamental para a humanidade, há uma notável ausência de representação de determinadas etnias na literatura escrita. Richard Santos (2021) contribui para essa reflexão ao introduzir seu dispositivo analítico de racialidade, o qual nos possibilita visualizar a relação entre as populações negras no Brasil e a literatura. Em primeiro lugar, ele lança seu olhar a esse recorte populacional que, embora seja majoritário numericamente, é frequentemente denominado como minoria, explicando que não se trata de sujeitos minoritários, mas minorizados.

Dessa ideia surge o termo Maioria Minorizada, vinculado à noção de coletivo de Sujeito Desidentificado, que se forma a partir do controle da televisão brasileira, a qual utiliza a branquitude para definir seus padrões de emissão, produção e estética. Como resultado, esse meio de comunicação desidentifica o sujeito negro, colocando-o em um não lugar comportamental e humano, culminando na desconstrução da sua identidade em relação a outros grupos humanos, povos e culturas. E é justamente essa coletividade de Sujeitos Desidentificados que dá lugar ao que o pesquisador chama de Maioria Minorizada.

Nessa linha, o pesquisador pensa Maioria Minorizada como “[...] um signo de representação unificador do discurso e proposta de emancipação negra” (Santos, 2021, p. 22), definindo-a ainda como o grupo social majoritariamente formado por pretos e pardos (negros), conforme categorização do IBGE. Em suma, embora esses segmentos sejam numericamente maioria na população brasileira, são minorias em termos de acesso a direitos, serviços públicos e representação política. Como consequência, por serem racializados e tratados como inferiores, sofrem apagamento

identitário e são desidentificados, tornando-se minorias no acesso à cidadania, enquanto são majorias em todo o processo de exploração econômica, social e cultural.

Para o teórico, a televisão se configura como um espaço político com potencial para formar a opinião pública, influenciando comportamentos, valores e crenças. Na análise do processo histórico de emissão e recepção de informações, bem como do lugar destinado ao negro, fica claro que a Maioria Minorizada, resultante do período de formação nacional, permanece desamparada em suas necessidades básicas. Essa população, marcada como subalterna, é fruto da relação entre o Estado e as mídias eletrônicas, sendo composta por racializados não brancos, que são historicamente associados à invisibilidade e exclusão. Diante desse panorama, Santos (2021) conclui que o racismo, e consequentemente a branquitude, estão diretamente ligados às mediações sociais promovidas pelos meios de comunicação, que servem para subjugar essa Maioria Minorizada e moldar o imaginário social em benefício da elite dominante.

Como o nosso interesse, nesta pesquisa, é a literatura, ao refletirmos sobre sua relação com o imaginário, é possível identificar o mesmo movimento de desidentificação. Considerando que as produções literárias fazem parte da seara dos bens culturais controlados por uma classe e raça dominante, que propagam no imaginário narrativas, discursos e ideologias que tanto podem proporcionar a identificação e o senso de pertencimento dos sujeitos quanto sua exclusão e decorrente desidentificação, é imperioso esclarecer como esse controle influenciou na representação da população negra na literatura brasileira e de que forma isso moldou o imaginário social. Ainda, quais foram os efeitos da literatura, produzida por um recorte populacional que não representa o país em sua totalidade e diversidade na formação das identidades do povo negro.

Desse modo, podemos afirmar que, por ser configurada sob um viés eurocêntrico, a presença de homens e mulheres negras no repertório da literatura canônica, como personagens ou vozes autorais, é escassa. Segundo Eduardo de Assis Duarte (2013), o negro esteve muito mais presente como objeto da escrita alheia do que como autor, e isso se deve ao passado colonial. Em detrimento desse cenário, o ensino de literatura brasileira até os dias atuais se limita aos nomes consagrados no cânone e exclui escritores negros. Com isso, nosso olhar se volta para a infância, tendo como mote o seguinte cenário: desde o primeiro contato com a literatura, é negado sistematicamente ao sujeito negro o acesso a obras que lhe permitam se ver

refletido, ao menos positivamente, como personagem, ou na posição de autor. Essa ausência culmina na Desidentificação do Sujeito, limitando a sua história e experiência nas narrativas literárias, perpetuando um ciclo de invisibilidade e exclusão.

Podemos observar que a falta de representatividade impacta direta e negativamente no imaginário e, consequentemente, na autoestima e no senso de pertencimento do sujeito negro, além de reforçar a ideia de que suas experiências são inferiores. Nesse ínterim, a reflexão sobre o direito universal à literatura torna-se ainda mais relevante quando observamos que, apesar de ser essencial para a humanidade por proporcionar ao indivíduo a capacidade de refletir, adquirir conhecimento, afinar as emoções e compreender a complexidade do mundo (Candido, 2011), a população negra foi sistematicamente ignorada na representação literária da realidade. Além dessa exclusão no cânone, que nega a esse grupo a oportunidade de se reconhecer nas narrativas e de ser valorizado como produtor de literatura escrita, somam-se ainda os obstáculos concretos ao acesso à leitura e à escrita, impostos por desigualdades históricas de ordem geográfica, econômica e social.

Com base no que Nascimento (2019) nomeou de racismo linguístico, Richard Santos (2021) afirma que, quando o lócus de enunciação, o qual reflete o saber e conhecimento do indivíduo negro, é negado, isso impede que vozes se propaguem e que conhecimentos sejam reafirmados, frequentemente, até mesmo entre os negros. Como solução, Nascimento (2019, p. 35) afirma que é essencial que haja a presença do devir-negro no mundo, “protagonizado pela linguagem como espaço de emancipação [...] dos grupos historicamente marginalizados tendo como mote a raça e sua desracialização discursiva, material, social e linguística [...]”. Assim, a partir da enunciação, reconfiguram-se as imagens, discursos e memórias de e sobre o sujeito negro, por meio da articulação de uma “ocupação intelectual do território do saber e das práticas por outras concepções do discurso crítico, anti-branquitude, contra-hegemônico” (Santos, 2021, p. 49).

No âmbito da literatura, esse movimento ocorre por meio da escrita dedicada a revisitar esse passado, fazendo emergir narrativas contra hegemônicas e garantindo à Maioria Minorizada, além do direito à uma literatura que contemple e valorize sua história, o direito de ser sua própria porta-voz. A reflexão sobre essas questões nos leva a defender o direito da população negra a ocupar espaços hegemônicos na literatura e ter domínio da palavra escrita, ressaltando que a inclusão de personagens negros em obras literárias, com a devida qualidade estética e temática, bem como o

reconhecimento e valorização da autoria negra, são essenciais para garantir que todos possam exercer e desfrutar desse direito.

Em suma, podemos afirmar que, ao refletir sobre as produções endereçadas ao público infantil, escritas e protagonizadas por mulheres negras, estamos lidando com textos que são triplamente marginalizados. Como afirma Peter Hunt (2005, p. 114), “há uma boa razão para apropriar a teoria feminista à literatura infantil, já que tanto a literatura feminina quanto a literatura infantil são desvalorizadas e consideradas marginais ou periféricas pelas comunidades literária e educacional”. Seguindo essa lógica, se de um lado a literatura infantil, por sua origem e natureza, é colocada à margem, e a autoria feminina é relegada ao patriarcado e ao sexismo resultante que a limita, uma terceira questão se manifesta em nosso objeto de estudo: o fator racial.

É importante ressaltar que as crianças foram frequentemente vistas como adultos imperfeitos, o que as torna supostamente incapazes de compreender “altas literaturas”. A partir do momento em que se estabelece um conceito de infância, elas passam a ter um novo papel na sociedade, tornando-se alvo da atenção e interesse dos adultos. Assim, os textos literários que são acessíveis a elas são controlados por esses mesmos adultos, os quais decidem o que é adequado ou não.

Lajolo e Zilberman (1999) destacam que, dessa forma, a função atribuída aos pequenos é apenas de natureza simbólica, já que não foram considerados para exercer atividades econômicas ou produtivas na comunidade, as quais pudessem ter alguma importância política e reivindicatória. Como efeito, embora a faixa etária correspondente à infância e o indivíduo que a vivencia recebam atributos que o promovem coletivamente, são esses mesmos fatores que os qualificam negativamente, “pois ressaltam, em primeiro lugar, virtudes como a fragilidade, a desproteção e a dependência” (Lajolo e Zilberman, 1999, p. 16).

A esse controle do adulto em relação à criança soma-se um cruzamento interseccional: a indústria literária não considera a produção da Maioria Minorizada, resultando em um duplo preconceito, uma vez que essa falta de representação cria uma duplicidade na dificuldade de identificação entre crianças desse coletivo e a literatura que deveria, em tese, ser destinada a elas. Em virtude desse quadro interseccional, é essencial traçar um caminho para compreender a natureza da literatura produzida para esse público, bem como sua dificuldade de legitimação e a

influência e os efeitos dessas produções no imaginário das crianças, a fim de explorar as barreiras que limitam o acesso a ela.

1.1 REVISANDO O IMAGINÁRIO INFANTIL

Conforme revelam os estudos sobre a literatura infantil, o que hoje conhecemos como cânones ou clássicos universais desse gênero tem suas raízes na novelística popular medieval, que, por sua vez, teria origem na Índia (Jovino, 2006). Somos levados a conhecer a literatura infantil quase sempre a partir de um referencial europeu, por meio das inúmeras adaptações de *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, entre outras histórias do caudal dos contos de fadas.

Nelly Novaes Coelho (1991), ao investigar as origens da literatura infantil, ressalta que é fundamental considerar as fontes orientais como ponto de partida. De acordo com ela, a literatura popular/infantil ocidental possui origens bastante diversas, vindas do Oriente, e disseminando-se no Ocidente Europeu durante a Idade Média por meio da oralidade. Os estudos de Lone da Silva Jovino (2006) auxiliam no aprofundamento dessa questão, demonstrando que a literatura infantil possui raízes que vão além das tradições europeias com as quais estamos tão familiarizados. Conforme a autora, embora pertencentes ao cânone europeu, o percurso histórico de tais contos revela seu caráter complexo e global.

Durante a Idade Média no Ocidente Europeu, havia uma rica literatura narrativa com duas origens distintas: uma popular, que consistia na prosa narrativa “exemplar” com raízes em antigas fontes orientais ou gregas, e a formal, literatura de origem culta que abrange a prosa aventuresca das novelas que retratam aspectos da vida medieval europeia, como a cavalaria, inspirada na cultura ocidental. Conforme Coelho (1991), “dessas narrativas primordiais orientais nascem, pois, as narrativas medievais arcaicas, que acabam se popularizando e se transformando em literatura folclórica ou em literatura infantil” (Coelho, 1991, p.13). Assim, dessas narrativas populares nascem os contos maravilhosos, os contos de fadas e as fábulas.

A respeito dos contos de fadas, em particular, as versões escritas são relativamente recentes. Sabemos que o gênero inaugura a literatura infantil, no entanto, não foram inicialmente destinados ao público mirim, pois nem sempre existiu uma definição de infância como a conhecemos hoje. Durante o século XVII, na Europa, surgem os primeiros textos literários dessas narrativas recolhidas da memória

popular, tendo como público-alvo os adultos, como *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, *As aventuras de Telêmaco* (1717), de Fénelon e *Contos da Mamãe Gansa* (1697), cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, de Charles Perrault, contando com títulos como: *A Bela Adormecida no bosque*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O Mestre Gato* ou *o Gato de Botas*, *As Fadas*, *A Gata Borralheira* ou *A Sapatilha de Vidro*, *Riquete do Topete* e *O Pequeno Polegar*.

Outros escritores que se dedicaram aos contos de fadas foram os Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Nascidos na Alemanha, a primeira obra deles registrou 86 desses contos em 1812, com os quais os autores ganharam destaque dentro e fora do país, publicando diversas narrativas conhecidas até hoje, como *A Gata Borralheira*, *Bela Adormecida*, *Rapunzel*, *O Gato e o Rato* e *o Rei Sapo*. Todavia, apesar de intitulados como *Contos Infantis*, foram considerados inadequados para crianças, já que alguns temas eram demasiadamente adultos para o público infantil. É com o passar do tempo, sobretudo com uma nova concepção de infância que surge com mais veemência a partir do século XVII, que os contos passaram a ser alterados/suavizados para atender à educação das crianças, por meio da transmissão de valores morais. Logo, embora o tema central deles tenha sido mantido, os finais trágicos deram lugar ao famoso *happy end*.

É importante ressaltar também que, nessas narrativas originárias, sobretudo nas fábulas greco-romanas, aparece uma característica essencial para a literatura infantil: seu conteúdo pedagógico, com a “moral da história”. Segundo Coelho (2000), as fábulas são narrativas de situações vividas por animais que aludem a uma situação humana, tendo por objetivo transmitir certa moralidade.

Somente a partir do século XVIII, é que surgem as primeiras obras visando, de fato, o público infantil no mercado livreiro. Na Inglaterra, a expansão dessas produções se associou de forma mais significativa a eventos econômicos e sociais, os quais determinaram suas características. Com o advento da Revolução Industrial, por exemplo, a burguesia consolidou-se como classe social e passou a incentivar instituições como a família para trabalhar em seu favor. Em decorrência disso, é atribuído a cada membro de uma família determinada função, e, dessa divisão de papéis, pela primeira vez, a criança é considerada um ser diferente dos adultos “[...] com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação ‘especial’, que a preparasse para a vida

adulta” (Jovino, 2006, p.182). Logo, se até então elas eram vistas como adultos em miniatura, operários mirins que ocupavam as fábricas, passam a ter um novo papel na sociedade. Essa atribuição de privilégio social à criança motiva, então, o surgimento de objetos industrializados como o brinquedo, e dos culturais, como o livro.

Em virtude desse quadro de uma sociedade que cresce por meio da industrialização, a literatura infantil assume, desde o início, a condição de mercadoria. Conforme assinalado por Lajolo e Zilberman (1999), essa criação artística depende da habilidade de leitura das crianças, o que implica na necessidade do processo escolar. Por conseguinte, a escola também se torna uma instituição impulsionada a contribuir para a solidificação da burguesia. Desde então, inicia-se o laço entre escola e literatura, haja vista que, para que a criança consuma as obras impressas, sua habilitação se faz necessária. No entanto, nesse momento, apenas a criança rica tinha acesso à leitura, enquanto as crianças pobres continuavam sendo exploradas nos trabalhos e sem acesso à educação.

Assim, as obras literárias endereçadas ao público infantil adotaram uma abordagem pedagógica, o que as tornou de grande interesse para a burguesia, já que nelas era possível ver refletidos os valores e comportamentos dessa classe. Por outro lado, tornam-se também alvo da rejeição de críticos e teóricos literários por serem consideradas excessivamente influenciadas por fatores externos.

Por esses motivos relacionados à sua natureza, a literatura infantil enfrentou e ainda enfrenta dificuldades para ser legitimada na academia, pois é vista por leigos como inferior. Isso ocorre porque, ao ser comparada com o cânone, é equivocadamente considerada menor em termos estéticos e literários. Tal concepção está repleta de pré-julgamentos que não correspondem à importância da produção literária destinada às crianças, que, de acordo com Peter Hunt (2005, p. 3), são diferentes daquelas voltadas aos adultos, visto que são escritas “para um público diferente, com diferentes habilidades, diferentes necessidades e diferentes modos de leitura.” O fato é que, mesmo sendo diferente da literatura prestigiada pela academia, o que não significa que seja inferior ou de menor importância, ela desempenha um papel fundamental na formação do leitor. Portanto, é indispensável considerar que as crianças são leitores em desenvolvimento e que se relacionam com o texto e a linguagem literária de forma diferente dos adultos.

Hunt (2005) ressalta que os livros infantis são dotados de conteúdos reais, leitores argumentativos e usos visíveis, práticos e consequentes, por isso, a teoria da

literatura infantil se junta constantemente à prática de aproximar o livro e o leitor. Apesar de as primeiras ficções para crianças terem sido pautadas em materiais tradicionais ou didáticos, o que culminou em uma posterior tensão em todo o mundo entre “o exercício do poder educativo, religioso e político, por um lado, e vários conceitos associados à ‘liberdade’ (nomeadamente a fantasia e a imaginação), de outro” (Hunt, 2005, p. 5), Lajolo e Zimberman (1999) salientam que, em contraste com outras formas literárias, a infantil sempre foi a mais transparente sobre suas concessões e influências. Ainda, a sinceridade do gênero demonstra a relevância de seu estudo e revela sua natureza desmistificadora,

[...] porque, se se dobra a exigências diversas, revela ao mesmo tempo em que medida a propalada autonomia da literatura não passa de um esforço notável por superar condicionamentos externos – de cunho social e caráter mercadológico – que a sujeitam de várias maneiras. E como, ainda assim, alcança uma identidade, atestada pela permanência histórica do gênero e pela predileção de que é objeto pelo leitor criança, mostra que a arte literária circunscreve sempre um espaço próprio e inalienável de atuação, embora seja ele limitado por vários fatores (Lajolo e Zilberman, 1999, p. 19).

Avançando nessa direção, tendo em vista que os textos literários para a infância transparecem o modo como o escritor, ou seja, um adulto, quer que a criança enxergue o mundo, Lajolo e Zilberman (1999) argumentam que, contudo, não se trata de um espelhamento literal de uma realidade, já que a ficção para as crianças possibilita uma maior liberdade da imaginação e dos recursos da narrativa fantástica, o que ultrapassa as fronteiras do realismo. Por isso, se destaca entre os poucos gêneros que “deixam tão evidente a natureza utópica da arte literária que, de vários modos, expõe, em geral, um projeto para a realidade, em vez de apenas documentá-la fotograficamente” (Lajolo e Zilberman, 1999, p. 18-19).

As autoras defendem ainda que a projeção da utopia e a expressão simbólica de vivências do leitor não são necessariamente conflitantes; na realidade, a visão do adulto pode se complementar com a forma que a criança observa o mundo. A contradição, então, surge quando a utopia criada pelo adulto entra em desacordo com a vivência do pequeno leitor, e é sob esse confronto que a obra revela sua intenção de educar ou doutrinar. Essas duas propriedades – projeção da utopia e expressão simbólica – criam a tensão que guia a criação de ficção para crianças e se mostram como um desafio para os escritores. Assim, a partir da solução desse quadro enigmático “emerge o texto criativo e se evidenciam as qualidades artísticas da

literatura infantil, englobando-a ao setor mais geral da arte literária” (Lajolo e Zilberman, 1999, p.19). Além disso, “esclarece-se que, da determinação dos componentes tensionais de uma obra, nasce a possibilidade de sua análise e crítica” (Lajolo e Zilberman, 1999, p.19).

Nesse aspecto, Hunt (2005) deixa claro a importância do estudo sobre a ficção para a infância e, ao mesmo tempo, ressalta a complexidade dessa tarefa, haja vista que o estudo em questão é infinitamente variado, e tal complexidade é resultado da posição em que a literatura infantil se encontra: “entre escritores, leitores, críticos e profissionais adultos, e leitores infantis” (Hunt, 2005, p. 2).

Outra característica marcante da literatura infantil são as ilustrações. Segundo Hunt (2005), é importante entender esse texto como linguagem verbal e visual, já que o público alvo está em processo de aprender a linguagem à medida que a utiliza. Para além disso, o valor de um livro ilustrado está na experiência estética; suas imagens permitem que ele funcione como um objeto de arte, que contribui para o nosso próprio desenvolvimento estético ao lidarmos com conceitos abstratos de forma lógica, intuitiva e imaginativa. Logo, as imagens ampliam e transformam o texto escrito. Hunt (2005) defende que os livros ilustrados cruzam o limite entre os mundos verbal e pré-verbal e, portanto, podem ser aliados da criança leitora. Nessa esteira, as palavras “podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa” (Hunt, 2015, p. 234).

Na visão de Coelho (2000), as principais obras da literatura infantil ao longo dos tempos conseguem equilibrar duas funções importantes: a estética e a educativa. A primeira se revela quando a obra “provoca emoções, dá prazer, ou diverte, e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor” (Coelho, 2000, p. 46). A dimensão educativa, por sua vez, está frequentemente associada a uma intenção pedagógica e, se aplicada de maneira adequada, pode incentivar a criatividade e a descoberta de novos valores. Para a autora, apesar da arte literária ser útil, seu valor fundamental reside na beleza; portanto, a essência estética, a linguagem metafórica e o diálogo entre texto e imagem são o que tornam um livro infantil um objeto de desejo e prazer, daí a importância das ilustrações.

Quanto a sua definição, Hunt (2015) explica que a literatura infantil se define em termos de seu público, e seu status inferior depende de como a sociedade encara as crianças e a infância. Portanto, “[...] por inquietante que seja, pode ser definida de maneira correta como: livros lidos por; especialmente adequados para; ou

especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças” (Hunt, 2015, p. 96). O autor salienta que isso implica em estudar se um texto foi escrito especificamente para crianças, entendidas como tal na atualidade. Ainda, apesar da instabilidade da infância, um livro para criança pode ser definido com base no leitor implícito. Dessa maneira, a partir de uma análise minuciosa, ficará claro a quem o livro se destina e, para ser definido como literatura infantil, ele deve estar voltado para a criança, seja para contribuir no desenvolvimento dela ou a tendo como alvo direto.

Assim como toda forma de literatura, a ficção voltada ao público mirim envolve poder e *status*, conceitos que são continuamente construídos, desconstruídos e reconstruídos através do tempo. Hunt (2010) afirma que literatura é o que escolhemos fazer dela. Esse conceito se evidencia em exemplos de narrativas que, a priori, não eram para crianças, como os contos de fadas, mas que hoje são inseparáveis do universo mirim.

Esse panorama de como a literatura infantil foi se constituindo nos permite, a partir do que afirma Hunt (2005) sobre a história do livro infantil estar inserida nas estruturas ideológicas das culturas no mundo todo, dizer que a ficção para crianças é, portanto, construída ideologicamente. Torna-se evidente, então, que esse gênero é importante do ponto de vista mercadológico, daí algumas concessões, mas também do ponto de vista educacional, pois contribui para a formação das crianças ao refletir os valores e ideologias de uma sociedade (Hunt, 2005).

À luz dessa perspectiva, questionamos: quais são as ideologias que permeiam as obras hoje entendidas como clássicos da literatura infantil? Como essas ideologias afetam o desenvolvimento das crianças? Dado que a origem desse gênero se confunde com o registro dos contos de fadas, tal pensamento nos leva a traçar um caminho para compreender os efeitos dessa literatura primordial no imaginário popular.

1.2 FADAS, PRINCESAS E HEROÍNAS: UM PERCURSO IDEOLÓGICO

Os contos de fadas são narrativas que se desenvolvem dentro da magia feérica, situados em um tempo e espaço fora da realidade conhecida (Coelho, 2003). Derivam de poemas que abordavam amores fatais, eternos e estranhos, carregados de uma problemática existencial, com questões relativas a heróis e à união entre homem e mulher. Esses enredos costumam a envolver desafios a serem superados,

com a busca de um ideal representado pela figura de príncipes e princesas, além de “fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, etc.” (Coelho, 2003, p. 8).

Inicialmente, eram compostos por relatos sobre a vida dos camponeses, cheios de conflitos, aventuras e conteúdos eróticos, servindo como entretenimento dos adultos. No decorrer do extenso processo da construção sócio-histórica da noção de infância, certos temas presentes nos contos tradicionais e populares passaram a ser reconhecidos como alinhados ao universo mirim. Nessa época, os primeiros contos de fadas foram adaptados para atender tal público por meio da transmissão de valores morais. Desde então, passaram a despertar nos pequenos leitores um encantamento devido às suas narrativas, simbolizando, conforme Marilena Chauí (1984), uma riqueza e variedade de sentidos, que atraem diversos campos do saber como a literatura, filosofia, história, sociologia, psicologia, entre outros.

Bruno Bettelheim (2002) afirma que essas histórias ajudam a criança a dominar uma consciência madura para civilizar pressões caóticas de seu inconsciente e a refletir sobre a própria identidade, atribuindo a elas um caráter formativo e de função terapêutica. Segundo Farias e Rubio (2012), é com a idealização das fadas que surge a necessidade de utilizar esses enredos na educação, pois as crianças se interessavam por tais histórias, e a fantasia presente nelas estava desempenhando um papel importante na formação de suas personalidades.

De acordo com Coelho (2003, p. 32-33), nos contos maravilhosos, as fadas passaram a ser representadas como “seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher, [...] dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite”. Elas podem também encarnar o mal e, em oposição à imagem anterior, serem denominadas como bruxas. Essa dualidade, portanto, é uma forma simbólica da condição feminina.

No folclore asturiano, essas figuras eram ligadas a lagos e rios, famosas por esconderem tesouros e estarem relacionadas ao fenômeno que dá origem aos contos de bebês trocados, muito comuns no folclore europeu. Nessas narrativas, “recém-nascidos humanos são trocados por bebês monstruosos gerados por *trolls*, gnomos, anões ou fadas” (Ribeiro, 2017, p. 76). Enquanto as fadas portuguesas (*jãs*) possuem habilidades de tecer lençóis delicados, com fios muito finos, e outras, como as parcas e as moiras das mitologias romana e grega, são frequentemente vistas como

tecedoras do destino humano, capazes de intervir para realizar desejos (Ribeiro, 2017). Está claro, portanto, que essa figura mitológica pôde tanto fazer o bem como causar dor de cabeça aos homens, fugindo do ideal de mulher perfeita.

Diante desse panorama, vemos que as fadas são seres mitológicos diversos, que passaram por um processo de transformação ao longo do tempo, ou seja, nem sempre foram caracterizadas pela idealização feminina que surge mais tarde nos contos maravilhosos. Nos contos de fadas, em especial, foram moldadas em torno de uma idealização feminina que reflete as expectativas das sociedades que os transmitiram e publicaram. Inicialmente, eram retratadas como seres misteriosos e ambíguos – ora benevolentes, ora perigosos –, e, em seguida, acabaram sendo assimiladas à imagem de criaturas femininas delicadas, bondosas e, muitas vezes, subordinadas ao papel de guias. Assim, a representação pode ser vista como uma construção cultural que se entrelaça com as normas de gênero e os valores sociais vigentes em cada época.

Essas histórias deram a conhecer ainda uma outra figura feminina: as princesas, cuja construção recebe igualmente uma natureza ideológica. Elas são frequentemente reconhecidas por sua beleza, geralmente associada à pele clara e cabelos longos (frequentemente loiros), algumas são crianças, outras adolescentes. Normalmente, vivem felizes e tranquilas até que um evento inesperado as coloca em situações difíceis. É nesse contexto que príncipes jovens, belos e educados entram em ação, arriscando-se por elas e, posteriormente, casando-se e vivendo “felizes para sempre”.

Além da beleza, as princesas são conhecidas pela obediência e recato, ao que Valente (2013, p. 54) observa tratar-se de atributos que “contrastam com os que surgem associados à masculinidade, uma vez que os príncipes das histórias tradicionais são quase sempre guerreiros fortes e corajosos, competitivos, lutadores e racionais”. Os contos de fadas funcionam, portanto, como um espelho da realidade histórica, incorporando representações sociais de gênero e transformando-as em símbolo. Nessa literatura tradicional de vertente maravilhosa, as princesas estavam quase sempre limitadas ao espaço restrito do palácio, muitas vezes presas e vítimas da inveja e da maldade alheia, e frequentemente em conflito com a madrasta ou com a bruxa – figuras femininas que representam o oposto do ideal da jovem bonita –, representando o bem e servindo como modelo exemplar nesses contos de caráter moralizante.

Acerca da caracterização dessas personagens, Valente (2013) destaca que, nos contos de Perrault e dos irmãos Grimm, princesas como Bela Adormecida, Gata Borralheira, Branca de Neve, entre outras, são personagens com pouca densidade psicológica, sem outra perspectiva além do casamento; não tinham outros sonhos ou ambições:

Não há espaço para a afirmação da sua identidade, para fazer valer as suas convicções, as suas preocupações, porque, no fundo, elas só existiam literariamente para passarem a imagem da mulher perfeita, aos olhos de uma sociedade que assumidamente lhes negava o direito à afirmação da sua identidade e que, por isso, as desumanizava (Valente, 2013, p. 55).

A autora salienta ainda que tal figura feminina surge massivamente nos produtos culturais voltados para a infância, fato facilmente observável nas seções de literatura infantil de uma livraria, ou em uma loja de brinquedos e nos quartos de meninas. Em suas palavras, ao redor: “surgem princesas que alimentam os sonhos, inscrevendo-se nalguns corpos e vigiando comportamentos e escolhas” (Mira, 2010, p. 4). Do mesmo modo, elas aparecem na “literatura infantil, nos filmes de animação, como bonecas, estampadas em material escolar, em vestuário, em decoração de aniversário e outros objetos amplamente comercializados e consumidos” (Mira, 2010, p. 4). Um exemplo recorrente disso são as imagens das produções cinematográficas da Disney, com princesas como a Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida. Essas representações do feminino continuam presentes nos dias de hoje, em grande parte devido à influência da Disney, “que difundiu até à exaustão esse modelo arquétipo de princesa bela, bondosa e angelical, no qual várias gerações de crianças por todo o mundo se haveriam de projetar” (Mira, 2010, p. 55).

As figuras femininas nos contos de fadas são caracterizadas com base nos ideais e padrões físicos valorizados pela cultura dominante, os quais são reforçados pela mídia hegemônica – neste caso, principalmente pela Disney. Esse fenômeno confirma os estudos de Richard Santos (2020) sobre os objetivos da mídia televisiva ao utilizar da branquitude para definir seus padrões de emissão, produção e estética, desidentificando o sujeito negro, colocando-o em um não lugar comportamental e desconstruindo a sua identidade em relação a outros grupos, povos e culturas.

Esses padrões consolidam o arquétipo da princesa bela, branca, de cabelo longo e liso. Por conseguinte, tais representações se estendem às ilustrações de livros

infantis e aos diversos produtos culturais destinados à infância, perpetuando um padrão ideal de beleza e valores.

Conforme as ideias de Stuart Hall (2006) e Henry Giroux (1995), sobre o processo de socialização ir além da família e da escola, abrangendo todas as formas de difusão da cultura – nas quais os meios de comunicação social e a indústria do entretenimento desempenham um papel importante no processo de disseminação de saberes e verdades –, é possível argumentar que a figura da princesa representa um modelo identitário, propondo papéis reconhecidos e legitimando formas de comportamento ligados a significados culturais que lhes atribuem poder, criando ainda perspectivas estéticas e éticas sobre si e sobre os outros.

Como consequência, a reprodução dessas figuras com padrões visuais fáceis de identificar, cristalizam um modelo de identidade, criando expectativas e padronizando comportamentos. Esses modelos de identidade, baseados em padrões homogêneos e estereotipados, estão ligados a relações de poder e influenciam as práticas sociais. A princesa é, pois, um produto ideológico com papel central na construção do imaginário coletivo, perpetuando valores dominantes por meio do mito, refletindo em diversos produtos e meios culturais.

Caminhando nessa direção, os estudos de Maria Emília Traça (1998) fazem alguns apontamentos sobre a figura feminina como heroína nos grandes clássicos¹ do gênero:

As heroínas dos contos são muito bonitas, leais, delicadas, dedicadas às tarefas domésticas, modestas, dóceis, por vezes um tanto estúpidas, apesar de em Perrault este defeito ser quase uma qualidade, quando se trata de mulheres. [...] o esforço para idealizar a mulher e para aprofundar o Amor, e ao mesmo tempo velhas calúnias de fundo 'gaulês' que nos asseguram que a mulher é faladora, manhosa, tonta e infiel. Com efeito, trata-se certamente de uma representação mais geral: corresponde a uma imagem da mulher que se encontra correntemente nesta época do humanismo devoto (Traça, 1998, p. 94).

Igualmente, Macêdo (2017) observa que as protagonistas femininas nas obras de Perrault reforçam o processo civilizador engendrado pelas camadas dominantes da sociedade francesa. Logo, as atitudes das heroínas estão alinhadas aos modelos normativos de comportamento, delineando uma estrutura social exemplar. Traça

¹ Os contos ditos “clássicos” são entendidos aqui como aqueles que ganharam notoriedade no ocidente, readaptados pelos autores Perrault, os irmãos Grimm e Andersen.

(1998) compara esse modelo feminino das narrativas de Perrault com o dos irmãos Grimm, destacando que o modelo romântico dos escritores alemães conferia à mulher um valor simbólico. Sob essa perspectiva, ela observa que as heroínas dos Grimm também demonstram uma personalidade dócil, passiva e subserviente, como *A Bela Adormecida*, *A Branca de Neve*, *Cinderela*, *Rapunzel*, *Hansel e Gretel*, *Rumpelstilskin*, *A Pequena Guardadora de Gansos* e *Os Seis Cisnes*. Na versão dos irmãos, Cinderela, por exemplo, tem sucesso graças à sua bondade e paciência, além disso, protagonistas como Bela Adormecida e Branca de Neve “são tão passivas que tem de ser trazidas de novo à vida por um homem” (Traça, 1998, p. 95).

Traça (1998) ainda pontua que a caracterização das heroínas nos contos clássicos é tão restrita que permanece quase imobilizada. Com isso, repete-se o antigo cenário:

[...] os heróis partem à descoberta do vasto mundo, lutam com dragões, enfrentam terríveis gigantes; as heroínas bem comportadas não saem nunca das rotas batidas, e isto quando não são fechadas em castelos, torres, palácios, jardins, choupanas ou carroças (Macêdo, 2017, p. 51).

Em face desse cenário, Marilena Chauí (1984), ao contrário de Bettelheim (2002), não considera essas narrativas totalmente positivas para o desenvolvimento das crianças, já que podem contribuir para a perpetuação de diversos estereótipos ligados ao gênero. Paralelamente, Bastos e Nogueira (2016) postulam que os contos de fadas afirmam comportamentos tradicionais para além das representações de papéis masculinos e femininos, mas também referentes aos valores sociais, como bondade/maldade, beleza/feiura, heroísmo/vilania etc., o que, em termos de uso pedagógico, pode reforçar comportamentos ancorados no ideal de certo e errado. Dessa maneira, “subjetivam-se as crianças; instrui-se o que é bom ou ruim, normal ou anormal, sempre dentro de uma lógica binária, sem espaço para outras perspectivas, ensinando como ser uma coisa em oposição a outra, como ser homem e como ser mulher” (Bastos e Nogueira, 2016, p. 22).

Em sintonia com tais reflexões, Louro, Felipe e Goellner (2012) argumentam que a sociedade constrói uma imagem ideal de corpo e aparência para a mulher, levando as pessoas a associarem essa imagem a uma identidade de valor e personalidade. Portanto, além da problemática do gênero e dos papéis sociais, os contos de fadas reforçaram uma imagem de beleza eurocêntrica que se popularizou

em todo o mundo, criando simbologias de beleza universal que moldaram o imaginário social e, mais que isso, reforçaram também diversos estereótipos. É comum que essas histórias tragam como protagonistas princesas com características europeias consideradas símbolos de beleza, associadas a todo tipo de virtude, e, como antagonistas, irmãs feias ou bruxas invejosas, representando tudo de mais repulsivo.

Miranda e Galvão (2010) indicam que isso ocorre de modo que a criança entenda qual modelo deve seguir e qual deve evitar. Embora essa estrutura, por si só, não seja um problema, ao abrirmos um livro de contos de fadas e vermos associados à beleza apenas personagens com características físicas brancas, torna-se ainda mais relevante olharmos sob a perspectiva dos estudos sobre o racismo, estética e subjetividade em contos de fada, pois conforme Shohat e Stam (2006, p. 20), “o eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença”. Em decorrência disso, as crianças pequenas, ainda descobrindo o mundo e a si mesmas, tentam associar as características físicas e virtuosas das princesas com as delas próprias. Nesse processo, a falta de representatividade limita a concepção de beleza, sobretudo de crianças com traços que fogem dos padrões europeus.

As narrativas de *Rapunzel* e *Cachinhos Dourados*, por exemplo, ilustram bem esse quadro. Em ambas as histórias, o cabelo, atrelado ao belo, recebe um papel central. Cardoso e Pazó (2017) salientam que a violência simbólica gerada pela valorização dessa característica estética e a ausência de outras, não termina na falta de diversidade nos contos infantis, ela também se converte em todo tipo de violência e insultos no cotidiano, além de apelidos dados a pessoas que têm cabelos crespos. Nilma Lino Gomes (2006) sublinha que o cabelo é um dos mais fortes símbolos da identidade negra, constituindo-se como espaço de disputa simbólica e política. Para muitas pessoas negras, assumir o cabelo natural, especialmente o crespo, significa um gesto de resistência diante do padrão estético eurocêntrico imposto historicamente. Assim, a reprodução acrítica dessas narrativas tradicionais reforça a valorização de uma combinação restrita de traços físicos, como a pele branca e os cabelos dourados, ao mesmo tempo em que silencia e desvaloriza características comuns à população negra. Dessa maneira, a reprodução acrítica desse tipo de narrativa agrega valor a uma determinada combinação de traços físicos, servindo para a manutenção do *status quo* existente (Cardoso e Pazó, 2017).

Considerando esse exame do lastro dos contos de fadas, bem como sua natureza e função, partindo de algumas noções que interpretam o gênero, podemos compreender a importância dessas narrativas para a infância. A problemática que se impõe, contudo, é a forma como a cultura dominante se apropriou dessas histórias para universalizar suas ideologias. Fica evidente, assim, que foi criado um modelo narrativo propagado pelos livros infantis em todo o mundo, fundamentado em aspectos da cultura ocidental, desde a ambientação até a caracterização dos personagens. Por meio das fadas, princesas, heroínas e bruxas, atribui-se um papel específico à mulher nessas histórias, o que reverbera também na sociedade.

Para Bressan *et al.* (2018), a ligação entre literatura, cultura, infância e representações de beleza feminina é evidente em narrativas de diferentes épocas e povos, no entanto, “nos contos infantis se inscrevem num percurso antropológico que desde muito cedo estabelece tensões que vão enredando as crianças em busca do ideal de beleza” (Bressan *et al.*, 2018, p. 20). Tendo em vista que os discursos problemáticos do patriarcado, colonialismo e da supremacia branca são veiculados por meio das histórias infantis, torna-se crucial que as funções da literatura infantil sejam expostas, contextualizadas historicamente e questionadas.

1.3 ERA UMA VEZ... O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA

Chimamanda Ngozi Adichie (2019), em uma palestra no Ted Talk de 2009, intitulada “O perigo de uma história única”, posteriormente adaptada em livro, ajuda-nos a entender como a cultura hegemônica ocidental cria e dissemina histórias de tal modo que certas referências se propagam no nosso imaginário, fazendo com que sejamos alvos ou reprodutores de estereótipos, os quais culminam em preconceito, racismo, sexismo etc. Além disso, seu discurso explica por que algumas histórias são contadas e outras, silenciadas.

A respeito das histórias infantis e o modo como se manifestaram em seu imaginário, a escritora nigeriana reflete sobre a vulnerabilidade diante de uma história, especialmente na infância. Embora ela reconheça que os livros britânicos despertaram sua imaginação, o fato de só ter lido obras com personagens estrangeiros e temas distantes da sua realidade fez com que sentisse que os livros precisavam ter estrangeiros e ser sobre assuntos fora de seu alcance.

Como consequência, seu imaginário, repleto de referências distantes, a levou a não perceber que pessoas como ela poderiam existir na literatura. E foi nesse sentido que a descoberta de escritores africanos a libertou da ideia de uma história única, sobretudo porque pôde ver refletidos nas histórias os aspectos de sua cultura e das características físicas que ela possui: “percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia” (Adichie, 2019, p. 8). Nesse discurso, observamos dois aspectos importantes da representatividade: de um lado, a ausência de referências diversas reconhecidas como belas não só perpetua um ideal hegemônico, como também resulta no fenômeno descrito por Santos (2021) como Desidentificação do Sujeito. Por outro lado, destaca-se a necessidade do lócus de enunciação para o povo negro, pois ao se ver como protagonista ou criador de literatura, há uma abertura de novas possibilidades e representações.

Adichie (2019) pretende com esse discurso evidenciar como o Ocidente cria uma história única repleta de estereótipos sobre a África. Isso nos leva a retomar nossa indagação anterior: por que as histórias da realeza africana não fazem parte do cânone da literatura infantil? Podemos argumentar que isso ocorre porque a cultura dominante não apenas projeta uma imagem do branco como o ideal, como também representa os africanos como povos primitivos.

De acordo com a autora, no Ocidente, há uma tradição de contar histórias sobre a África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças e escuridão, e é dessa forma que se constrói uma história única: “mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (Adichie, 2019, p. 11). Ela afirma também que é impossível falar sobre os perigos de uma história única sem considerar as estruturas de poder:

Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder (Adichie, 2019, p. 12).

Diante do potencial das narrativas e da hegemonia da literatura canônica, isso nos leva a discorrer sobre o que Santos (2021) chama de territórios negros. Trata-se

de um espaço dual: de um lado um local de resignificação, representando as vivências e reafirmação identitária e, de outro, um espaço de exclusão dos não brancos. É, também, um campo de “enunciação de códigos, de significação de identidades e vocalização, também da violência sofrida [...]” (Santos, 2021, p. 56). Esses territórios podem ser entendidos como lugares de ocupação e inscrição de estéticas discursivas e culturas marginalizadas, mas também como proibidos para a Maioria Minorizada.

A exclusão de pessoas negras em espaços de privilégio é mantida por práticas sociais e culturais, assim como na literatura delimitam-se os lugares reservados a esse grupo, refletindo e reforçando práticas excludentes. Acerca dos estereótipos, Santos (2021) afirma que um grupo étnico-racial, ao não se perceber situado nas imagens, ideologias e culturas, tanto pode buscar soluções para a exclusão e invisibilidade quanto podem ter sua autoestima destruída. Partindo dessa compreensão, Santos (2021) explica que a representação da população negra está diretamente ligada às questões históricas; há um espaço reservado para ela, onde discursos, narrativas e imagens são estrategicamente criados para colocá-la no lugar do não ser, como uma forma de manutenção de poder de grupos dominantes.

Para o autor, isso pode ser “[...] enquadrado no campo da relação interseccional de dominação de classe, raça e gênero” (Santos, 2021, p. 71). Portanto, observa-se que o racismo e o alijamento social não são naturais e intrínsecos ao homem, são ensinados pelos meios de comunicação, pelas produções culturais e artísticas controladas pela cultura dominante, entre as quais se incluem a literatura.

Em um mesmo sentido, sobre África, Adichie (2019) observa que os estereótipos são incompletos e fazem com que uma história se torne única. A autora adverte que a consequência de uma história única é grave, pois despoja as pessoas de sua dignidade e obscurece a nossa humanidade compartilhada, reforçando as diferenças em vez de destacar as semelhanças. Com isso, partindo das premissas de Adichie (2019):

E se a minha colega de quarto soubesse da minha amiga Funmi Iyanda, uma mulher destemida que apresenta um programa de TV em Lagos e está decidida a contar as histórias que preferimos esquecer? E se ela soubesse do procedimento cardíaco que foi feito no hospital de Lagos na semana passada? E se soubesse da música nigeriana contemporânea, com pessoas talentosas cantando em inglês e pidgin, em *igbo*, *iorubá* e *ijo*, misturando influências que vão de Jay-Z a Fela, de Bob Marley até seus avós? E se a minha colega soubesse da

advogada que recentemente foi aos tribunais da Nigéria contestar uma lei ridícula que exigia que as mulheres tivessem o consentimento do marido para renovar o passaporte? E se soubesse de *Nollywood*, cheia de pessoas inovadoras fazendo filmes apesar de grandes dificuldades técnicas, filmes tão populares que realmente são o melhor exemplo de nigerianos consumindo o que produzem? E se minha colega soubesse da mulher maravilhosamente ambiciosa que trança meus cabelos e que acabou de abrir seu próprio negócio para vender apliques? E dos milhões de outros nigerianos que empreendem e às vezes fracassam, mas continuam a acalantar ambições? (Adichie, 2019, p. 15).

Continuamos: e se as meninas negras no Brasil tivessem contato com personagens com as quais possam se identificar, sejam elas princesas, heroínas ou crianças e adolescentes comuns vivendo seu dia a dia? E se suas referências sobre África não fossem as do ponto de vista do Ocidente? E se soubessem da história de uma linda princesa africana chamada Oyá, que tinha o poder de se transformar em búfalo? E se soubessem que, no Brasil, existiram escritoras, princesas, heroínas negras como Aqualtune, Luísa Mahin e Carolina Maria de Jesus? Por concordarmos com Adichie (2019) que muitas histórias importam e que foram e são utilizadas tanto para espoliar, caluniar e despedaçar a dignidade de um povo quanto para empoderar e humanizar, reparando essa dignidade, no próximo capítulo, voltaremos nosso olhar para as novas vozes da literatura infantojuvenil.

2 AS NOVAS VOZES DA LITERATURA INFANTOJUVENIL

Ao discorrer sobre as disparidades raciais e étnicas no desempenho em alfabetização e na conquista educacional, Ebony Elizabeth Thomas (2016) afirma que as histórias são importantes, mas algumas continuam fora do cenário literário atual. Como resultado, há uma grande lacuna na imaginação, causada pela falta de diversidade nas representações da vida infantil e adolescente nos livros e na mídia. Sob essa ótica, ela concorda com Adichie (2019) ao destacar que, quando as crianças crescem sem ver imagens diversas refletidas na literatura infantil, ficam limitadas a histórias únicas sobre o mundo ao seu redor, o que impacta o desenvolvimento de sua imaginação. Essa ideia se alinha com a perspectiva de Rudine Sims Bishop (1990) sobre a importância de todas as crianças se verem em espelhos, janelas e portas de correr da literatura infantil.

No entanto, com base nos questionamentos do autor e ativista Daniel José Older (2014), Thomas (2016) ressalta que exigir apenas a diversidade não é o suficiente. Os profissionais da indústria precisam se perguntar:

Como posso usar minha posição para ajudar a criar um mundo literário que seja diverso, equitativo e que não represente apenas o mesmo segmento da sociedade que sempre representou desde sua criação? Que ações concretas posso tomar para promover uma mudança real e ir além da conversa cansada que temos há décadas? (Older, 2014) (Thomas, 2016, p. 117, tradução nossa).

Diante disso, Thomas (2016) observa que o problema vai muito além da falta de representação de personagens negros na literatura infantil e na mídia. Paralelamente, Oliveira (2008) destaca que as produções literárias precisam também apresentar qualidade estética e temática em relação às questões étnico-raciais. Em outras palavras, não basta incluir obras com protagonistas negros, é fundamental que o mercado editorial se atente e invista devidamente em produções que abordem esse tema. Muitas obras que pretendem ser inclusivas apresentam personagens negros problemáticos, como em livros ilustrados que retratam personagens estereotipados ou caricatos.

Essas controvérsias persistem ao longo da história da literatura infantil. Por esse motivo, para compreendermos o avanço na caracterização das novas personagens nesse contexto, é necessário também compreender a formação da

literatura infantojuvenil negra, que surge como resposta à ausência de representatividade e ao silenciamento das vozes negras no campo literário. Sob esse prisma, examinaremos as raízes históricas da luta por uma literatura infantil com diversidade étnica no Brasil, desencadeada pela necessidade de promover representações mais precisas e humanizadoras de crianças não brancas, além de lançar olhar sobre o movimento do mercado editorial em direção a essa diversidade.

2.1 REVISITANDO A HISTÓRIA

No Brasil, o século XX foi celebrado como o “século da criança”, marcando uma época em que a infância assume o tema central da cultura contemporânea brasileira, sendo vista como diferente da vida adulta, o que resultou na criação de um mercado de bens simbólicos direcionados à criança. Além de uma intensa produção cultural endereçada a esse público, tal cenário culminou também no desenvolvimento de políticas de proteção e amparo. A partir desse contexto, Maria Cristina Soares de Gouvêa (2005) analisa as representações sociais do negro na literatura infantojuvenil brasileira desse período, com enfoque em obras publicadas nas três primeiras décadas do século. Com essa pesquisa, foi possível identificar, pelo menos, dois momentos cruciais para a compreensão do percurso da imagem do negro nessa produção.

Até a década de 1920, os personagens negros ou eram deixados de fora das narrativas ou reduzidos ao passado escravocrata. A partir desse momento, ocorre um descolamento; eles se tornam mais frequentes nas histórias, porém são descritos a partir de referências etnocêntricas com o objetivo de embranquecê-los. Em relação a esse processo, Gouvêa (2005) destaca que o embranquecimento se dirigiu também ao leitor, criando um perfil que se identificasse com personagens e referências culturais brancas.

Um panorama apresentado pela autora destaca o processo de modernização social nas décadas de 1920 e 1930, período em que a produção literária destinada a crianças se consolidou, impulsionada pela urbanização crescente, pelas reformas educacionais que incentivavam o gosto do público infantil pela leitura e pela valorização da família burguesa centrada nos cuidados da infância. Nessa época, buscava-se criar uma linguagem artística que refletisse a brasilidade – um novo olhar que permitisse compreender o país como nação com identidade própria. Esse período

foi marcado por uma série de produções no âmbito artístico e no científico voltadas a entender o que define o brasileiro e quais são as suas singularidades. No interior do campo artístico-cultural, formulou-se uma linguagem e referências estéticas que simbolizavam a modernização da sociedade.

Nesse contexto, surge o Movimento Modernista no Brasil, oriundo do diálogo com as vanguardas europeias e da busca por elementos nacionais que refletissem a identidade brasileira. Na década de 1930, um período de intensa produção científica, foram publicadas obras clássicas sobre a temática da identidade nacional com ênfase na questão racial. Portanto, no cenário moderno que se construía estava, de um lado, Oliveira Vianna, cujos estudos desqualificavam a população negra ao defender a miscigenação como estratégia do embranquecimento do país, e, de outro, Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* (1933), apresentando uma perspectiva idealizada das relações sociais no Brasil ao utilizar o termo “democracia racial”. Esse conceito foi adotado para interpretar a problemática racial no país, no entanto de modo a esconder as desigualdades nas relações raciais, reforçando e propagando um mito que negava o racismo estrutural.

Dialogando com as discussões sobre uma identidade nacional e sobre o mito da democracia racial, na mesma década, a produção literária infantil passa a incorporar temas relacionados. Assim, há um aumento significativo da inserção de personagens negros nessas criações, que eram, na maioria das vezes, retratados como contadores de histórias – na figura de pretas velhas – relegados ao passado e à margem da narrativa modernizadora. Enquanto os personagens brancos representavam a modernidade, a urbanidade, a técnica e a ruptura, os negros eram folclorizados, atrelados à ignorância, ao universo rural e ao passado. As histórias desse segmento populacional, suas práticas religiosas e valores eram simplificados e associados ao primitivismo, afastando-os do projeto de modernização do país, e afirmando-os de maneira estereotipada em uma identidade cultural vinculada à brasilidade, ocupando um papel mítico ao longo da narrativa, negado em sua concretude e folclorizado no imaginário literário (Gouvêa, 2005).

Nesse movimento de resgate folclorizado das raízes nacionais, os contadores de história negros eram recuperados nas narrativas infantis, mas como depositários de uma tradição situada no passado. Gouvêa (2005) destaca como exemplo dessa contradição o livro *Histórias de Tia Nastácia* (1937):

— Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para o outro ela deve saber. Estou com ideia de espremer Tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela, afirma Pedrinho (Lobato, 1937, p. 31).

Ao ouvir essas histórias, as crianças reagiam:

— Só aturo estas histórias como estudo da ignorância e burrice do povo. Prazer não sinto nenhum. Não são engraçadas, não têm humorismo. Parecem-me muito grosseiras e bárbaras — coisa mesmo de negra beijuda, como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto e não gosto (Lobato, 1937, p. 31).

Conforme evidenciado por Gouvêa (2005), a reação das crianças diante das histórias fez com que Tia Nastácia perdesse o posto de contadora, voltando para a cozinha e dando lugar à Dona Benta que, utilizando os livros, “sabia contar histórias de verdade”. Para a autora, esse cenário em torno da personagem “apontava a contradição entre o projeto de resgate da tradição oral e sua inadequação ao presente, na medida em que era associada à ignorância e à falta de criatividade” (Gouvêa, 2005, p. 85), ou seja, “[...] de um lado buscava recuperar as raízes nacionais e, de outro, enxergava nessas raízes as origens da ignorância que impediriam a construção de um Brasil moderno” (Gouvêa, 2005, p. 85).

Assim, destacam-se, pelo menos, três características marcantes dessa literatura: a raça como elemento definidor dos personagens, o mito da democracia racial e o embranquecimento dos personagens. Acerca da referência à raça, “invariavelmente, o nome dos personagens negros era substituído por vocábulos como: o negro, o negrinho, o preto, o pretinho, a negra, a negrinha, o preto velho, a negra velha” (Gouvêa, 2005, p. 88). Era a raça que situava os personagens na narrativa, conferindo-lhes identidade, diferenciando-o dos demais e definindo uma alteridade – ao contrário dos personagens brancos, cujas marcas raciais não eram nomeadas (Gouvêa, 2005).

Quanto ao mito da democracia racial, nos textos que apareciam crianças brancas e negras, “buscava-se marcar um ideal de integração entre os personagens, em que estes participavam das mesmas aventuras, estabelecendo-se uma suposta igualdade, apesar das diferenças étnico-sociais” (Gouvêa, 2005, p. 88). Por fim, em relação ao processo de embranquecimento,

[...] se no campo científico [...] era analisado como solução para o país, ante a miscigenação característica (Oliveira Vianna, 1932), nos textos, tal embranquecimento perdia seu caráter metafórico e tornava-se

literal. Reproduzia-se nas diversas narrativas o embranquecimento físico dos personagens negros (Gouvêa, 2005, p. 89).

Portanto, na perspectiva da construção de uma sociedade moderna, a inserção do negro nas narrativas não era pautada na sua inclusão no cenário da época, pelo contrário, relegou-o ao passado. Com isso, seu lugar no projeto de nação apresentado na literatura desse período só era possível em detrimento da negação das marcas raciais e pelo embranquecimento dos personagens. Assim, o público leitor dessas obras era levado a se identificar com a cultura e estética brancas, desqualificando a cultura e estética negras. Como consequência, os textos promoviam o embranquecimento do leitor ao representar a raça branca como superior, ao mesmo tempo em que silenciava os personagens negros.

Qualquer análise sobre a mudança desse cenário excludente e embranquecedor delineado acima, deve começar pela menção aos movimentos seculares que buscaram transformar as representações de crianças negras, distanciando-as dos estereótipos e promovendo uma representação positiva. Esse avanço só foi possível graças a um extenso caminho de reivindicações, sobretudo com o advento da lei 10.639/2003, que altera a Lei de Diretrizes e Base da Educação, instituindo em todo o currículo escolar a obrigatoriedade do ensino da história e culturas africana e afro-brasileira. Essa lei é uma grande conquista dos movimentos negros das décadas de 1970 e 1980. Segundo Gonçalves e Silva (2000), como os negros militantes buscavam “[...] reagir à precária situação educacional de seu grupo étnico, exigiu deles um tipo de compromisso pessoal, de engajamento direto para resolver um problema que não era exclusivamente dos negros, mas era um problema nacional” (Gonçalves e Silva, 2000, p. 145).

A educação, portanto, passa a ser uma das maiores preocupações dos movimentos dos Movimentos Negros desde os anos 70, já que a baixa escolarização era um dos principais indicadores da exclusão dessa população. A partir dos anos 1990, aumenta-se a exigência por políticas estatais voltadas à democratização da educação, dando espaço para a elaboração de leis e medidas de ação afirmativa. Nessa conjuntura, em 1999, foi introduzido um artigo que reconhece a história e cultura dos negros no Brasil. Além desse projeto de lei, outros dispositivos legais também passaram a promover a valorização das questões relacionadas às culturas afro-brasileiras, como a aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBN) e dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs, 1997), visando garantir o

direito de todos os estudantes ao conhecimento necessário para o exercício da cidadania plena. Com isso, a história da cultura afro-brasileira e africana passa a ser incluída também na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD).

Esse quadro de reivindicações conta com nomes importantes como Abdias do Nascimento, responsável pela criação do Teatro Experimental Negro (TEN). Ele acreditava ser possível combater o racismo por meio da educação e de iniciativas culturais, restituindo a verdadeira imagem histórica do negro. Entre outros movimentos sociais muito importantes, o Movimento Negro Unificado (MNU) compartilhava a mesma lógica de valorização da história e culturas africana e afro-brasileira, buscando a construção e afirmação da identidade negra, reivindicando o reconhecimento do negro pela sociedade e sua inclusão social de forma mais justa e igualitária. Nesse mesmo período, o movimento também se manifestava na literatura, por meio da proposta coletiva de publicações chamada Cadernos Negros, de autores que circulavam, conforme descreve Guimarães (2016), em lugares como bailes e bares de maioria negra. De modo semelhante, na literatura infantil e juvenil também se começou a refletir sobre as demandas por valorização da identidade negra. Heloisa Pires Lima (2009) pontua que, no final dos anos 1980, as editoras passaram a incluir nos seus catálogos contos e lendas bem ilustrados, que faziam referência à cultura africana. Um exemplo de obra nesse sentido foi *Menina bonita do laço de fita* (1986), de Ana Maria Machado. Contudo, essa iniciativa incentiva o surgimento de obras sem precisão de fonte étnica, mas que, “[...] apesar de fragmentados, foram capazes de preservar certa riqueza cultural” (Lima, 2009, p.102).

Uma vez que se tornou necessário, mais do que nunca, a afirmação da identidade negra pelo próprio negro e a luta de movimentos engajados, a fim de que ele pudesse ser visto como sujeito da história e não como objeto, após muitas lutas e de alguns resultados conquistados, a causa negra na educação adquire mais força a partir dos anos 2000, finalizando com a promulgação, em 2003, da referida lei. Embora já existisse uma movimentação no mercado editorial com obras que abordavam a temática étnico-racial endereçadas ao público infantil e juvenil, o cuidado e investimento em narrativas com tais composições tornam-se mais evidentes a partir de 2003 à medida em que outros dispositivos legais como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) se direcionam para o reconhecimento e valorização da história e cultura dos negros no Brasil, o que

gerou demanda também ao mercado editorial. Lima (2009) realça que, diante desse panorama, surge um projeto editorial de integração, identificado como “alusivo ao mundo africano”, que estimula discussões sobre a importância da educação e do ensino da diversidade. Esse enfoque é considerado como um possível caminho para desconstruir antigos preconceitos e superar a associação do negro com a escravidão, incorporando elementos das culturas africanas, como religiosidade, força da natureza, magia africana e ancestralidade. Em 2008, a lei é atualizada pela de nº 11.645 para inserir também nesse quadro do ensino brasileiro a cultura e história dos indígenas.

2.2 O PROTAGONISMO FEMININO NEGRO NA LITERATURA BRASILEIRA

Os estigmas e estereótipos agem como violências simbólicas que atingem diretamente o segmento negro feminino brasileiro, reforçam desigualdades e sustentam estruturas de poder que desvalorizam identidades e experiências.

A imagem da mulher negra foi historicamente construída sob a influência de discursos racistas e sexistas que sustentam as estruturas de poder e exclusão. Esses discursos ultrapassam as práticas sociais e moldam imaginários e produções culturais, configurando-se como mecanismos de dominação. Nesse cenário, Patricia Hill Collins (2019) utiliza o conceito de imagens de controle para designar os estereótipos que sustentam e naturalizam a opressão contra mulheres negras, justificando sua subalternização nas esferas econômica, social e simbólica.

Essas imagens produzem a ideia de que a injustiça social, a pobreza e o sexismo seriam naturais e inevitáveis na vida dessas mulheres. Entre os exemplos mais recorrentes na cultura afro-americana estão o estereótipo da *Mammy*, a matriarca negra dependente do Estado (*Welfare Mother*) e a *Hoochie/Jezebel/prostituta*. No contexto brasileiro, observa-se processo semelhante de estereotipação; a mulher negra também tem o seu lugar hegemonicamente demarcado, resultado da sobreposição de opressões de raça, gênero e classe. Lélia Gonzalez (2020) indica três representações simbólicas que traduzem essa lógica: a mulata, a empregada doméstica e a mãe-preta. Em termos gerais, a ideia de mulata não está atrelada somente à miscigenação, mas à objetificação dos corpos negros, submetidos à exposição e à apreciação de turistas e figuras importantes da burguesia nacional. Gonzalez (1984) argumenta, no entanto, que o termo é mais utilizado na versão feminina, pois carrega consigo a hiperssexualização do corpo da mulher negra

brasileira. A mulher negra doméstica, por sua vez, é reduzida à prestação de serviços às famílias das classes média e alta.

Collins (2019) afirma que as imagens de controle são criadas acerca de todos os grupos sociais, mas são especialmente nocivas às mulheres negras, haja vista que estão expostas a múltiplas opressões. Partindo dessa noção, encontramos na figura de tia Nastácia, personagem de Monteiro Lobato, um exemplo de representação da *Mammy*, isto é, a mulher negra em um lugar de subordinação, atendendo à casa de maneira servil, mantendo a estrutura de poder dos brancos, restrita à cozinha e não sendo valorizada nem dentro tampouco fora desse espaço. A esse conceito, soma-se outro também elaborado por Collins (2019): o de *outsider within* (outsider interna), que diz respeito à posição das intelectuais negras na sociedade, que, apesar de acompanharem os processos que ocorrem nos centros hegemônicos, como o meio acadêmico, não são valorizadas por isso. Essa ideia mostra, portanto, como as mulheres negras podem ser aceitas em certos espaços sem serem minimamente reconhecidas.

No que concerne à imagem da matriarca, conforme Jesus (2022, p. 3), tem relação com a mulher negra forte, aquela que “dá conta e se nega a reproduzir os padrões de fragilidade e subserviência perante as figuras masculinas”. Já a mãe dependente do Estado, segundo a mesma autora, é aquela beneficiada por políticas de redistribuição de renda “formuladas nos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), mais especificamente o Bolsa Família. [...] a mãe dependente do Estado costuma ser composta por fotografias jornalísticas que focam na carência e na miséria” (Jesus, 2022, p. 4). E, ainda, a *Hoochie*, imagem construída com o intuito de controlar a sexualidade das mulheres negras. Tal estereótipo foi utilizado ao longo do tempo como justificativa para desumanizar e explorar mulheres negras sexualmente, haja vista que a *Hoochie* “é a mulher negra sexualmente insaciável, incontrolável, lasciva, lida até mesmo como uma predadora sexual” (Jesus, 2022, p. 4). No Brasil, o estereótipo que mais se aproxima dessa última concepção diz respeito à mulata, exemplificada nas musas das escolas de samba (Jesus, 2022).

Dadas as particularidades que distinguem as imagens de controle estadunidenses e brasileiras, é certo que ambas foram herdadas da escravidão e influenciam na maneira como as mulheres negras são tratadas na sociedade, impactando também a forma como elas mesmas internalizam determinadas crenças e comportamentos. Ao longo da história, essas imagens foram aplicadas de tal modo

que sustentaram ideias como a de que o segmento feminino negro está destinado à servidão e ao cuidado, com o papel exclusivo de cuidar e trabalhar, além da noção de que é sexualmente disponível. Esse cenário, portanto, é um retrato de como as imagens de controle evidenciam a centralidade das ideias na estruturação do poder e do controle.

Ainda no que tange à condição subalterna e subserviente da mulher negra na sociedade brasileira e suas implicações, é evidente a tentativa engendrada por um movimento ideológico e intencional de normalizar e silenciar esse lugar social que é hegemonicamente imposto, baseado em estereótipos racistas e sexistas, incluindo a hiperssexualização (Santos e Sales, 2018).

De acordo com a definição de hierarquia racial formulada por bell hooks (1981), a mulher negra ocupa a base da pirâmide social, que é sobreposta por raça e gênero. Desse modo, a classificação é ordenada da seguinte forma: no topo está o homem branco, em segundo lugar a mulher branca, em terceiro o homem negro e, por último, a mulher negra. A autora argumenta que a hierarquia social entre mulheres brancas e negras causa desigualdade no acesso a direitos femininos. Assim, hooks (1981, p. 40) indica que “a desvalorização da natureza feminina negra ocorreu como resultado da exploração sexual das mulheres negras durante o período da escravidão, que não foi alterado no decurso de centenas de anos”.

Segundo Santos e Sales (2018), a expressão “donas de casa” naturaliza e reforça o estereótipo de doméstica atribuído à mulher negra. Ou seja, o mito da democracia racial carrega de forma “ideologicamente sofisticada a idiosincrasia eufemista responsável pela camuflagem do racismo na sociedade brasileira” (Santos e Sales, 2018, p. 42).

Essa lógica reduziu a mulher negra a um objeto sexual, definindo funções para ela dentro da sociedade colonial patriarcal: ama de leite, mucama e doméstica. Como observado pelas pesquisadoras, a reprodução desses papéis acompanhou as mudanças nas estruturas sociais, isto é, migrou do sistema colonial para o capitalista, mantendo o lugar hegemonicamente destinado à mulher negra como herança. Assim, as adjetivações depreciativas e os papéis sociais repercutem e acompanham as transformações da sociedade brasileira (Santos e Sales, 2018).

Essas imagens de controle, ao se consolidarem como mecanismos simbólicos de dominação, ultrapassam os limites do discurso social e penetram profundamente na produção cultural e literária. A literatura, enquanto instrumento de formação de

imaginários e reprodução de valores, desempenhou papel decisivo na fixação e naturalização dessas representações. Desde os primeiros registros escritos, os corpos e as experiências das mulheres negras foram narrados a partir do olhar branco e patriarcal, o que resultou em uma tradição literária que as silenciou ou as estereotipou. É nesse ponto que se torna necessário observar como tais imagens se manifestam nas narrativas, especialmente nas infantojuvenis, e de que maneira elas interferem na construção da identidade, da autoestima e do pertencimento de meninas negras.

Uma vez que as personagens brancas são predominantes nas histórias infantis e juvenis, meninas brancas encontram amplas possibilidades de identificação. Elas podem tanto se reconhecer em personagens infantis com características físicas semelhantes às suas, quanto projetar-se no futuro como adultas. Essa diversidade de imagens positivas gera um repertório amplo que contribui para a construção da autoestima e dos sonhos.

Como vimos, na literatura infantil com protagonistas femininas, sobretudo nos enredos maravilhosos com fadas, princesas e heroínas, a mulher branca foi comumente destinada a um papel passivo de aspirações limitadas, à espera de um príncipe que pudesse lhe salvar. À mulher negra, contudo, nem essa posição era oferecida. Esse quadro, dentro e fora da ficção, revela as disparidades entre mulheres brancas e mulheres negras.

Já em 1851, na convenção de mulheres de Akron em Ohio, diante de uma plateia composta por homens e mulheres brancas, Sojourner Truth chamava a atenção para a invisibilidade da mulher negra e a discrepância de realidade que a reivindicação das mulheres brancas pelo direito de trabalhar significava:

[...] Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Truth, 1851).

Diante desse discurso, Truth expõe as diferenças entre elas, tendo em vista que enquanto umas lutavam pelo direito do trabalho, outras nunca conheceram uma realidade diferente. Enquanto os homens brancos consideravam as mulheres brancas frágeis e afirmavam que elas precisavam de ajuda para subir em carruagens – tal qual princesas –, mulheres negras eram açoitadas e tinham seus filhos vendidos para a escravidão. Esse discurso e especialmente a pergunta: *Ain't I a woman?* (tradução em português: eu não sou uma mulher?) viriam a ser o marco inicial das mulheres negras dentro do feminismo, deixando evidente o abismo social entre elas.

Assim, partimos da reflexão de que as meninas negras enfrentam uma realidade distinta, e a ausência de personagens com suas características físicas, somada à ausência de representações positivas sobre mulheres negras, limita suas opções de identificação, inspiração e sonhos. Por mais que estar à espera de um príncipe seja uma imposição patriarcal – e não queremos dizer com isso que a literatura deva retroceder em adaptações que retratem personagens femininas negras dentro do contexto limitado das princesas de contos de fadas clássicos – isso evidencia como até mesmo essa idealização do amor e do casamento da mulher branca sempre se mostrou inalcançável para meninas e mulheres negras. Como consequência, se o amor romântico é uma temática introduzida na vida das mulheres desde muito cedo pelos livros infantis, ao não se verem representadas nessas narrativas, as meninas negras podem crescer acreditando que o amor não é para elas. Essa lacuna também molda uma masculinidade que as desconsidera como merecedoras de amor e cuidado, resultando em uma dupla opressão: além do sexismo, elas são vítimas também do racismo.

Nessa direção, Carla Akotirene (2019, p. 14) afirma que o Atlântico representa um locus de opressões cruzadas, assim, “há mulheres sujeitas a discriminações e outras opressões, especificamente por não serem homens e por não serem membros de grupos étnicos e raciais dominantes na sociedade (Crenshaw, 2002, p. 179).

Frequentemente, meninas e mulheres negras não se veem representadas em histórias ou em papéis de destaque, e, quando aparecem, as representações são carregadas de estereótipos. Um exemplo disso pode ser observado tanto na literatura quanto na mídia televisiva brasileira, que, durante muito tempo, as restringiu a papéis de empregadas domésticas ou babás, mantendo-as sempre como personagens secundárias, como Tia Nastácia, personagem de Monteiro Lobato, que assume um

papel de inferioridade sociocultural. Ao se debruçar sobre as obras que trazem caricaturas do negro, Lima (2005) menciona:

Por que ironizar uma figura negra seria um erro? Eu responderia que o problema não está em representarmos a imagem negra nesta ou naquela expressão. A diferença para uma criança não negra está no número de opções em que ela se vê para elaborar sua identidade. Em todo o leque dessa oferta, podemos encontrá-las nas mais diferentes formas, papéis e jeitos, o que compensa uma ou outra desqualificação (Lima, 2005, p. 109).

Essa invisibilidade ou estigmatização afeta o imaginário infantil, mostrando como as histórias não apenas divertem, mas também moldam as percepções de mundo e de si. De acordo com os estudos de Duarte (2013), desde o romantismo, o protagonismo das mulheres negras na literatura tem ocorrido com mais frequência, mas as representações “ressaltam, por exemplo, a sensualidade e a disponibilidade para o sexo sem compromissos ou consequências, novamente de acordo com imagens sociais determinadas a priori, como a da ‘mulata assanhada’ entre outras” (Duarte, 2013, p. 147). Nessa mesma direção, Conceição Evaristo (2005) argumenta que essa representação baseada nas imagens do passado escravocrata como “corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (Evaristo, 2005, p. 52), persiste desde o período colonial até os dias atuais.

Além da imagem deturpada da mulher negra, Evaristo (2005) identifica outra problemática ao realizar uma leitura mais profunda da literatura brasileira em diversas épocas e gêneros. Ela afirma que, no discurso literário, mata-se a prole das personagens femininas negras, haja vista que elas surgem, quase sempre, como infecundas, perigosas ou cuidando dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. São caracterizadas por uma animalidade, como é possível identificar nas personagens Bertoleza e Rita Baiana, ambas da obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. Bertoleza morre “focinhando”, e é caracterizada por uma sexualidade ameaçadora, como Rita Baiana, que macula a família portuguesa. Em outras narrativas, aparecem como “mulher-natureza” como em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), a personagem que dá nome ao título tem uma ingênua conduta sexual e não é capaz de entender e atender algumas normas sociais.

Ainda que a representação materna em muitos textos literários possa desagradar também às mulheres brancas em geral, Evaristo (2005) sugere que, para

a mulher negra, a ausência desse papel na literatura brasileira tem implicações mais profundas. De modo que ela questiona:

Qual seria o significado da não representação materna para a mulher negra na literatura brasileira? Estaria o discurso literário, como o histórico, procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Teria a literatura a tendência em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional? (Evaristo, 2005, p. 52).

Duarte (2013) colabora com a resposta para tais indagações, postulando que os estereótipos são uma forma de aprisionamento social e cultural que unifica as identidades. Com isso, tais construções literárias reforçam um imaginário social carregado de preconceitos e estigmas. As questões levantadas por Evaristo (2005), portanto, indicam que se tenta apagar a mulher negra como mãe porque a família lhe é uma das maiores formas de resistência e sobrevivência.

Acerca do texto contemporâneo, Duarte (2013) expõe que,

[...] reproduz, em grande medida, a atitude predominante no romance brasileiro de todos os tempos: o sequestro do negro enquanto individualidade pensante, guardião de uma memória tanto individual quanto familiar ou comunitária; o sequestro do negro enquanto voz narrativa, expressa na primeira pessoa do singular, com as prerrogativas inerentes ao desnudamento da subjetividade em todos os seus aspectos; e o sequestro, por fim, da própria humanidade inerente à maioria dos brasileiros ao retratá-los sob a moldura estreita ditada pelo estereótipo e pelos metarrelatos da cordialidade e da democracia racial (Duarte, 2013, p. 148).

Nessa perspectiva, ele descreve um quadro de intelectuais influenciados pelo mito da democracia racial, que difundiam a ideia da mestiçagem como solução para conflitos e apagamento das diferenças, promovendo o esquecimento do passado escravocrata. Esse movimento do texto contemporâneo continua limitando as identidades e colocando-as em categorias simplificadas e homogêneas, negando a individualidade e a voz narrativa dos negros. Portanto, ao longo dos tempos a literatura reforçou estereótipos limitando a diversidade cultural dos negros dentro e fora da literatura.

Já na produção de autoria negra ou afro-brasileira, o lugar da mulher é outro. Essa vertente se constitui gradativamente, tendo como marco inicial Maria Firmina dos Reis, cujo romance *Úrsula* (1859) “traz pela primeira vez às nossas letras a África e o

porão do navio negreiro” (Duarte, 2013, p. 148-149). Com isso, a representação das mulheres negras ganha outros contornos:

Maria Firmina dos Reis publicava em São Luís do Maranhão o romance *Úrsula*, em que coloca o negro como referência moral da narrativa. O texto de *Úrsula* se apropria do discurso judaico-cristão a fim de condenar o escravismo e trazer o comovente relato da Preta Suzana sobre a própria captura e a viagem no navio negreiro. E, nesse momento, a ficção ganha contornos fortemente realistas devido à semelhança com relatos memorialísticos de ex-escravos, só posteriormente disponibilizados ao leitor brasileiro (Duarte, 2013, p. 149).

Assim, o texto de uma escritora negra a partir de elementos que lhe são próprios distingue-se do trabalho feito pela literatura brasileira canônica,

Daí o projeto de trabalhar por uma linguagem que subverta imagens e sentidos cristalizados pelo imaginário social oriundo dos valores brancos dominantes. É uma escrita que, de formas distintas, busca se dizer negra, até para afirmar o antes negado. E que, também neste aspecto, revela a utopia de formar um público leitor negro. A articulação desses cinco elementos – autoria, temática, ponto de vista, linguagem e público – configura, a nosso ver, a existência do texto afro-brasileiro (Duarte, 2013, p. 149).

Evaristo (2005) observa que, se por um lado há um repertório literário que invisibiliza as mulheres negras ou reforça estereótipos sobre elas, por outro, há um discurso literário próprio de autoras como Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Lia Vieira, Celinha, Roseli Nascimento, Ana Cruz, Mãe Beata de Iemonjá, Maria Firmina dos Reis, Maria Carolina de Jesus, dentre outras, que desafia determinados modos consagrados dessa representação, servindo como uma contra-voz à literatura brasileira hegemônica. Essas mulheres são donas de uma produção literária em que “[...] o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (Evaristo, 2005, p. 54).

Duarte (2013) destaca que a denúncia do preconceito é um dos pontos centrais do projeto literário dessas escritoras, além da revisitação do passado sob o prisma da “subcidadania a que ficaram relegados os remanescentes da escravização [...] para ressaltar os efeitos deste processo na contemporaneidade” (Duarte, 2013, p. 151-152). Com isso, tais narrativas subvertem o lugar de exclusão relegados a elas

historicamente para um espaço de protagonismo, e é com Conceição Evaristo que surge uma nova nomenclatura para esse trabalho.

O termo *escrevivência*, cunhado pela escritora, combina as palavras "escrever" e "vivência", acerca dele, ela destaca a necessidade de dar voz àqueles que foram historicamente marginalizados e silenciados na sociedade brasileira, especialmente as mulheres negras, buscando assim romper com a invisibilidade dessas vozes e proporcionar uma narrativa autêntica e poderosa que reflete a complexidade das experiências vividas. Ao adotar a *escrevivência* como prática literária, Evaristo (2009) enfatiza a importância de incorporar a oralidade, as tradições culturais e as memórias individuais e coletivas na escrita. Assim, a *escrevivência* não se limita apenas a uma prática literária, mas é também um ato político e social que desafia estereótipos.

Na literatura infantojuvenil, esse mesmo trabalho está sendo realizado por autoras negras, como Nilma Lino Gomes, Kiusam de Oliveira, Cidinha da Silva, Heloisa Pires Lima, entre outras. Elas têm produzido textos literários que colocam em evidência as meninas negras, suas histórias, estéticas, religião, cultura e demandas. No entanto, é necessário um olhar atento para o acervo de ficção literária sobre as crianças de Maioria Minorizada que circula tanto no mercado editorial como nas escolas.

Muitas vezes, obras que se querem comprometidas com essas questões não recebem a devida revisão editorial e nem sempre são escritas por autores com conhecimento necessário sobre as questões étnico-raciais. Por isso, é indispensável lançar luz às produções que estão sendo produzidas dentro desse quadro, especialmente porque grande parte do mercado editorial só passou a se preocupar de maneira mais expressiva pelo tema em resposta aos desdobramentos da legislação.

Consequentemente, o comprometimento recai também sobre as editoras, assim, é preciso avaliar se realmente há uma preocupação genuína com a temática racial ou se o interesse é predominantemente comercial. Isso levanta algumas questões importantes: as novas publicações que trazem protagonistas negros na literatura infantil estão realmente rompendo estigmas históricos ou apenas reforçando? O mercado editorial está investindo em obras de autoria negra, ou continua fortalecendo o domínio de escritores brancos, mesmo quando o foco é a experiência do próprio negro? Essas reflexões são cruciais para compreender a

posição da indústria na construção de um cenário literário alinhado com as demandas dos movimentos negros.

Alguns pesquisadores têm se dedicado a constatar algumas falhas na revisão editorial de obras afro-brasileiras endereçadas ao público infantil e juvenil. Um exemplo dessa problemática é a controvérsia em torno do livro *Abecê da Liberdade: a história de Luiz Gama, o menino que quebrou correntes com palavras*, escrita por José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, com ilustrações de Edu Oliveira, publicada pela Companhia das Letras em 2015. O livro, que retrata Luiz Gama, um importante escritor, líder e abolicionista brasileiro, foi amplamente utilizado e distribuído em escolas até 2021, ano em que sua venda foi suspensa sob discussões acerca dos estereótipos racistas relacionados à cultura negra que a obra suscitava.

Recebendo muitas críticas nas redes sociais, apontou-se que a obra romantizava o período escravocrata, sugerindo uma convivência harmoniosa e dando espaço a representações inadequadas, como a menção à brincadeira “escravos de Jó” e crianças escravizadas brincando de “ciranda”. Além disso, o uso de expressões pejorativas, como “negra como um carvão” e a referência ao peso do protagonista com a unidade “arroba”, demonstrou claramente tratar-se de representação distorcida e desumana dos negros, maquiando a verdadeira face da escravidão e reforçando o mito da democracia racial.

Essas inconsistências evidenciam a falha editorial ao permitirem a publicação e distribuição de diversos exemplares que disseminavam uma visão errônea e simplista da história do Brasil. E, por outro lado, a situação também recai sobre os autores, sobretudo com a declaração de José Roberto Torero, publicada pelo jornal literário *Rascunho*:

Como autor de livros para crianças, às vezes me sinto pisando em ovos. Ou melhor, num campo minado. [...] Um veterano autor me disse que hoje, ao fazer um livro para crianças, se lembra dos tempos da ditadura, quando escrevia num grande jornal e tinha que tomar cuidado com a escolha de cada palavra, porque ela poderia ser censurada. Os exemplos de patrulha ideológica vão de simples adjetivos a histórias inteiras, passando por cenas, personagens e ilustrações. [...] Se o assunto é escravidão, podem reclamar se você mostrar um castigo muito duro ou se descrever momentos muito leves. [...] A censura geralmente começa nos pais, passa às escolas, daí chega às editoras e acaba no colo dos autores, que têm que fazer uma dolorosa autocensura. [...] É claro que os pais têm direito de reclamar [...], mas os autores também têm direito de reclamar das reclamações (Torero, 2021).

Fica evidente nesse discurso que o autor não consegue reconhecer os retrocessos históricos que sua obra pode gerar e, ainda, por comparar a discussão com a censura na ditadura, ele anula todo um debate étnico-racial e antirracista. Em uma nota publicada ao Geledés, a escritora Cidinha da Silva argumenta:

Só uma mentalidade branca, completamente apartada da dor das outras pessoas e de noções rasteiras de direitos humanos conseguiria licença poética para devanear cenas lúdicas no interior de um navio escravagista. [...], mas, de toda sorte, trata-se do mundo branco, feito pelos brancos, para os próprios brancos viverem confortavelmente. Entretanto, como está tudo entre brancos, o livro será modificado, reimpresso, venderá milhares de cópias e será adotado em programas institucionais importantes e lido por milhares de crianças. Querem apostar? (Silva, 2021, p).

Outro exemplo ainda mais recente do descuido editorial e de avaliação pedagógica, surge em 2025, enquanto produzimos esta pesquisa. Trata-se das denúncias feitas por editores acerca do livro infantil *Formiga Amiga* (2022), do autor Bartolomeu Campos de Queirós, que foi aprovada na avaliação pedagógica do Ministério da Educação (MEC) no Programa Nacional de Distribuição de Livros (PNLD), em 2022, ano em que a história passa a circular pelas escolas públicas de todo o país. O texto traz como personagem uma formiga chamada Dulce, descrita com o corpo preto, lábios grossos, dentes aparentes, usando turbantes e roupas coloridas: “Dulce é preta. Negrinha igual rapadura. E como um capeta passa por toda greta” (Queirós, 2022, p. 9).

A pesquisadora Maria de Santos (2016) contribui para compreendermos as razões para esses acontecimentos constantes no cenário literário, fazendo uma análise apurada da representação de meninas negras na literatura infantojuvenil. Nos estudos da autora, em um primeiro momento, ela destaca o imenso acervo de obras com protagonismo feminino negro, delimitando livros publicados pela editora Mazza que correspondem com a temática étnico-racial:

A produção literária infantil da Mazza conta com 73 livros, dentre eles 36 obras são sobre personagens negros e, dentro desse universo, 10 obras são de mulheres negras que escrevem sobre meninas negras. Vale salientar que, dentro desta seleção de 36 obras (incluindo a obra lançada em 2016, intitulada *Saci dos Quilombos*, do autor Fabiano Moraes), com personagens negros, estão as produções de homens negros sobre meninos e/ou meninas negras, as produções de mulheres negras sobre os meninos negros, as obras de homens e mulheres negras que produziram narrativas para o público infanto-

juvenil e a produção de homens e mulheres brancos representando a negritude (Santos, 2016, p. 30-31).

As dez obras que se encontram dentro dessa delimitação são: *Cheirinho de Neném*, de Patrícia Santana (2011); *Que Cor é a Minha Cor?*, de Martha Rodrigues (2005); *A Ginga da Rainha*, de Irís Amâncio (2005); *Entremeio Sem Babado*, de Patrícia Santana (2007); *Mãe Dinha*, de Maria do Carmo Galdino (2007); *Cadarços Desamarrados*, de Madu Costa (2009); *Meninas Negras*, de Madu Costa (2010); *Betina*, de Nilma Lino Gomes (2009); *Gabriela, a Princesa do Daomé*, de Marta Rodrigues (2013); *Omo-Oba – Histórias de Princesas*, de Kiusam de Oliveira (2009). Ao analisar tais narrativas, a autora verificou que muitas desconstruções foram feitas: as narrativas destacam a ancestralidade das personagens negras, valorizando sua beleza, sobretudo a do cabelo, que é um símbolo de resistência e empoderamento. As personagens são apresentadas como protagonistas, são fortes e se posicionam na sociedade; as princesas dessas histórias são inteligentes, heroínas, guerreiras e independentes.

Por outro lado, ela também nota um protagonismo questionável em obras de autoria branca, levantando alguns pontos sobre a imagem das meninas negras na literatura brasileira: “historicamente, o povo negro, mais especificamente as meninas negras, foram presas em grilhões e mãos brancas e/ou o patriarcado escreveu suas histórias”. Santos (2016) observa que a literatura de autoria branca que buscou representar as meninas negras, muitas vezes, se revelou com representações estereotipadas e racistas.

Nesse viés de análise, Cuti (2010) acrescenta que os autores brancos não abandonam sua branquitude ao escrever, o que os impede de acessar a subjetividade negra, uma vez que, para representar vivências outras, é preciso um desprendimento de si mesmo. Já a escrita produzida por autores negros, isto é, a literatura negro-brasileira, é capaz de resgatar sua origem tanto tempo renegada, combater o racismo, valorizar sua beleza, suas crenças, desconstruindo estereótipos.

2.3 PRINCESAS E HEROÍNAS NEGRAS E O MERCADO EDITORIAL

Para abordar algumas das questões relacionadas às inconsistências do mercado editorial e evidenciar as mudanças ocorridas após a implementação da lei 10.639 nesse âmbito, realizamos um levantamento bibliográfico e documental a partir

de diferentes fontes. A pesquisa envolveu a consulta a sites de editoras, plataformas de comercialização de livros e levantamentos já existentes em pesquisas acadêmicas sobre literatura infantojuvenil afro-brasileira. O corpus foi constituído a partir de catálogos de obras que apresentam protagonismo feminino negro, selecionadas segundo os seguintes critérios: 1) referência a personagens de contos de fadas (princesa, rainha ou nomes conhecidos como Rapunzel, etc.) no título ou na história; 2) protagonismo feminino negro; 3) presença de elementos africanos e afro-brasileiros no título ou na capa do livro; 4) nome de princesas africanas e figuras históricas femininas negras do Brasil.

Tabela 1 – Levantamento de obras infantojuvenil afro-brasileira com o protagonismo de princesas negras ou africanas

Título	Autoria	Ano	Editora
Doce princesa negra	Solange Cianni	2006	LGE
Valentina	Marcio Vassalo	2007	Global
Omo-oba: histórias de princesas	Kiusam Oliveira	2009	Mazza Edições
O casamento da princesa	Celso Sisto	2009	Prumo
Pretinha de neve e os sete gigantes	Rubem Filho	2010	Editora Paulinas
A princesa e o vento	Martha Rodrigues	2010	Mazza Edições
Minha princesa africana	Marcio Vassalo	2011	Abacatte
Uma princesa nada boba	Luiz Antonio	2011	Cosac & Naify
Rapunzel e o Quibungo	Cristina Agostinho	2012	Mazza Edições
Aqaltune e as histórias da África	Ana Cristina Massa	2012	Gaivota
Joãozinho e Maria	Cristina Agostinho	2013	Mazza Edições
Gabriela: A princesa do Daomé	Martha Rodrigues	2013	Mazza Edições
Uma história mais ou menos parecida	Marcia Paschoallin	2013	Independente (catarse)
Afra e os três lobos-guarás	Cristina Agostinho	2013	Mazza Edições
A Bela adormecida do samba	Sonia Rosa	2021	Mazza Edições
Cinderela e o Chico Rei	Cristina Agostinho e Ronaldo Simoes Coelho	2015	Mazza Edições
Dandara, seus cachos e caracóis	Maíra Suertegaray	2015	Mediação
A princesa e a costureira	Janaína Leslão	2015	Metanóia
Bucala: a princesa do quilombo do Cabula	Davi Nunes	2019	Malê

Princesas Negras	Ariane Selestino Meireles e Edileuza Pereira de Souza	2019	Malê
Chapeuzinho Vermelho e o boto-cor-de-rosa	Cristina Agostinho	2020	Mazza Edições
Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis	Jarrid Arraes	2020	Seguinte
Aqui no morro tem princesa sim!	Simone Botelho	2022	Albatrozinho
A pequena sereia	Ronaldo Simões Coelho	2022	Mazza Edições
Aqaltune: a princesa africana	Cinthia Calixto	2023	Kiddie Education
Sol, a princesa negra	Valdene Mendes Batista	2024	Autobiografia
O penteado da princesa Zuri	Janaina Nery	2024	Revista África e Africanidades
Emília e as rainhas	Matheus Lelis	2024	Artêra Editorial
O caso do baile quase perdido	Carla de Farias	2024	Malê

Fonte: Própria (2024).

Assim, surgem algumas reflexões: em primeiro lugar, pelas datas de publicação das obras, percebemos que o movimento de atualização de contos de fadas clássicos com princesas negras se dá somente a partir da lei 10.639/03, o que nos permite dizer que anterior a esse período, as narrativas quase sempre apresentavam princesas com características europeias.

Contudo, isso também sinaliza um avanço, sobretudo pela quantidade de obras²: o cenário da cultura europeia norteando a caracterização das princesas e dos demais elementos que compõem as narrativas maravilhosas dá lugar a um quadro de escritores e editoras buscando um distanciamento desse padrão tradicional.

As narrativas contemporâneas dispostas no quadro demonstram uma nova formação de mundo encantado, dessa vez, as princesas são africanas e afro-brasileiras, as heroínas são importantes escritoras e líderes negras da história do Brasil (como *Aqaltune e as histórias da África* e as heroínas da coletânea de Jarid Arraes), ou, até mesmo, meninas comuns como a personagem Valentina, de Marcio Vassalo, que é rainha de uma escola de samba.

Além disso, predominam as publicações de editoras pequenas, com destaque para a Mazza Edições. De acordo com as pesquisas desenvolvidas por Macêdo (2016), ao verificar os acervos do Programa Nacional Biblioteca da Escola - PNBE

² O levantamento apresenta apenas uma parcela das publicações com a temática em questão, buscando demonstrar o acervo de obras disponíveis, não abrangendo todas as existentes.

endereçados ao público juvenil, identificou-se o destaque de algumas editoras nacionais, como Difusão Cultural do Livro, FTD, Editora 34, Editora Gaivota, Mazza Edições e Pallas Editora. Todas possuem mais de um título selecionado, indicando um acervo robusto no tocante às obras com temáticas africanas e afro-brasileiras.

Nesse contexto, se por um lado há uma ausência de publicações sobre a temática em questão por grandes grupos editoriais, o catálogo de algumas editoras pequenas ou independentes se destaca por reunir uma gama de escritores e pesquisadores que têm se dedicado aos estudos sobre a questão étnico-racial. Guimarães (2016) pontua que as pequenas editoras, embora não totalmente apartadas do mercado, que vão na contramão das principais determinações da indústria, têm encontrado cada vez mais seus espaços de criação, inserção, circulação e expansão. Na concepção de Luciana di Leone (2014), destacam-se dois tipos de editoras independentes:

[...] as editoras que buscam espaços ainda não ocupados pelas editoras maiores – não necessariamente possuindo uma posição estética definida, mas construindo suas estratégias de publicação e edição a partir da ocupação desse nicho de mercado; e aquelas que focam em um projeto estético e de circulação bem definido. A partir desses dois tipos mais gerais, existem inúmeras misturas, formando pequenas editoras nacionais (Cargnelutti, 2020, p. 3).

No contexto brasileiro, daremos evidência para duas delas: a editora Malê e a Mazza Edições. Segundo Cargnelutti (2020), a editora Malê é pequena e relativamente nova, e se constitui a partir dos dois tipos mencionados por Leoni (2014). Possui um projeto estético bem definindo, cuja linha editorial tem como objetivo viabilizar a publicação de textos literários em língua portuguesa, escrito por autores e autoras negros/as, africanos e da diáspora, nos gêneros: conto, poesia, romance, crônica, ensaio, crítica textual e roteiro. Formada em 2016, a editora busca contribuir para a ampliação da diversidade no mercado editorial brasileiro, “publicando autores com o objetivo de garantir-lhes visibilidade, assessoramento editorial e obras com *design*, produção gráfica e impressão de qualidade” (Cargnelutti, 2020, p. 3).

Dentre as iniciativas da editora estão: a oferta de serviços de assessoramento editorial e de agenciamento literário, a criação, em 2017, do selo infantil Malê Mirim, tendo como proposta a edição de livros com temas relacionados à identidade, alteridade e à valorização das histórias e das culturas afro-brasileiras, indígenas e africanas (Cargnelutti, 2020). Além da organização de eventos como festas literárias

para a celebração da literatura afro-brasileira, e a criação do Prêmio Malê, que “busca promover a literatura e a leitura, estimular e divulgar a produção literária e contribuir para a igualdade racial, promovendo visibilidade positiva aos/às jovens negros/as” (Cargnelutti, 2020).

Em 2019, a editora lançou a primeira edição da *Mahin – Revista Literária*, para a publicação de conteúdos relacionados à literatura e ao mercado editorial, como entrevistas, imagens, resenhas, artigos e perfis, divulgando a experiência e obras de escritores/as negros/as. Por meio de um trabalho ativo nas redes sociais, a Malê também divulga obras promovendo discussões alinhadas a sua linha editorial (Cargnelutti, 2020).

Sobre a Mazza edições, ficou evidente no nosso levantamento (quadro 1) o predomínio das suas publicações, sobretudo no que tange às atualizações de contos de fadas alinhados com questões raciais, além da rica representatividade de meninas negras como protagonistas, conforme a pesquisa apresentada por Santos (2016). A editora possui uma coleção intitulada “De Lá Pra Cá”, trata-se de uma coletânea de readaptações dos contos clássicos com princesas negras, como: *Cinderela*, *Cachinhos Dourados*, *Rapunzel* e *João e Maria*, agora, renomeados respectivamente como: *Cinderela e o Chico Rei*, *Afra e os três lobos-guarás*, *Rapunzel e o Quibungo* e *Joãozinho e Maria*, escritos pela autora Cristina Agostinho.

A empresa foi fundada por Maria Mazarello Rodrigues, em 1981 – período em que muito se discutia a redemocratização do país –, com o compromisso de publicar obras afro-brasileiras, sendo pioneira nesse seguimento. A fundadora, também chamada de Mazza, é uma intelectual negra, mestre e militante, cuja formação editorial ocorre na prática. Embora possua mais de 40 anos no mercado, a circulação de suas obras só ganhou mais força após a obrigatoriedade da lei 10.639. Até tal período, as atividades da editora eram financiadas pelos próprios autores do projeto que dá origem a ela, e somente a partir dos desdobramentos da legislação, o leque de possibilidades se amplia e o catálogo da Mazza passa a adentrar nas escolas brasileiras e fazer parte das compras governamentais, ampliando sua participação em um mercado dominado por grandes grupos empresariais.

Desde sua fundação, o catálogo da Mazza é pautado pelo compromisso de levar o melhor da cultura brasileira e afro-brasileira aos seus leitores. Embora o aspecto financeiro seja importante e até mesmo decisivo para as pequenas e médias casas editoriais, no caso da Mazza e também da Malê, vemos que o capital simbólico

– refletido nas obras e nos autores que compõem os seus catálogos – se sobressai. A autonomia dessas empresas advém justamente da não subordinação ao grande mercado.

Conforme Cargelutti (2020), essas pequenas editoras também podem ser entendidas como independentes, contudo, não estão à parte da economia e das leis que regem o mercado, a independência, portanto, diz respeito à autonomia em relação aos grandes conglomerados editoriais e à resistência frente ao processo de globalização cultural que visa à homogeneização. Trata-se de uma discussão complexa, e é preciso levar em conta que, apesar de as pequenas editoras serem classificadas como independentes, elas também dependem do mercado, das vendas, do público, de consumidores, de publicidade etc., para darem continuidade em seus projetos editoriais (Cargnelutti, 2020).

Guimarães (2016) traz à tona também a importância do olhar para o fenótipo dos autores, explicitando a permanência de um cânone euro-descendente e masculino nas grandes editoras. Conforme discorre a autora, os escritores negros sempre publicaram em projetos coletivos, autofinanciando as edições, ou publicam em pequenas editoras, “com tiragens reduzidas, dificuldades de distribuição e divulgação de suas obras. Ou seja, a cadeia constituinte de produção, edição, divulgação e distribuição das obras de autores negros permaneceu inalterada [...]” (Guimarães, 2016, p. 81). Como exemplo da persistente exclusão do negro do cenário literário, podemos pensar na publicação da obra *Um defeito de cor*, escrito por Ana Maria Gonçalves, publicado pela editora Record em 2006. Apesar de ser uma rara escritora negra a conseguir publicar em uma grande editora como essa, na primeira edição da obra, sua etnia foi omitida (Guimarães, 2016).

Portanto, podemos concluir que uma lei não é o suficiente para modificar mentalidades, comportamentos e hábitos culturais, daí a insistência e importância em continuar promovendo pesquisas que se atentem às movimentações do mercado editorial. No entanto, há esperança de que uma mudança pode vir das pequenas e independentes editoras especializadas em temáticas afro-brasileiras e africanas, como as que mencionamos. É sabido que elas não possuem fôlego financeiro para competir com as grandes editoras, mas valem-se de um catálogo “[...] sensível às temáticas supracitadas e maior sensibilidade para a importância do fenótipo para o escritor” (Guimarães, 2016, p. 82).

Em resumo, se por um lado as editoras alinhadas com a temática étnico-racial contêm uma quantidade de obras de literatura negro-brasileira inédita até o momento, a ausência de escritores negros no grande mercado editorial brasileiro revela inconsistências quanto à aplicabilidade da lei 10.639/2003. Para Guimarães (2016), esses entraves podem ser analisados como conscientes ou inconscientes. Se conscientes, “[...] representam mais uma estratégia de manutenção do racismo no país que, de acordo com Kabengele Munanga (1996), age de forma silenciosa” (Guimarães, 2016, p. 78). Entretanto, caso sejam inconscientes, podem representar o resultado do “[...] racismo silencioso que eficientemente conseguiu deixar os vários segmentos da sociedade despreparados para lidar com a diversidade – algo que precisa ser discutido por todos” (Guimarães, 2016, p. 78). Dalcastagné (2011, p. 309) ressalta que no mercado editorial predomina “uma literatura contemporânea que reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira”. E isso revela a necessidade de examinar a construção do cânone literário e as implicações de suas referências hegemônicas, patriarcais, brancas e capitalistas. Conforme Guimarães, o fenótipo negro se torna algo indesejável socialmente e, por esse motivo, questionar o cânone é crucial para o pesquisador (Guimarães, 2016).

Assim, podemos pensar que a importância de se questionar o modo de representação na literatura infantojuvenil se dá por ela possuir um papel essencial na construção de ideologias. Como sugere Bhabha (1992, p. 193-194), é o “[...] momento primitivo em que a criança se depara com estereótipos raciais e culturais nas ficções infantis, onde heróis brancos e demônios negros são oferecidos como base para a identificação psíquica e ideológica”. E a ausência de uma literatura que a contemple com qualidade pode fazer com que ela venha a negar sua etnia, “[...] identificando-se totalmente com a positividade da brancura [...]” (1992, p. 194).

Como solução, Carlos Moore (2015, p. 6) menciona que a representatividade da criança negra por meio do apelo à imaginação pode elevar uma autoestima “demolida no dia a dia, inclusive no espaço escolar”. No entanto, a importância dessas questões não é facilmente aceita em uma sociedade historicamente racista, já que não se modificaram “[...] as estruturas edificantes do racismo institucional que resiste à Lei” (Guimarães, 2016, p. 78). Por isso, após vinte anos da promulgação da lei, a luta continua para garantir sua aplicação integral em todos os sistemas de educação do país.

No intuito de que este trabalho sirva como bússola para os educadores nas veredas de uma educação antirracista, que possam encontrar obras e reflexões capazes de contribuir para a valorização da identidade negra, selecionamos para a análise dois livros que trazem uma nova caracterização para a figura das princesas e heroínas: *Omo-Oba: história de princesas* (2009), de Kiusam de Oliveira, e *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), de Jarid Arraes. Juntas, essas obras simbolizam uma tentativa de enriquecer o imaginário infantil com personagens recorrentes na ficção infantojuvenil, que agora ganham novos contornos, como princesas e heroínas.

2.4 MULHERES-LEOAS-NEGRAS

Kiusam Regina de Oliveira é escritora, professora universitária, bailarina, coreógrafa, arte-educadora, contadora de histórias e Iyalorixá. Nascida em Santo André, São Paulo, tem mestrado em Psicologia, doutorado em Educação pela USP e especialização em Educação Especial. Com 25 anos de experiência educacional, atua desde a Educação Infantil até o Ensino Superior, e foi orientadora pedagógica no primeiro projeto de ação afirmativa, o Geração XXI. A autora já trabalhou como chefe de Educação Especial e assessora cultural em Diadema, além de assessorar a implementação da Lei 10.639/03 em diversos lugares. Representou o Brasil no Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) no Senegal, em 2010, e palestra sobre questões relacionadas a gênero e raça, tendo como foco candomblé, educação, corporeidade, danças e cultura afro-brasileiras e Lei 10.639/03. Tem ministrado oficinas sobre corporeidade poética, racismo e gênero, é também criadora e diretora do programa de rádio Povinho de Ketu, transmitido por rádios públicas nacionais.

Figura 1 – Foto da escritora Kiusam de Oliveira.



Fonte: Oliveira, 2009.

Como autora, seus livros destacam a valorização da identidade negra e a educação antirracista. Em *Omo-Oba: histórias de princesas* (2009), obra publicada pela Mazza Edições, a autora resgata mitos de Orixás femininos como princesas. O livro obteve boa recepção crítica, sendo recomendado em 2010 pela Fundação Nacional do Livro Infantil (FNLIJ) e selecionado em 2011 para integrar o acervo do PNBE – Plano Nacional da Biblioteca Escolar.

Sua segunda publicação, *O mundo no black power de Tayó* (2013), editado pela Peirópolis, celebra a ancestralidade africana e questiona estereótipos racistas, tendo como centro da narrativa uma menina de seis anos e seu cabelo *black power* no contexto escolar. Enquanto *O mar que banha a ilha de Gorè* (2014), publicado também pela Peirópolis, narra a escravidão a partir da perspectiva de uma menina de nove anos que viaja para a Ilha de Goré, no Senegal.

Além disso, os livros de Kiusam de Oliveira destacam-se pelas ilustrações de qualidade, que enriquecem as obras e realçam os eventos descritos. De acordo com a autora, nos seus textos, há uma busca por voltar o olhar para “o processo de construção de identidades infantis e juvenis saudáveis, buscando contribuir para uma educação antirracista e para o empoderamento feminino” (Oliveira, 2014, p. 43).

Kiusam de Oliveira produz e acredita em uma estética e temática literária capaz de reconstruir de forma saudável a identidade negra fragmentada pelas vivências racistas. Para ela, no entanto, isso só é possível quando o escritor parte da compreensão das múltiplas infâncias, produzindo uma literatura que possa atendê-las. Segundo a escritora, uma educação contra-hegêmica só pode ser alcançada

por meio de uma pedagogia nacional brasileira e afro-ameríndia, que promova a desconstrução de ideias coloniais como “o descobrimento do Brasil”, e valorize os princípios e conceitos ancestrais das culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas.

Oliveira (2020) argumenta que assuntos como preconceito, estigma, discriminação e racismo estrutural no Brasil devem, sim, ser abordados na sala de aula. Afinal, se a criança é capaz de reproduzir o racismo estrutural presente na sociedade, é essencial que esse comportamento seja desconstruído por pessoas conscientes das contribuições de negros e indígenas na constituição do país.

Sobre a construção de suas personagens, em uma entrevista cedida ao programa televisivo *Provoca*, exibido na TV Cultura, ela responde:

Esses personagens são ex alunos meus, todas as minhas histórias tem o mote na realidade da minha relação como professora que sou, que fiquei em sala de aula durante 38 anos. [...] a questão racial é muito presente em sala de aula, o tempo todo. [...] o Akin é o registro de um menino negro brasileiro, [...] que se molda a partir do grupo de colegas e que rapidamente, um menino negro no grupo da escola, perde sua identidade (Oliveira, 2024).

A respeito do protagonista do livro *O mundo no black power de Akin*, publicado em 2020 pela editora Cultura, Kiusam versa também sobre as experiências de meninos negros no contexto da sala de aula, e sobre como essas vivências atravessadas pelo racismo se perpetuam, muitas vezes, pelo resto da vida: “É muito comum que hoje homens negros ainda tenham apelidos que receberam na infância, como Pelé, negão etc” (Oliveira, 2024). Na narrativa em questão, Akin não aceitava o cabelo por conta do racismo no ambiente escolar, por isso só usava boné, então precisou do apoio do avô para trazer a ancestralidade dele e soltar a imaginação do menino para que ele pudesse se amar.

Ao ser questionada sobre o porquê de cabelos e penteados aparecerem tanto em sua obra, a escritora responde:

Porque as violências ocorrem em cima dos cabelos crespos. [...] eu fui fazer uma contação de história em um CEU (Centro Educacional Unificado) aqui de São Paulo, em 2014, e lá eu conheci um menino chamado Alan, e esse Alan disse para mim assim quando eu acabei de contar a história: “professora, meu cabelo era assim, black igual ao da senhora” e eu falei: por que você está com a cabeça raspada? E ele disse “porque alguém tacou fogo em meu cabelo” com o dedinho apontando, e eu vi duas crianças se mexendo e dando uma risadinha, eu olhei e falei “não me diga que vocês tacaram fogo no cabelo do amigo, e um menino se levantou, firme, e disse: “fui eu que taquei fogo

no cabelo dele porque eu queria ver se pegava fogo que nem o bombril”. Isso significa que estamos em uma sociedade extremamente violenta e racista onde adultos ensinam crianças a serem preconceituosas. [...] eu acredito que uma criança não é racista, ela aprende, o racismo é transmitido, as práticas excludentes são aprendidas (Oliveira, 2024).

A autora continua a entrevista refletindo sobre as diferenças entre as infâncias de crianças brancas e negras e como essas vivências se manifestam na literatura:

[...] nas infâncias, a criança negra se confronta com uma realidade violenta desde muito cedo [...]. O sistema racista tira qualquer possibilidade dessa criança estar numa família com condições financeiras pra dar uma possibilidade dela usar a imaginação e viajar no livro e entender que ela pode estar em qualquer lugar se ela abrir as páginas de um livro, mas as crianças brancas conseguem sonhar e imaginar que são super-homens, as crianças negras não (Oliveira, 2024).

Kiusam defende a criação de um espaço na literatura que ela denomina como Literatura Negro-Brasileira do Encantamento Infantil e Juvenil (LINEBEIJU), onde é possível abordar temas delicados por meio do encantamento, conferindo potência ao texto: “[...] esse encantamento é a forma que eu preciso encontrar para falar sobre o assunto que dói tanto, como na história de Tayó, quando os amigos dizem que seu cabelo é ruim” (Oliveira, 2024).

Além disso, a escritora e professora reflete sobre a concepção de infância no Brasil: “As infâncias precisam ser olhadas, nós estamos em um país que odeia crianças, assim como odeia mulheres. [...] Tenho tantos prêmios e me perguntam: Quando é que você vai virar escritora de verdade?” (Oliveira, 2024). Kiusam atribui essa visão à ideia de que apenas a literatura voltada para adultos é considerada “de verdade”, evidenciando uma percepção limitada da infância. Ela ainda observa perguntas como: “O que você quer ser quando crescer?”, que sugerem que a criança ainda não é alguém pleno em sua existência.

Essas reflexões estão diretamente ligadas à urgência de combater o racismo estrutural no Brasil. Ao citar Kabengele Munanga, a autora ressalta que o racismo é o “crime perfeito”, pois é amplamente reconhecido, mas raramente assumido. Para transformar essa realidade, ela afirma que é necessário investir em um letramento racial, que revele como as questões raciais são sistematicamente mascaradas por grupos privilegiados. Esse processo exige que as narrativas sobre questões raciais

sejam contadas "de dentro", por pessoas negras, rompendo com a prática histórica de serem debatidas e analisadas por vozes brancas.

Em uma entrevista cedida ao portal Lunetas, Kiusam ilustra essa ideia com um provérbio africano: “Até que os leões tenham suas histórias, os contos de caça glorificarão sempre o caçador” (Oliveira, 2017). Para ela, essa metáfora simboliza a necessidade de vocalizar uma narrativa negra historicamente invisibilizada. É com essa consciência que ela afirma: “É tempo de nós, ‘mulheres-leoas-negras’, contarmos nossas histórias” (Oliveira, 2017).

Assim como Kiusam de Oliveira, a escritora, cordelista e poeta Jarid Arraes é uma mulher-leoa-negra.

Figura 2 – Foto da escritora Jarid Arraes.



Fonte: Jarid Arraes, 2024.

Nascida em Juazeiro do Norte, Ceará, onde teve contato desde cedo com a literatura, influenciada por seu avô, Abraão Batista, e seu pai, Hamurabi Batista, ambos cordelistas e xilogravadores. Sua infância foi marcada pela cultura tradicional nordestina, frequentando o Centro de Cultura Popular Mestre Noza. Além do cordel, admirava grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Leminski, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar. No entanto, ao perceber a ausência de obras de autoria feminina em seu repertório literário, sentiu-se motivada a pesquisar e divulgar o trabalho de mulheres que marcaram a história do Brasil, especialmente mulheres negras que são frequentemente invisibilizadas.

Jarid Arraes começou sua trajetória literária aos 20 anos, publicando no blog Mulher Dialética. Posteriormente, colaborou com blogs como Blogueiras Feministas e Blogueiras Negras. Em 2013, tornou-se colunista da Revista Fórum, onde manteve o

blog Questão de Gênero até fevereiro de 2016, escrevendo sobre feminismo, combate ao racismo e direitos LGBT. Até 2014, viveu em Juazeiro do Norte e participou de coletivos como o Pretas Simoa (Grupo de Mulheres Negras do Cariri) e o FEMICA (Feministas do Cariri), que fundou. Em dezembro de 2014, mudou-se para São Paulo, onde colaborou com a ONG Casa de Lua até seu encerramento.

Em 2015, lançou *As Lendas de Dandara*, marcando sua entrada no universo editorial com um livro em prosa que contou com ilustrações de Aline Valek. Em menos de 1 ano, a tiragem foi esgotada e a obra foi republicada em 2016 pela Editora de Cultura, sendo traduzido, em 2018, para o francês e publicado na França, sob o título de *Dandara et les esclaves libre*, pela editora Anacaona, o que gerou uma agenda de eventos como turnê de lançamento em cidades francesas e eventos em Paris. De acordo com a biografia no próprio blog da autora, esse livro resgata a história de Dandara dos Palmares com a proposta de misturar lendas e fantasia com fatos históricos sobre a luta quilombola.

Também em 2015, a autora criou o Clube da Escrita para Mulheres, um projeto gratuito que promove encontros periódicos para encorajar mulheres a escrever. Em 2017, o clube se tornou um coletivo com a participação de outras autoras. Entre suas obras, destaca-se *Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis* (2017), narrativa em versos que resgata biografias de mulheres negras da história brasileira, como Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus, Tereza de Benguela, Laudelina de Campos Melo entre outras.

Em 2019, Jarid Arraes publicou *Redemoinho em Dia Quente*, obra vencedora do Prêmio Biblioteca Nacional e do APCA de Literatura na categoria Contos, além de ser finalista do Prêmio Jabuti. Nos anos seguintes, lançou o livro de poemas *Um Buraco com Meu Nome* (2021) e o romance *Corpo Desfeito* (2022). Além dessas publicações, Jarid é autora de diversos cordéis infantis, como *A Menina que Não Queria Ser Princesa*, *A Bailarina Gorda* e *Os Cachinhos Encantados da Princesa*.

Atualmente, vive em São Paulo e possui mais de 70 títulos publicados em literatura de cordel, consolidando-se como uma das principais vozes das culturas afro-brasileira e nordestina. Sobre sua inspiração para escrever, ela declara:

O que quero fazer hoje com minha literatura é honrar minha ancestralidade. Não só a parte negra da minha família, mas a parte branca e como elas se misturam. E aí entra o cordel, que faz parte da minha família nordestina. É algo que me emociona muito. [...] Espero que quando eu tiver uns 60 anos, eu possa ver que publiquei muitas

coisas que honraram minha ancestralidade. Porque acho que nunca vou conseguir conhecer exatamente a minha origem, saber quem foi a pessoa negra da família do meu pai que fez com que só ele e eu nascêssemos negros. Não sei se vou saber, então vou usar a escrita para imaginar várias versões dessa pessoa. [...] Quero contar a história dessas pessoas que não puderam contar a história delas. Como os personagens que escrevo hoje são pessoas que tiveram a humanidade roubada delas, contar essas histórias é uma forma de torná-las humanas de novo (Arraes, 2016, online).

Em um bate-papo no canal Bondolê (2019), a cordelista compartilha as dificuldades enfrentadas no mercado editorial e a recusa de grandes editoras por seus textos, mesmo já tendo obras consagradas em primeiras edições e trabalhos inéditos. Ela destaca, inclusive, que sua primeira publicação, *Lendas de Dandara*, foi feita em 2015 de forma independente. Contudo, a artista segue sendo uma mulher-leoa-negra, cuja escrita se compromete a honrar suas ancestrais e fortalecer as vozes que ecoam por meio de sua literatura. Além disso, atua como curadora para o selo Felina, da editora Pólen, que tem a proposta de publicar autoras brasileiras, ao lado de grandes nomes como Márcia Wayna Kambeba, Cidinha da Silva, Heloísa Buarque de Hollanda, entre outras.

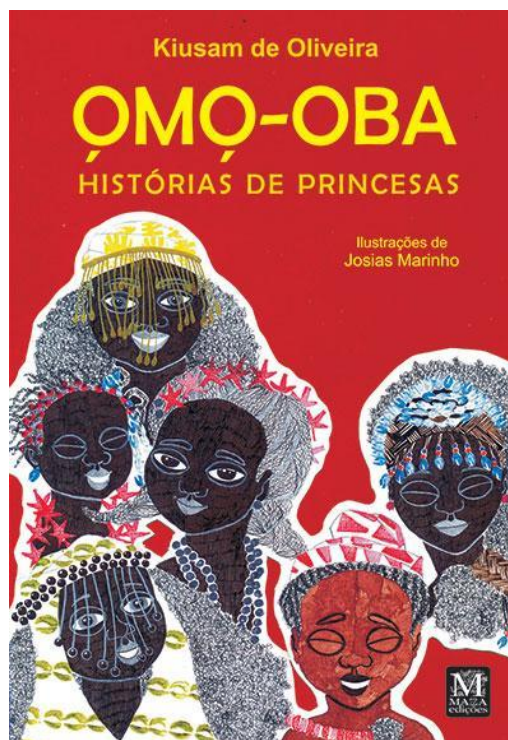
3 ENTRE O ÒRUN E O AYIÊ: MULHERES ANCESTRAIS E HISTÓRICAS

Diante da importância do feminismo negro para as lutas e conquistas desse segmento feminino, tendo como base seu aporte teórico, neste capítulo, examinaremos como nosso corpus de análise propõe uma subversão dos estigmas frequentemente associados a construções racistas e sexistas. Nosso objetivo é explorar uma “nova maneira de ser mulher” (Gonzales, 2020), no texto literário infantojuvenil.

3.1 PRINCESAS DO ÒRUN

Em *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), Kiusam de Oliveira reconta os itans³ de seis Orixás femininas – Oiá, Oxum, Iemanjá, Olocum, Ajê Xalugá e Oduduá – com base em fontes tradicionais dos povos africanos. O livro, ilustrado por Josias Marinho, é composto por 48 páginas divididas em seis capítulos, cada um dedicado a um conto sobre a respectiva Orixá.

Figura 3: Capa do livro *Omo-oba: história de princesas*, de Kiusam de Oliveira e Josias Marinho.



³ Histórias ou narrativas dos Orixás.

Fonte: Oliveira, 2009.

Protagonizadas por princesas crianças, as narrativas propõem enredos lineares e fantásticos – os próprios itans já trazem em si elementos fantásticos, como a transformação de Oiá em búfalo –, compostos de um início, um meio conflituoso e um desfecho; frequentemente a solução para o conflito.

Segundo Pierre Fatumbi Verger (1999, p. 388), os Orixás representam as forças da natureza, e suas histórias e significados variam conforme a perspectiva de cada povo. Oduduá, por exemplo, no território iorubano Ifé, é um Orixá masculino, casado com Olocum. Mais ao Sul, é feminino, casado com Obatalá, e, em Porto-Novo, é até mesmo confundido com ele, onde dizem que “os dois formam um único deus andrógino” (Verger, 1999, p. 40). Ao apresentar a obra, Oliveira (2009) reconhece essa diversidade e esclarece que utiliza, especialmente, fontes do panteão Iorubá e da cultura afro-brasileira, e, “como todas as histórias antigas, quando infinitamente recontadas, podem ser interpretadas de diferentes formas, porque, ao recontá-las, cada pessoa reforça o conhecimento de que mais necessita” (Oliveira, 2009, p. 7). Portanto, seu objetivo principal nesses recontos é reforçar características que considera capazes de “empoderar meninas de todos os tempos” (Oliveira, 2009, p. 7). É justamente sobre essa potencialidade que lançaremos o nosso olhar.

As ilustrações de Josias Marinho exercem função fundamental na obra, em coautoria com o texto verbal. Conforme observam Mariana Silva Souza e Débora de Araujo (2019), o ilustrador demonstra comprometimento com a valorização das culturas africana e afro-brasileira, uma vez que, em seu trabalho artístico, rompe com padrões estéticos que historicamente estigmatizaram personagens negros na literatura infantil e juvenil. Marinho constrói imagens nas quais crianças negras – no caso das princesas de *Omo-oba*, retintas – aparecem em contextos de ternura, cuidado e descoberta de si, o que representa um avanço no que tange às representações que restringiram tais personagens a papéis subordinados ou caricatos.

No tocante ao uso do preto nas ilustrações do artista, Souza e Araujo (2019) atribuem um gesto estético e político, uma vez que diferentemente das representações estereotipadas do passado, ele adota essa cor como símbolo de presença e valorização, conferindo luminosidade e dignidade aos corpos retratados.

Esse movimento acentua o caráter sagrado das Orixás, invertendo a lógica que historicamente associou o escuro à negatividade. Nesse caso, a luminosidade, não é oriunda de uma fonte externa, mas provém das próprias princesas, que resplandecem como portadoras de poder e espiritualidade.

As composições utilizam técnicas mistas de colagem, pintura e desenho, explorando tonalidades quentes, a cor preta para representar crianças retintas, texturas e ornamentos que evocam a ancestralidade africana. Os personagens são apresentados como crianças negras com traços e expressões variados, reforçando a multiplicidade das identidades afrodescendentes. Portanto, em consonância com a narrativa de Oliveira (2009), as imagens estabelecem um diálogo harmônico entre palavra e cor, valorizando a beleza negra como expressão simultânea de humanidade e divindade.

Outro aspecto relevante das ilustrações diz respeito aos vínculos afetivos entre as Orixás que elas traduzem, retratando o cuidado e o apoio mútuo como valores centrais da cultura africana. Por meio de enquadramentos próximos e gestos delicados que evocam ternura, confiança, alegria e amizade, transforma-se o cotidiano e o sagrado em experiências visuais de pertencimento. Tal estética do afeto, ou como a própria autora denomina, do encantamento, é capaz de permitir que crianças negras se reconheçam nas imagens e construam percepções positivas sobre si e sobre sua herança cultural.

O diálogo entre texto e imagem, portanto, instaura uma narrativa verbal, que reconta os mitos, e o visual, que reinscreve corpos e subjetividades negras em espaços de poder e centralidade (Souza; Araujo, 2019). As ilustrações não se limitam à representação, produzem reconhecimento e contribuem para a reconstrução simbólica da literatura infantojuvenil. O diálogo entre a escrita de Kiusam de Oliveira e a visualidade de Josias Marinho resulta em uma experiência de letramento estético e identitário, pois as imagens reafirmam o protagonismo das crianças negras e seu direito de se verem como herdeiras de uma ancestralidade, belas, fortes e retratadas com dignidade. Assim, afirma-se identidades, constrói-se afetos e valoriza-se a herança afro-brasileira.

Souza e Araujo (2019, p. 199) propõem a seguinte questão sobre as primeiras experiências da vida de uma criança: “ao receberem uma educação literária estritamente monotemática e monocromática (étnicoracialmente falando), como crianças brasileiras, em sua maioria negras, construirão suas identidades

fundamentadas em princípios de autoconfiança e autoestima?” Elas respondem que a ausência de diversidade nas produções literárias contribui para a manutenção de um imaginário excludente, que silencia vozes e corpos historicamente marginalizados. Com isso, enfatizam a urgência de uma literatura plural e representativa, capaz de possibilitar às crianças o reconhecimento positivo de si mesmas e o respeito às diferenças como valores constitutivos da vida em sociedade.

Nessa esteira, as autoras argumentam que, se desde muito cedo as crianças percebem diferenças fenotípicas, as quais mais tarde se consolidam como distinções raciais e hierarquias sociais, torna-se essencial que a literatura destinada a elas expresse a diversidade em todas as suas formas. Essa diversidade, portanto, deve estar presente tanto no texto quanto nas imagens, uma vez que a leitura do mundo e de si se constrói pela articulação entre palavra e imagem. A ilustração tem papel decisivo na formação identitária de crianças negras, funcionando como espelhos que fortalecem a autoestima e o pertencimento. Dessa forma, na análise dos contos, voltaremos nosso olhar para o diálogo entre texto e imagem.

3.1.1 OIÁ E O BÚFALO INTERIOR

Essa história apresenta Oiá, uma menina com o poder de se transformar em animais, sendo o búfalo o seu favorito. Suas cores são rosa, branco e vermelho. De acordo com Araujo (2018, p. 63), “entre os critérios que definem a qualidade estético-literária de um livro está [...] o reconhecimento e a afirmação dos grupos humanos em sua diversidade cultural, social, étnica e racial”. Essas questões podem ser observadas na ilustração a seguir.

Figura 4: Oiá segurando seu *erukerê* e usando sua coroa de palha enfeitada com búzios.



Fonte: Oliveira, 2009.

Nessa imagem, vemos Oiá representada em primeiro plano, em um enquadramento que privilegia o tronco e o rosto, destacando as características físicas, os adereços, vestimentas e o protagonismo da princesa-orixá. Sua postura e o sorriso produzem sensação de movimento e leveza, aspectos que, conforme Souza e Araújo (2020), são frequentes nas ilustrações de Josias Marinho, especialmente no que diz respeito às figuras femininas, funcionando como uma forma de expressar a vitalidade das personagens. O uso da cor preta para caracterizar a pele da Orixá valoriza o corpo negro, ao mesmo tempo que os traços brancos delineiam feições simétricas e proporcionais, reafirmando a beleza negra de forma digna e harmônica, “superando as típicas representações de lábios e narizes em dimensões exorbitantes” (Souza; Araujo, 2020, p. 2003).

A coroa de palha com adornos de búzios, os colares, pulseiras, o *erukerê* e o vestido branco com listras rosadas são elementos da composição que evocam a identidade afro-religiosa, dialogando com a descrição verbal da Orixá transformada em princesa. A textura das colagens e as cores ligadas a Oiá compõem uma paleta equilibrada e suave, integrando força e elegância. Essa composição revela o que Souza e Araujo (2020) indicaram como estilo ornamental, em que cada detalhe do traje e dos adornos é minuciosamente trabalhado, não é apenas um enfeite, mas uma afirmação de poder e realeza. Em outras ilustrações do conto de Oiá, ela aparece correndo, com as vestes e os cabelos crespos ao vento:

Figura 5: Oiá correndo.



Fonte: Oliveira, 2009.

O gesto da princesa negra indica domínio e agência, ela é representada em ação, consciente de sua força. Portanto, a ilustração traduz atributos como coragem, beleza, elegância, força e sabedoria, além dos movimentos que evocam o vento, elemento característico da mitologia de Oiá. Essa cena exemplifica o compromisso político e estético do artista em ressignificar as representações de crianças negras na literatura infantil. Aqui, Oiá é simultaneamente guerreira, princesa e criança, afirmando um espaço que historicamente foi negado às mulheres e meninas negras.

Como afirmam Souza e Araújo (2020, p. 218), Josias Marinho “propõe reflexões sobre modos de se impedir que imagens de corpos negros suscitem associações com feiura, pobreza ou trabalho escravizado”. Ao contrário, a imagem celebra a beleza, a ancestralidade e a espiritualidade da cultura afro-brasileira, fortalecendo o imaginário das infâncias negras e ampliando o repertório visual das demais.

De acordo com Verger (1999, p. 390), os paramentos simbólicos de Oiá “[...] compreendem uma coroa com franjas de contas, que lhe escondem o rosto, adereço privativo dos reis *yoruba* e *nagô*. Carrega uma espada e, como insígnia de sua dignidade, tem na mão uma cauda de cavalo”, elementos presentes na figura 4 e 5.

Em *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns*, Verger (1999, p. 385) menciona que Oiá é “a mulher trovão, uma deusa à qual é dedicado o rio Níger e que, por isso, é chamada de *Odo Oya*, o rio de *Oya*”. Ela é representada por duas espadas e um par de chifre de búfalo, e seus adeptos utilizam contas em vermelho. Segundo relatos dos habitantes de Ibadan recolhidos por Verger (1999), ela era muito poderosa e

caçava os animais mais selvagens da mata, como leopardos, antílopes e elefantes. No Brasil, essa divindade é também conhecida como Iansã.

Em *A Mitologia dos Orixás* (2000), Reginaldo Prandi apresenta uma coleção de itans iorubanos, na qual encontramos uma narrativa em que Iansã (Oiá) é um búfalo. Nessa versão, ela se transformava em mulher para ir ao mercado, deixando sua pele de búfalo escondida na mata. Um dia, Ogum a avista no mercado, se interessa por ela e a segue até a floresta, onde descobre seu segredo ao vê-la voltando ao aspecto original. Ele então aguarda até que ela saia de novo e esconde a pele. Em seguida, vai ao mercado e pede Iansã em casamento. Ela não responde e segue para a mata, mas, ao chegar lá, não encontra sua pele. Negando ter roubado os pertences dela, Ogum repete o pedido de casamento. Os dois então se casam e têm nove filhos – por isso a divindade foi chamada de Iansã, a mãe dos nove. Com o tempo, as outras mulheres de Ogum, movidas pelo ciúme, passaram a cantarolar canções que sugeriam o esconderijo, até que um dia Iansã a encontra. Ela então veste-se com a pele e espera o retorno das mulheres para atacá-las com chifradas. Quando consegue se acalmar, entrega aos nove filhos o seu par de chifres, dizendo que, se precisassem dela, bastaria esfregar um no outro, e ela iria rápido para socorrê-los.

Na história de Oliveira (2009), Oiá também se transforma em búfalo e tem seu segredo descoberto por Ogum, mas ele não obtém poder sobre sua pele nem sobre ela; ao contrário, guarda o segredo da menina. A protagonista não se casa, não tem filhos, não vai ao mercado nem briga com outras mulheres. Ela é transformada em uma criança, que passa os dias brincando com o menino Ogum. Outro aspecto que diferencia o conto, é a indicação da Orixá como princesa: “E Ogum ficou ali, paradinho a admirar a graça e a beleza de Oiá rodopiando com o vento como só ela sabia fazer, e pensava: ‘Como a princesinha é linda! Olha o vento de Oiá!’” (Oliveira, 2009, p. 13).

Ela é caracterizada por qualidades que desafiam os estereótipos direcionados a população feminina negra, consolidados na cultura brasileira, como as imagens de controle que as associam à subserviência. A personagem recebe atributos como graça, rapidez, determinação e genialidade, sendo apresentada como uma menina guerreira com conhecimentos singulares. As ilustrações, como vimos, aliadas ao texto repleto de adjetivos positivos, reforçam essa subversão ao apresentar uma princesa negra em posição de destaque e poder, destacando aspectos importantes da cultura negra, como o cabelo.

Nilma Lino Gomes (2019) realiza um estudo sobre a dimensão simbólica, estética e política do corpo negro, compreendendo-o como um território de disputa e de resistência frente às hierarquias raciais que estruturam a sociedade brasileira. Em sua análise, ela examina como o racismo não apenas incide sobre a construção da subjetividade como se inscreve, sobretudo, na relação que homens e mulheres negras estabelecem com o próprio corpo, especialmente com o cabelo, que, conforme sublinha a autora, sintetiza as tensões históricas entre rejeição e aceitação da negritude.

Gomes (2020) chama a atenção para o fato de que a relação de pessoas negras com o cabelo ultrapassa a questão estética, visto que parte de um processo de subjetivação marcado pela violência simbólica do racismo. O cabelo “remete a um conjunto de efeitos do racismo que afetam a subjetividade” (Gomes, 2019, p. 39). Ela evidencia ainda que o corpo negro é constantemente lido a partir de sinais diacríticos (cor da pele, textura do cabelo, traços físicos), que foram historicamente utilizados pela lógica racista para justificar desigualdades e legitimar distâncias sociais e culturais. Dessa maneira, ao negar ao negro o lugar da beleza, a sociedade brasileira reafirma uma perspectiva colonial que, paradoxalmente, só pode rejeitar aquilo que antes reconhece como diferente.

Gomes (2019) demonstra que o processo de rejeição e aceitação da negritude é vivido em todas as fases da vida, da infância à vida adulta, e que perpassa os espaços de socialização, como a família e a escola. O cabelo surge como um dos primeiros marcadores raciais, segundo a autora, o modo como é cuidado, manipulado ou comentado revela o impacto precoce do racismo sobre a construção da autoimagem. Ao analisar as piadas e apelidos dirigidos a crianças negras, tais como: “nega do cabelo duro”, “ninho de guacho”, a autora mostra como esses gestos cotidianos naturalizam a exclusão e reforçam a inferiorização da estética negra, instituindo o cabelo crespo como símbolo de alteridade negativa.

Por outro lado, Gomes (2020) ressalta que o corpo e o cabelo são também espaços de resistência, como um movimento dialético entre dor e emancipação. A aceitação da negritude, para a pesquisadora, não é um processo espontâneo, mas de conscientização, que se constrói na medida em que o sujeito negro repensa sua inserção social e ressignifica os signos de sua identidade: “A aceitação do ser negro, assim como sua rejeição, não se dá apenas na esfera da racionalidade; no Brasil, ela passa necessariamente pelo corpo” (Gomes, 2019, p. 139).

Essa noção sintetiza a concepção de corpo como o primeiro território político, assim, ao articular corpo, estética e política, a autora rejeita a ideia de que a beleza negra seja um tema menor ou despolitizado. Pelo contrário, afirma que “para o negro, o estético é indissociável do político” (Gomes, 2019, p. 145). Dentro dessa perspectiva, a valorização da beleza negra é um ato de reexistência, uma vez que subverte a lógica de inferiorização e restitui humanidade aos corpos historicamente desumanizados. Nesse movimento, ao afirmarem o cabelo crespo como expressão de beleza, Oliveira e Marinho não estão apenas afirmando um estilo, mas reocupando um espaço simbólico de poder.

A caracterização da personagem também desafia estigmas sexistas frequentemente fortalecidos em contos de fadas, nos quais a figura da princesa é mais recorrente. Por exemplo, Oiá interage com Ogum, a figura masculina do conto, em igualdade, sem que a narrativa se concentre em um romance entre eles: “Ogum era o grande amigo de Oiá e quando eles se encontravam, tudo virava uma grande brincadeira e aproveitavam para lutar, cada um com sua ferramenta preferida: Oiá com a sua adaga e Ogum com a sua espada” (Oliveira, 2009, p. 12). Além disso, nesse conto, o sentimento predominante do homem (o menino Ogum) em relação à princesa é de admiração e amizade: “Quer dizer que este é o seu segredo de força, de determinação, de graça e beleza? – perguntou Ogum” (Oliveira, p. 15).

Há também uma mudança nas preocupações da princesa, agora voltadas para o cumprimento de sua natureza e missão: “Preciso parar, tenho algo importante para fazer o que é de minha natureza, não posso deixar de cumprir com esta tarefa” (Oliveira, 2009, p. 13). Essa atitude a distancia do destino tradicional das heroínas clássicas, cujo papel se resumia a aguardar pacientemente pelo príncipe, sem outros sonhos ou ambições. O *happy end* reforça essa ruptura, quando Oiá explica para ogum:

Toda menina, toda mocinha e toda mulher tem dentro de si a força e o poder de um animal selvagem sagrado que, em certos momentos, devem ser colocados para fora, devem explodir para o universo com a mensagem de que fazemos parte de tudo isto. Quando colocamos essa força para fora, muitos meninos e meninas, mocinhos e mocinhas, homens e mulheres não compreendem e, por isso, devemos mantê-la em segredo (Oliveira, 2009, p. 15).

Apesar de algumas adaptações, mantêm-se características fundamentais da mitologia, como a ligação de Oiá com o vento e suas danças:

Suas danças são guerreiras; imita, através de seus movimentos, as tempestades e os ventos desencadeados. Dança com os braços estendidos e as mãos espalmadas, parecendo repelir os *Egun*, almas dos mortos, pois apresenta a particularidade de ser o único *Orisa* capaz de enfrenta-los de dominá-los (Verger, 1999, p. 390).

Além disso, a aparência, o comportamento e as vestimentas não seguem padrões eurocêntricos; ao contrário, a história preserva características fundamentais das Orixás:

[...] gostava muito de usar seu *adê*⁴, isto é, sua coroa de palha da costa enfeitada com búzios. Também levava sempre em sua mão esquerda seu *erukerê*⁵, seu cetro de princesa, que também servia para espantar os mosquitos e alguns espíritos. Suas cores preferidas eram: rosa, branco e vermelho (Oliveira, 2009, p. 11).

Essa descrição dialoga com a mitologia de Oiá, considerada a única com o poder de afastar os *eguns* (espíritos). Dessa forma, a preservação dos elementos da mitologia iorubana tanto no texto quanto nas ilustrações reforça a valorização das matrizes africanas na narrativa, desconstruindo perigosas histórias únicas sobre meninas, mulheres e princesas. Nesse conto, a figura feminina na realeza não somente carrega consigo símbolos das culturas africanas, como contraria padrões hegemônicos de aparência e comportamento, pois a tradição dos Orixás:

[...] nos legaram uma outra dimensão de mulher: a liberdade que não reconhece no homem o seu senhor; a ousadia que não se acomoda na fragilidade dita feminina, a sensualidade sem culpa, tão natural como a dança e o ritmo que a mulher negra leva à perfeição (Carneiro, 1993, p. 14).

“Oiá e o bufálo interior” pode, portanto, fortalecer as lutas do feminismo negro enfrentando o imperialismo do patriarcado ao evidenciar o protagonismo e a força da mulher negra na sociedade. *Eparrei, Oiá!*

3.1.2 OXUM E SEU MISTÉRIO

⁴ Coroa.

⁵ Objeto feito com crina de cavalo para espantar eguns, espíritos mortos.

Nesse conto, somos apresentados à história de Oxum, uma menina capaz de hipnotizar as pessoas com sua doçura, beleza e com a cadência de seus movimentos. Ela é muito vaidosa, adora cuidar da aparência e anda por aí repleta de joias. Suas cores são amarelo-ouro e dourado.

Figura 6: Oxum dando mel à Ogum.



Fonte: Oliveira, 2009.

Nessa composição, em uma cena dinâmica, Oxum está inclinada sobre Ogum, ocupando a parte superior, em um gesto que articula ternura e cuidado. A ação central – Oxum vertendo mel na boca de Ogum – traduz, no campo imagético, a função narrativa descrita por Oliveira (2009): o mel é um elemento mediador que conduz Ogum de volta à cidade. A representação do ato enfatiza a dimensão de cuidado e mediação da personagem, afastando interpretações de conotação erótica presentes em versões adultas do itan.

A pele de Oxum e Ogum aparece preenchida por um preto intenso e modelada por linhas brancas que desenham traços simétricos e proporcionais, valorizando a presença negra, imprimindo dignidade e legibilidade às expressões faciais. O amarelo-ouro dominante no fundo e em partes do vestuário corporifica a associação simbólica de Oxum ao ouro e à fertilidade, conforme a tradição iorubana, e estabelece um contraste que realça a corporeidade dos personagens.

O cabelo de Oxum é tratado com minúcia e ocupa lugar de destaque na composição, funcionando como marcador identitário, o volume e a textura do penteado afirmam o valor semiótico do cabelo crespo enquanto elemento de etnicidade. A materialidade das superfícies, percebida nas estampas dos tecidos, nas folhas e na própria textura do cabelo, revela o emprego de técnica mista, que integra pintura, desenho e colagem para produzir uma estética tátil e artesanal (Souza; Araujo, 2020).

A respeito da cor da pele e do cabelo crespo, Gomes (2019) lança luz sobre como essas características foram uma das bases do racismo brasileiro. De acordo com a pesquisadora, desde o período escravocrata, os corpos negros foram classificados e avaliados conforme critérios estéticos que determinavam seus lugares sociais. Desse modo, os que tinham pele mais clara e cabelos menos crespos eram direcionados às tarefas domésticas, enquanto os que tinham pele retinta e cabelo crespo ficavam com o trabalho braçal.

Esse imaginário foi internalizado por gerações de pessoas negras, produzindo o que a autora chama de “olhar desencontrado” do sujeito negro sobre si mesmo, isto é, uma visão fragmentada que oscila entre o desejo de aproximação do padrão branco e o orgulho de sua herança africana. As ilustrações de Josias Marinho, ao compor personagens negras de pele retinta e cabelos crespos, volumosos e em diferentes formas e penteados, configuram uma forma de reivindicação de territórios.

A posição dos personagens também é um aspecto importante: Oxum está acima, em movimento ativo, ela é a agente principal da resolução narrativa, conduzindo a ação que reestabelece a ordem social. Essa visualização do protagonismo feminino sustenta a leitura do conto como inversão do esquema heroico clássico, pois a princesa atua como salvadora coletiva, e não como objeto de resgate. A ilustração articula elementos textuais e visuais do conto com símbolos (mel, joias, adereço de ouro), paleta cromática (amarelo-ouro e preto) e com técnica material que, juntos, oferecem à imagem condições de reafirmar a identidade afro-religiosa da personagem e de reforçar, para o público infantojuvenil, representações positivas da criança negra (Souza; Araujo, 2020).

Com base em Vagner Gonçalves da Silva (2005), Oxum é a deusa iorubana da água doce, dos lagos, fontes e cachoeiras. Na África, está relacionada à fertilidade feminina e à riqueza. No rito Jeje, ela corresponde a *Eowa* ou *Aziritoboce*, enquanto no rito de Angola é conhecida como *Quissambo* ou *Samba*. Verger (1999) a descreve

como a divindade do rio *Osun*, localizado na Nigéria, e registra sua forte presença no Candomblé, especialmente na Bahia. Ele destaca também a vaidade da Orixá, que vive a pentear seus cabelos ondulados diante do espelho das águas, ajeitando as joias com que se adorna. Conforme um informante entrevistado por Verger (1999), parece existir, na Bahia, dezesseis manifestações de Oxum, identificadas por nomes diferentes e características como: a mais velha, muito elegante, mãe de todas, muito feminina, a mais jovem, a mais guerreira ou muito guerreira, velha e briguenta, a que mora no mato, a casada com *Ososi Ibualama*, a que carrega uma espada e a que não baixa (incorpora) na cabeça das pessoas.

A saudação à Oxum é “*Ore ye yeo*”, e a dança de seus adeptos representa uma mulher elegante e vaidosa, enfeitada por colares e pulseiras, que agita os braços para fazê-las tilintar, que se banha no rio, abana-se com graça e admira-se com satisfação diante de um espelho. O ritmo que acompanha seus movimentos é o *Ijesa*, nome de uma região da Nigéria onde é localizado o rio *Osun* (Verger, 1999).

O antropólogo compara ainda a forma como Oxum gira como Iemanjá, mas com movimentos mais contidos, semelhantes aos redemoinhos das águas do rio. A divindade, de mesmo nome do rio, “[...] é simbolizada por seixos de rios, sobre os quais são colocados pulseiras, colares e leques de cobre” (Verger, 1999, p. 399). Fernando Ortiz *apud* Verger (1999) a descreve como vaidosa, a deusa do amor, da elegância e do luxo, nascida em montanhas próximas das fontes que jorram de elevadas rochas, a deusa da doçura, do ouro, cujas pepitas são encontradas entre os seixos e a areia do rio.

Em uma das versões reunidas por Prandi (2000), encontramos a base para “Oxum e seu mistério”. Nessa narrativa, cansado dos afazeres na cidade, Ogum refugia-se na mata. Sem os utensílios de ferro que só ele sabia fazer, a cidade entra em crise e a fome se instala, já que faltam os objetos necessários para a comunidade plantar e colher. Para levá-lo de volta, Oxum utiliza sua dança e o mel para hipnotizá-lo, conduzindo-o de volta até a cidade.

No conto de Oliveira (2009), essa mesma versão é contada, mas adaptada para o público infantojuvenil, transformando os personagens em crianças e eliminando a conotação sensual. Isso é evidenciado na utilização do mel, elemento simbólico relativo à Orixá. Segundo Verger (2012), no itan: “[...] *Osun* dança com volúpia, estendendo as mãos, implorando, através de contorções libidinosas, e pede *Oni Oni!*, o mel afrodisíaco, símbolo da doçura, do sabor e da essência amorosa da vida”

(Verger, 2012, p. 402). Oliveira (2009) mantém o elemento, mas suaviza sua utilização:

[...] Quando Oxum estava bem pertinho dele, já hipnotizado por tanta graça e beleza, viu uma colmeia de abelhas e disse:

– Abelhas, abelhinhas. Derramem seu mel em minhas mãos para que eu possa adoçar o coração de um menino que precisa voltar para seus afazeres na cidade. As abelhas, encantadas com a beleza de Oxum e com a delicadeza com que havia feito o pedido, abriram uma fenda na colmeia e o mel começou a escorrer nas mãos de Oxum. O mel brilhante como o ouro que escorria nas mãos de Oxum era passado na boca do menino Ogum, que estava adorando a doçura (Oliveira, 2009, p. 21-22).

Vemos que ao invés de *Oni! Oni!*, Oxum exclama: Abelhas, abelhinhas (a palavra no diminutivo confere um aspecto infantil). Outro detalhe distintivo dessa versão é a saia com cinco lenços perfumados, cujos movimentos ao vento exalavam um aroma hipnotizante. É importante também observar o marcador racial ao destacar o cabelo crespo, descrito no trecho seguinte como lindo e negro:

Oxum vestiu uma saia com cinco lenços pendurados e perfumados que, com o vento, esvoaçavam. Tirou seu *adê*, sua coroa, soltou seus lindos cabelos negros e crespos e colocou os pés em contato com a terra. E assim, foi em direção ao sítio onde Ogum estava acampado. Quando a princesa Oxum avistou a cabana de Ogum, fingindo não ter visto nada, começou a dançar com a graça das águas calmas, delicada... suave... num leve vaivém. Dos movimentos que seu corpinho de princesa fazia, um perfume delicioso exalava e este perfume chegou à cabana de Ogum (Oliveira, 2009, p. 20-21).

Nesse momento da história, ao tirar a coroa e soltar os cabelos para partir em uma missão, Oiá não apenas evidencia a sua beleza, mas também confere aos cabelos força e poder. Essa adaptação demonstra, portanto, que Oliveira (2009) não se limita ao registro fiel de uma das versões, ela adequa a obra para o público infantojuvenil de modo a atingir o objetivo de empoderar meninas de todos os tempos, conferindo à personagem qualidades como linda, perfumada, vaidosa, atrevida, genial e determinada. Ao caracterizar Oxum como princesa negra, bela e poderosa, o conto questiona a predominância de narrativas sobre princesas brancas e subservientes, oferecendo uma nova e positiva referência para meninas negras. Enquanto as

princesas clássicas têm carruagens e sapatinhos de cristal, Oxum carrega um espelho e uma adaga⁶, simbolizando força e elegância simultaneamente:

Oxum era uma princesa menina que encantava a todos com a sua beleza e com o seu perfume. Gostava de usar seu *adê*, sua coroa toda de ouro, com penduricalhos em fios também de ouro, tendo nas pontas ouro no formato de gotinhas de chuva. Era um encanto, um brilho só. [...] Como princesinha Oxum era vaidosa! Andava o tempo todo com um espelho na mão esquerda, mas não se esquecia de sua adaga na mão direita (Oliveira, 2009, p. 18).

Outra inovação está no fato de que é a princesa quem salva sua cidade, uma vez que nos clássicos o herói é quase sempre um homem. Essa questão se aproxima da própria mitologia iorubana: “Ao que parece, quando viva, a deusa *Osun* já era muito acolhedora, mesmo quando se tratava de assuntos de caráter extremamente pessoal. [...] Em todo caso, segundo vários informantes, ela estava sempre pronta a conceder o que lhe pediam” (Verger, 2012, p. 392).

Para entendermos melhor as inovações nesse “novo jeito de ser princesa”, vale destacar aqui os estudos de Coelho (2003) e Propp (2006). A partir das funções dos personagens nos contos de fadas, conforme elaboradas por Propp (2006), a autora destaca seis elementos essenciais dessas histórias:

Crise ou mudança: situação de desequilíbrio da normalidade, a qual se transforma em desafio para o herói. **Desígnio:** o desafio é aceito pelo herói como ideal, aspiração ou desígnio a ser alcançado. **Viagem:** a condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa: o herói empreende uma viagem ou se desloca para um ambiente estranho não-familiar. **Desafio ou obstáculo:** desafio à realização pretendida ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói. **Mediação:** surge um mediador entre o herói e o objetivo que está difícil de ser alcançado, isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer. **Conquista:** finalmente o herói vence ou conquista o objetivo almejado (via de regra, casa-se com a princesa) (Coelho, 2003, p. 113 – grifo nosso).

No reconto de Oliveira (2009) é possível identificar as mesmas funções: o desequilíbrio da normalidade se dá quando Ogum vai para a mata e a cidade é acometida pela fome; o **desígnio**, ou seja, o ideal aceito pelo personagem, manifesta-se na decisão de Oxum de ir em busca de Ogum, já que ninguém conseguia fazê-lo; a **viagem** se dá com o deslocamento da personagem para a mata; o **desafio** consiste

⁶ Em uma das versões de Oxum na Bahia, ela é chamada de *Oxun-apará* quando brinca com a espada.

em convencer Ogum a segui-la; a **mediação** ocorre por meio da dança de Oxum, sua saia perfumada e o mel, que funcionam como auxiliadores mágicos. Por fim, a **conquista**: Oxum leva Ogum de volta, salvando a comunidade.

É preciso, ainda, contrastar a figura do herói nessa narrativa contemporânea com a das narrativas tradicionais. Propp (2006) descreve o herói como aquele que soluciona o problema, sendo, frequentemente, um príncipe, enquanto a princesa é quase sempre apresentada como um prêmio. Quando a narrativa não segue esse curso e a figura feminina assume um papel mais ativo, ela não pertence à realeza, isso só acontece ao se casar com o príncipe.

Como salientado por Rodrigues (2009), esse é o caso de *A Bela e a Fera*, em que a protagonista é filha de um mercador, ou de *O Veado Encantado*, em que se trata de uma órfã pobre. Nessas narrativas, a princesa pode também ter origem desconhecida, como em *A Moura Torta*, ou se vestir de maneira simples, como em *A princesa e o grão de ervilha*. Às personagens negras, no entanto, não se reservou nenhum desses lugares.

No conto de Oliveira (2009), porém, a princesa é negra, desempenha um papel ativo numa história em que não ocorre casamento, e, no lugar de um herói, quem alcança o objetivo é ela própria, bem vestida e adornada por joias. Além disso, não precisou de um príncipe para ser da realeza; em vez de aguardar um resgate, tomou as rédeas do próprio destino, buscando aquilo que julga ser importante para ela e para seu povo. Ao mesmo tempo, sua beleza e encanto são destacados, enquanto ela se revela uma heroína. Essa construção narrativa rompe com a lógica da chamada *história única*, ao deslocar o imaginário hegemônico que associa princesas à passividade, à branquitude e à dependência do masculino. Ao apresentar uma princesa negra autônoma, cuja centralidade não está no casamento, mas na agência e na liderança, a obra tensiona as lacunas históricas e simbólicas que restringiram, por muito tempo, as possibilidades de representação das meninas negras no universo dos contos de fadas. Desse modo, amplia-se o repertório imaginativo disponível aos leitores, abrindo espaço para outras formas de heroísmo, pertencimento e realeza que escapam aos modelos eurocentrados tradicionais. *Ora ye yeo!*

3.1.3 IEMANJÁ E O PODER DA CRIAÇÃO DO MUNDO

Nessa história, acompanhamos a trajetória de Iemanjá, uma princesa que se torna, mais tarde, rainha do mar. Ela tinha o poder de criar, dentro dela, estrelas, nuvens e Orixás. Suas cores são: prata e azul-claro.

Figura 7: Iemanjá triste e sozinha no *òrun*.



Fonte: Oliveira, 2009.

Nessa ilustração, a princesinha Iemanjá aparece em destaque, com olhar distante e expressão melancólica enquanto apoia o rosto com as mãos, simbolizando introspecção e melancolia, comunicando os sentimentos citados no conto ligados à sua solidão no *òrun* antes de receber o presente de Olodumaré. O enquadramento, focado no rosto da princesa-orixá, amplia o campo emocional da narrativa.

Por meio de formas amplas e contornos em branco sobre a pele preta, a personagem é construída de modo a valorizar a estética da negritude, uma vez que a escolha cromática reafirma o protagonismo da identidade negra, conferindo dignidade e visibilidade à princesa, em contraste com representações femininas eurocêtricas predominantes nos contos clássicos. A composição do cenário – fundo com círculos translúcidos em tons de rosa e vermelho – sugerem as estrelas ou outros elementos criados por Iemanjá, comunicando seu poder de criação descrita na narrativa, além de reforçar o vínculo dela com as águas e produzir efeitos de profundidade e movimento por meio da colagem e da pintura.

O cabelo crespo da personagem, delineado por linhas finas e volumosas, reafirma o valor simbólico dessa característica em relação ao pertencimento étnico e à beleza negra, assim como em outras representações presentes no livro. Suas tranças também são um fator simbólico. Ao descrever o ato de homens e mulheres

negros que manipulam o cabelo, Gomes (2019) compreende as tranças como uma linguagem cultural e gesto de resistência. Ela evidencia que tais práticas corporais são constituídas por tensões entre imposição e liberdade, dor e beleza, opressão e reexistência. Trançar o cabelo, portanto, é também tecer pertencimento e afirmar uma ancestralidade que o racismo tentou desfazer. As tranças são herdeiras de uma tradição africana que atravessou a diáspora e sobreviveu, mesmo sob o peso do colonialismo.

As tranças são uma forma de continuidade, um fio que liga o corpo à ancestralidade e traduz a resistência cultural do povo negro diante da colonização estética. Assim como as tranças se formam pelo entrelaçamento de fios, conforme Gomes (2019), a identidade negra se constrói no entrelaçar da herança africana com o presente brasileiro, sustentada pela memória coletiva que se tece continuamente no cotidiano. A recorrência desse elemento entre as diferentes princesas reforça a coerência estética e política das ilustrações que, ao articular textura, cor e materialidade, enaltece o corpo negro e a feminilidade afro-brasileira.

Ao retratar Iemanjá em momento de solidão e reflexão, a ilustração revela a dimensão afetiva e humana da divindade, tornando-a mais próxima do público infantil e juvenil. Em sintonia com o texto de Oliveira (2009), a composição visual expressa a transição para o ato criador, evidenciando a potência geradora e maternal da Orixá. Assim, a visualidade contribui para a construção de uma poética do empoderamento, em que a imagem de uma menina negra pensativa simboliza, em si, a promessa da criação do mundo.

Iemanjá é a deusa das águas doces e salgadas. Conforme Verger (1999, p. 293), ela é a divindade do rio *Ogun*, e tinha “[...] o hábito de sentar-se no lugar onde, atualmente, existe a ponte”. É descrita como a mãe dos peixes desse rio, e também como a rainha do mar das águas salgadas, além de ser a divindade da maternidade universal, a mãe do mundo, uma “[...] entidade mitológica da feminilidade fecunda” (Ortiz *apud* Verger, 1999, p. 397). Ela é simbolizada por seixos marinhos e conchas, e é acolhida pela exclamação *Odoya* (a mãe das águas). Com base em Silva (2005), precisando fugir de seu marido, ela sai do rio de águas doces e desemboca no mar, onde passa a viver junto de sua mãe *Okun*. No Brasil, é cultuada sobretudo no mar, e está relacionada com outros “encantados” das águas, de origem indígena. Por isso é louvada também como Rainha do Mar, Janaína, Mãe D’água, Sereia, Iara, etc.

Ela é também conhecida como a mãe de todos os Orixás, e, no conto “Iemanjá e o poder da criação do mundo”, Oliveira (2009) narra como isso aconteceu. O mote da história é quando Olodumaré percebe que ela estava triste por viver sozinha no *òrun*, no céu, então decide presentear-la:

Certo dia, Olodumare pensou: ‘Vou dar um presente à princesa Iemanjá para que ela não se sinta tão só’. Estendeu as mãos sobre a barriguinha da princesa e ela começou a aumentar. [...] Quando a princesa Iemanjá abriu a boca, saíram dela milhares de estrelinhas. Eram estrelinhas de todos os tamanhos. Estrelinhas que brilhavam mais e estrelinhas que brilhavam menos (Oliveira, 2009, p. 27).

Ela é caracterizada por adjetivos como linda e perfumada, além de atributos como maternidade, tranquilidade, equilíbrio e determinação. É retratada como uma criança, diferenciando-se de uma das versões iorubanas em que é uma mulher casada com Olofin-Odudua e mãe de dez filhos.

No entanto, o conto não anula a maternidade, elemento essencial na mitologia da Orixá, mas adapta o texto para que a história se ajuste ao protagonismo infantojuvenil. O primeiro movimento está na escolha de expressões como “estendeu as mãos sobre a barriguinha”. Em vez da expressão “dar à luz às estrelas”, utiliza-se “elas saem da boca da princesinha”, conferindo um aspecto fantástico e adequado ao público.

A história segue com as estrelas subindo para o céu, deixando a princesa sozinha e triste de novo. Nesse momento, Olodumaré estendeu as mãos sobre sua barriguinha, que começa a crescer. Dessa vez, saíram de sua boca nuvenzinhas de todos os tamanhos, que também foram embora para o céu. Então, Olodumaré bate palmas com força, abrindo uma rachadura em uma rocha, de onde sai muita água. Com a força da água e a velocidade que foi ocupando espaços, formaram-se os rios, lagos e oceanos. Um aspecto distintivo do conto é a autonomia de Iemanjá: ao contrário de outras versões do itan em que ela foge do marido, aqui, ela mesma decide seu destino: “[...] É lá que eu quero morar” (Oliveira, 2009, p. 28). A história se encerra com Olodumaré levando-a para um local entre a areia e as ondas, presentear-a com os Orixás:

Aqui, minha princesinha, será sua morada. Para que não fique sozinha, estou lhe ofertando saudáveis algas marinhas, diversas estrelinhas do mar, madrepérolas sem-fim para que enfeitem seus cabelos e seu corpo, inúmeras conchas de todos os tipos, os mais

puros corais, fios de prata para tecer sua nova roupa, enfim, tudo do que você precisa. Como presente final, Olodumaré estendeu novamente as mãos sobre a barriguinha da princesa Iemanjá e ela começou a aumentar. Quando Iemanjá abriu a boca, saíram diversos seres protetores, os Orixás, com a incumbência de povoarem a terra. Nasceram Ossaim, Oxóssi, Ogum, Xngô, Obaluaíyê e os Ibejis. Assim, a princesinha Iemanjá não ficaria mais só (Oliveira, 2009, p. 28).

E foi assim que a princesinha Iemanjá se tornou a rainha do mar, sendo saudada por todos: “Princesinha Iemanjá, a Rainha do Mar. Princesinha Iemanjá, a rainha do nosso *ori*, da nossa cabeça. Odô, Iyá!” (Oliveira, 2009, p. 29).

Iemanjá possui o poder de criar divindades, simbolizando a maternidade e o poder das mulheres de gerar vidas. A protagonista reflete aspectos essenciais sobre a maternidade na cultura iorubana, que está atrelada muito mais à potencialidade feminina e à linhagem do que como uma obrigação reprodutiva imposta pelo patriarcado. Segundo Oyěwùmí (2004, p. 9), para quem “[...] análises e interpretações de África devem começar a partir de África”, na perspectiva africana, “a maternidade é definida como uma relação de descendência, não como uma relação sexual com um homem” (Oyěwùmí, 2004, p. 5). Em termos de gênero, nas sociedades iorubanas, essa não é uma categoria fundamental para a organização social e categorização de parentesco, e sim a idade (Assunção, 2020). Acerca da relação entre homem e mulher no casamento, Oyěwùmí (2004) indica que

O objetivo único do dote era conferir direitos sexuais e de paternidade, e não direitos à pessoa da noiva, sua propriedade ou seu trabalho. [...] a paternidade era possível sem o envolvimento conjugal sexual – mesmo os parceiros conjugais impotentes podiam ser pais, desde que tivessem passado pelo processo conjugal, culminando no pagamento do dote. No caso de impotência do parceiro conjugal sexual, a aya poderia ter relações sexuais com um membro da família ou um forasteiro. A prole seria considerada de seu companheiro, visto que a paternidade não dependia de ser o pai biológico. O casamento, portanto, era de suma importância para os *òkùnrin*, já que sem isso os direitos de paternidade não podiam ser estabelecidos (Oyěwùmí, 2004, p. 156).

No itan de Iemanjá recontado por Oliveira (2009), a maternidade também não está vinculada à figura masculina de forma sexual, refletindo a estrutura das sociedades iorubanas. Para as mulheres negras brasileiras, a maternidade pode simbolizar o rompimento com a problemática evidenciada por Evaristo (2005) no discurso literário, no qual nega-se a prole das personagens femininas negras, retratando-as como infecundas, perigosas ou cuidando dos filhos dos brancos. Esse

conto, então, desafia essas construções literárias que refletem a sociedade brasileira. Aqui, Iemanjá, a mãe das águas, a geradora dos Orixás, está garantindo a continuidade de sua linhagem e criando o mundo. *Odô Iyá!*

3.1.4 OLOCUM E O SEGREDO DO FUNDO DO OCEANO

A protagonista dessa história é Olocum, uma princesa que escondia um grande segredo: era uma sereia. Soberana de uma região do oceano, encantava a todos com sua postura imponente. Suas cores são prata e verde-musgo.

Figura 8: Olocum em aspecto de sereia.



Fonte: Oliveira, 2009.

A ilustração apresenta Olocum com o corpo sinuoso e a parte inferior em aspecto de peixe, evidenciando a natureza anfíbia da personagem, elemento essencial para o desenvolvimento do conto. O cenário é azul, repleto de peixes estilizados ao fundo que ambientam a cena nas profundezas do mar. Nessa imagem, o olhar voltado para baixo da princesa-orixá e a sua postura curvada, com as mãos sobre o corpo, transmitem introspecção e melancolia, expressando o segredo e a solidão que permeiam a história.

A pele escura com contornos brancos mantém a estética característica de Josias Marinho em *Omọ-Obá*, na qual o corpo negro das personagens ocupa o centro das cenas. De acordo com Souza e Araújo (2020), as ilustrações do artista reafirmam

a beleza e o protagonismo das personagens negras, subvertendo padrões eurocêntricos e ampliando a presença da negritude no imaginário infantil. A paleta de cores, em que o preto se contrasta com o azul e o branco, evocam o mistério e a profundidade das águas sob o domínio de Olocum, além de enaltecer o corpo da princesa. As técnicas de colagem e o uso das texturas produzem um efeito de relevo, atribuindo profundidade à cena e destacando a materialidade artesanal da obra. Elementos como as contas que adornam o corpo da personagem e a coroa ornamentada com búzios retomam símbolos da cultura iorubana, reforçando sua conexão com o universo espiritual e das águas. O cabelo crespo, volumoso e delineado por traços minuciosos, preserva a coerência estética entre as demais princesas do livro, reafirmando-o como signo de identidade e pertencimento.

Em contraste com as ilustrações de outras princesas da obra, a de Olocum está imersa em uma atmosfera silenciosa e contemplativa, aparecendo isolada, em repouso, e não em movimento, diferente de figuras como Oiá e Oxum, marcadas pela ação e pela dança. Essa visualidade expressa o recolhimento e a introspecção descritos no conto, aproximando a imagem de um estado emocional interior, portanto, refletindo o conflito identitário da princesa-sereia e a dor da rejeição que estruturam a narrativa. Assim, a ilustração de Marinho para Olocum dialoga com a proposta de Oliveira (2009) ao fundir o universo mítico e a experiência humana, revelando, por meio da imagem, a força do autoconhecimento, da ancestralidade e da aceitação de si.

Na mitologia iorubana, Olocum é a rainha das águas e mãe de Iemanjá. Em uma versão registrada por Prandi (2000), intitulada “Olocum isola-se no fundo do oceano”, a divindade é descrita como anfíbia, isto é, vivia tanto na água quanto na terra, mas sentia muita vergonha de sua natureza. Ela nutria uma forte atração por Ocô, o Orixá lavrador, mas temia se relacionar com ele, receosa de que seu segredo fosse revelado e ele a ridicularizasse. Seguindo o conselho de Olofim, quem lhe assegurou que Ocô era um homem sério, ela decide morar com ele. Mas, quando o Orixá descobre a particularidade dela, conta para todos. Tomada pela vergonha, Olocum refugia-se no fundo do oceano, em um lugar desconhecido onde ninguém nunca pôde chegar. Alguns dizem que ela se transformou em uma sereia, outros; em uma serpente marinha.

Em “Olocum e o segredo do fundo do oceano”, a protagonista se diferencia das demais princesas da obra de Oliveira (2009). Ao contrário de Oxum, que era vaidosa

e sedutora, ou de Oiá, guerreira e brincalhona, Olocum “[...] era uma linda menina, porém misteriosa e triste. Não gostava de se enfeitar, nem de usar perfumes, tinha uma beleza natural” (Oliveira, 2009, p. 30). Desde criança, possuía atributos como: “[...] a introspecção, a contemplação, a timidez e a quietude” (Oliveira, 2009, p. 30). Outro aspecto que a diferencia das demais princesas é sua idade, que, apesar de não ser mencionada, elementos da narrativa sugerem um caráter mais juvenil. Isso se evidencia em expressões como “desde criança”, e na abordagem de dilemas típicos da juventude, como a insegurança diante de um interesse amoroso: “[...] Sofria, porque gostava muito de um menino chamado Ocô, mas tinha receio de que ele não a aceitasse como amiga quando soubesse de sua natureza anfíbia” (Oliveira, 2009, p. 31).

Embora esse conto se aproxime de uma das versões iorubanas sobre Olocum, tanto pelos atributos da personagem quanto pela própria natureza do itan, ela rompe com diversas convenções dos contos de fadas. A **conquista** do herói não se concretiza, não há um *happy end*, ninguém salva ninguém, e a princesa enfrenta dilemas internos. Esse aspecto desconstrói a tradicional imagem de princesas sempre felizes, cantando com os pássaros em castelos, à espera de um príncipe encantado, sem nenhuma densidade psicológica. Em vez disso, Olocum passa pela dor da rejeição: o menino de quem gostava ri dela, levando-a a refugiar-se para sempre nas profundezas do oceano. Entretanto, ainda que Olocum sinta vergonha e se refugie, sua atitude simboliza a negação de um papel que exige da mulher negra parecer forte e não demonstrar sentimentos (Ratts, 2006).

A figura de Olocum, princesa que guarda o segredo de sua natureza anfíbia, estabelece um diálogo inevitável com a tradição ocidental dos contos de fadas, em especial com *A Pequena Sereia* (1837), conto de Hans Christian Andersen. Em ambas as narrativas, a condição híbrida da protagonista, dividida entre dois mundos, é fonte de solidão, introspecção e conflito identitário. No entanto, enquanto a sereia europeia vivencia seu drama a partir do desejo de adequação a um universo que não lhe pertence plenamente, culminando no sacrifício do próprio corpo e da própria voz em nome do amor romântico, Olocum tem sua trajetória ancorada em uma matriz mítica afro-diaspórica, na qual o conflito não se resolve pela recompensa amorosa.

Diferentemente da Pequena Sereia, cuja narrativa se estrutura em torno da renúncia e da punição, Olocum não abdica de sua essência para tornar-se aceitável. Sua dor não decorre de um desejo de transformação corporal, mas da rejeição social

e afetiva diante de uma identidade que foge às normas. Ao refugiar-se nas profundezas do oceano, Olocum não é aniquilada nem silenciada; ao contrário, retorna ao espaço que lhe é ancestral e sagrado, reafirmando sua ligação com as águas e com a linhagem dos orixás. Nesse sentido, o mar deixa de ser apenas cenário de perda, como em *A Pequena Sereia*, e assume o papel de território de pertencimento, memória e proteção.

Assim, ao reelaborar o motivo da sereia a partir da mitologia iorubana, Oliveira (2009) desloca um imaginário historicamente marcado pela branquitude e pelo sofrimento feminino para uma narrativa em que a experiência da dor não apaga a dignidade da personagem. Olocum não é salva, não se casa e não alcança um final feliz nos moldes clássicos, mas sua história amplia as possibilidades simbólicas da figura da sereia, oferecendo às leitoras e aos leitores uma representação atravessada pela ancestralidade, pela complexidade emocional e pela recusa da lógica sacrificial que estrutura grande parte dos contos de fadas europeus. *Mafererefun, Olocum!*

3.1.5 AJÊ XALUGÁ E O SEU BRILHO INTENSO

Esse conto narra a história de Ajê Xalugá, uma menina bonita e vaidosa que falava a língua dos peixes. Ela nadava muito bem e tinha o poder de controlar a força das ondas e de produzir suas espumas brilhantes. Suas cores são o branco radiante e o brilho da luz.

Figura 9: Ajê Xalugá após ser encontrada cega por sua irmã Iemanjá.



Fonte: Oliveira, 2009.

A ilustração mostra Ajê Xalugá e Iemanjá de mãos dadas e envoltas pela água do mar, representando o momento em que a princesa é encontrada pela irmã e acolhida após perder a visão, evidenciando o vínculo afetivo e o cuidado entre elas. Essa imagem, centrada na relação entre ambas, reforça a presença do afeto como valor central nas narrativas recontadas por Kiusam de Oliveira (2009).

De acordo com Souza e Araújo (2020), a junção entre pintura e colagem é uma marca do trabalho de Josias Marinho. Nessa perspectiva, os peixes estilizados em rosa e lilás e o azul das ondas, obtido pela técnica de colagem, produz uma sensação de movimento e profundidade, enquanto as estrelas do mar adornando o pescoço de Ajê Xalugá, colares e adereços de Iemanjá caracterizam a identidade das Orixás. Os contornos brancos sobre a pele preta, por sua vez, atuam como um recurso de valorização da negritude, convertendo essa cor, antes usada de modo estereotipado na literatura infantil, em signo de beleza e dignidade. Já os traços simétricos e a harmonia nas proporções faciais e corporais conferem às personagens humanidade e expressividade, reafirmando o protagonismo das meninas negras na narrativa.

A ornamentação das tranças e colares com estrelas do mar e búzios dialoga com a descrição de Ajê Xalugá no texto de Oliveira (2009), como vaidosa e radiante, além de também remeterem a elementos sagrados associados às divindades femininas do panteão iorubano. No caso dessa ilustração, o enquadramento se assemelha a de um retrato familiar, enfatizando o momento de amparo e confiança em que Iemanjá guia a irmã, que passa a visualizar formas de lidar com a nova realidade, encarando-a como um aprendizado, não como limitação. Assim, o cuidado entre mulheres negras se torna gesto de resistência e de transmissão de saberes.

Ajê Xalugá é irmã caçula de Iemanjá e filha de Olocum. Segundo Oliveira (2020), ela carrega em seu axé⁷ toda a prosperidade do mundo, é cultuada com conchas e algas e ganha oferendas de animais *funfun*,⁸ além de assentamentos de alto valor. Tem domínio sobre as marés e produz a espuma que se forma no mar. No itan “Ajê Xalugá cega os homens e também perde a visão”, registrado por Prandi (2000), a divindade é mencionada entre as nove filhas de Olocum, sendo uma das

⁷ Força vital.

⁸ Animais brancos.

mais próximas de Iemanjá. Segundo essa versão, quando a imensidão das águas foi criada, Olocum dividiu os mares entre suas filhas, concedendo a cada uma delas o domínio sobre uma região do oceano, a Ajê Xalugá coube o poder sobre as marés. Olocum também confiou às filhas os segredos que habitavam no mar, mas manteve para si alguns mistérios.

Ajê Xalugá, porém, era muito curiosa e vivia bisbilhotando outros mares. Sempre que Olocum saía para o mundo, ela fazia subir a maré e ia atrás cavalcando sobre as ondas, se disfarçando de espumas borbulhantes, que brilhavam intensamente sob o sol. Mas era tão intenso o brilho das espumas, que era capaz de cegar as pessoas que contemplavam.

Um dia, Olocum advertiu Ajê Xalugá: “O que dás para os outros tu também terás, serás vista pelos outros como te mostrares. Este será o teu segredo, mas saiba que qualquer segredo é sempre perigoso” (Prandi, 2000, p. 556). Na vez seguinte que saiu para brincar com as ondas, orgulhosa que estava por ser detentora de um grande segredo, Ajê Xalugá cegou as pessoas que observavam o seu brilho. Porém, ela própria perdeu a visão, sendo encontrada posteriormente por Iemanjá.

Em “Ajê Xalugá e o seu brilho intenso”, Oliveira (2009) reconta essa mesma narrativa, apresentando a divindade como uma princesa dotada de atributos como beleza, vaidade, impetuosidade, curiosidade, empoderamento (termo destacado em itálico na obra), orgulho, determinação e coragem. Além dos elementos africanos e ilustrações representativas, o texto traz marcadores raciais: “[...] dos corais rosados, ela fazia presilhas para os seus cabelos negros e crespos [...]” (Oliveira, 2009, p. 36). Na versão da autora, o desfecho é o mesmo; quando Olocum a vê cavalcando nas ondas, alerta: “[...] o que você der aos outros retornará a você; este será o seu segredo, mas todo segredo guarda um perigo, nunca se esqueça disso – profetizou Olocum” (Oliveira, 2009, p. 39). Tanto a profecia registrada por Prandi (2000) quanto a da autora enfatizam o perigo dos segredos, mas, na adaptação de Oliveira (2009), há uma leve modificação na frase “[...] o que você der aos outros retornará a você”, tornando a linguagem mais acessível e direta.

Após receber o segredo, Ajê Xalugá sai para desbravar o mar e acaba ficando cega e cegando outras pessoas:

E de repente, a princesinha cavalcadora perdeu o equilíbrio na onda e, sem enxergar nada, caiu na água. Ela abriu os olhos, mas percebeu que também nada enxergava e deixou seu corpo boiar. – O que eu der

aos outros retornará a mim e cada segredo guarda um perigo. Foi isso que Olocum profetizou. Meu brilho intenso cegou as pessoas à beira-mar e o mesmo aconteceu comigo. Que situação! Eu nada mais enxergo (Oliveira, 2009, p. 39).

Ela então é encontrada por sua irmã Iemanjá, mas nunca mais voltou a enxergar. O próprio Itan tem um caráter fabuloso, uma vez que transmite uma lição de moral, porém o diferencial nesse conto é o *happy end*:

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

A lição de moral, aliada à inclusão positiva e anticapacitista de uma personagem que se tornou cega, reforça atributos da protagonista: o empoderamento. Esse conceito pode ser compreendido em diálogo com algumas noções sobre o termo. Alex Ratts, no livro *Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento* (2006), explicita que “[...] a construção do eu, da identidade como mulher negra, a experiência pessoal do racismo e do sexismo, a autoestima, podem ser abordadas como um processo do que contemporaneamente denominamos de empoderamento” (Ratts, p. 73). Segundo Joice Beth (2019), o empoderamento não se limita à aquisição de poder individual, mas à construção coletiva. Portanto, a trajetória da protagonista representa, por um lado, sua autodeterminação ao desafiar os limites impostos por Ocolum:

Um dia, Olocum voltou antes do que havia prometido e viu Ajê Xalugá cavalgando as ondas e revelando seu grande segredo: o brilho extremamente intenso. Aproximou-se dela e perguntou: Menina, o que faz nesta parte do oceano que não lhe pertence? (Oliveira, 2009, p. 39).

Por outro lado, evidencia as consequências dessa autonomia quando não se leva em conta o coletivo, oferecendo uma contribuição para as lutas feministas. *Ajê ò, Ajê ò, Ajê Xalugá!*

3.1.6 ODUDUÁ E A BRIGA PELOS SETE ANÉIS

Nessa história, somos apresentados à Oduduá, uma princesa com a força e cor da terra. O seu maior desejo era ficar para sempre na sua cabaça, a qual dividia com o príncipe Obatalá, e possuir os sete anéis que os dois ganharam de parentes próximos. Suas cores são o marrom e o vermelho.

Figura 10: Oduduá confrontando Obatalá.



Fonte: Oliveira, 2009.

Nessa cena, Oduduá aparece em destaque, com o rosto erguido e olhar voltado para Obatalá, refletindo o momento em que o enfrenta. Sua expressão transmite confiança, marcada pelo leve sorriso, enfatizando determinação e coragem, atributos que definem a divindade no texto de Oliveira (2009), descrita como forte em um contexto de luta pela igualdade. O cenário amarelo-ouro e as folhas verdes contrastam com a pele marrom da protagonista, reforçando seu vínculo com a terra. As técnicas de colagem, pintura e desenho compõem texturas do rosto e das roupas dos personagens, conferindo volume e materialidade.

Souza e Araújo (2020) destacam que, em *Omo-oba*, o uso dessas técnicas amplia o diálogo entre o texto verbal e o visual, uma vez que as manchas e recortes sobrepostos no rosto de Oduduá produzem um efeito orgânico que remete à textura da terra, simbolizando a ligação espiritual e física da personagem com a natureza. O turbante branco com padrões vermelhos, formado por fragmentos geométricos, funciona como ponto de destaque na composição. As cores, citadas no conto como representativas de Oduduá, simbolizam tanto serenidade quanto energia vital, a combinação entre branco e vermelho traduz a dualidade da personagem, simultaneamente calma e combativa, acolhedora e insurgente.

O enquadramento mostrando apenas o busto dos personagens, direcionando a atenção ao rosto e à expressão de Oduduá e de Obatalá, acompanha o estilo adotado por Josias Marinho em outras ilustrações da obra, nas quais, segundo Souza e Araújo (2020), o artista privilegia a centralidade da figura negra e o destaque das feições, utilizando o contorno branco sobre o preto ou marrom para valorizar a pele e reafirmar a identidade afrodescendente. Aqui, esse recurso enfatiza a presença afirmativa de Oduduá, a imagem reforça seu protagonismo e independência, evidenciando o instante em que ela se recusa a aceitar as imposições de Obatalá. Representada de forma ativa e confiante, Oduduá corporifica a resistência feminina diante da desigualdade, tornando-se símbolo de criação e autonomia. Assim, a ilustração, em diálogo com o texto, traduz a terra como corpo e território de poder, expressando a força ancestral da mulher negra que, ao reivindicar espaço, dá origem ao mundo.

Conforme Verger (1999), Obatalá e Oduduá são associados de diversas maneiras aos mitos da criação do mundo. Em muitas narrativas, são apresentados como o casal da criação céu-terra, tendo Oduduá se tornado um Orixá feminino, já que em regiões como Ifé é masculino e casado com Olocom:

O mito de *Odudua*, elemento feminino de um casal criador, cuja parte masculina seria *Obatala*, não está claramente definido hoje. Nesse mito *Odudua* aparece frequentemente, sobretudo em certas regiões dos arredores de Porto-Novo, muito mais identificado com *Obatala* do que como parte complementar de um casal criado (Verger, 2012, p. 437).

A versão apresentada por Oliveira (2009), também registrada por Prandi (2000), conta que antes de o Céu e a Terra existirem, Oduduá (Orixá feminino) vivia com Obatalá (Orixá masculino) dentro de uma cabaça muito apertada. Ele dormia em cima, e ela embaixo. Eles tinham sete anéis; aquele que dormia por cima sempre colocava quatro, e o que dormia embaixo colocava os três restantes. Um dia, Oduduá, cansada de ceder o lugar de cima, ficando com menos anéis, quis inverter a posição. Obatalá não aceitou, então travaram uma luta dentro da cabaça, que se rompeu em duas metades: a parte inferior, com Oduduá, transformou-se na terra, e a parte superior, com Obatalá, transformou-se no céu.

Em “Oduduá e a briga pelos sete anéis”, a divindade é caracterizada da seguinte forma: “Oduduá tinha uma beleza rústica e não gostava de se enfeitar. Ela era a Terra e tinha a força da Terra e a cor da Terra” (Oliveira, 2009, p. 43). Apesar

de seguir o mesmo enredo da versão registrada por Prandi (2000), os diálogos e ideias sexistas são mais marcados na obra de Oliveira (2009), o que pode indicar a intenção da autora em abordar questões relativas ao machismo. Nesse conto, quando o príncipe Obatalá ordenava que ela dormisse debaixo dele, ela respondia: “Príncipe Obatalá, eu ordeno que você pare de ordenar. Temos que chegar a uma decisão comum – retrucava a princesa Oduduá.” (Oliveira, 2009, p. 44).

Os dois brigavam também por causa dos sete anéis que, nessa história, são de ouro e foram presentes de um parente próximo. Quem determinava quem ficaria com mais anéis era Obatalá: “Quem dormir em cima fica com quatro anéis nos dedos; quem dormir embaixo fica com três anéis nos dedos. Eu ordeno que, novamente, eu durma em cima, porque eu sou a pessoa certa para ser o Senhor dos Anéis” (Oliveira, 2009, p. 45). Oduduá cedeu por um tempo, mas, certo dia, ela decidiu confrontá-lo: “Príncipe Obatalá, não aceito mais esta imposição sobre mim. Não é por que você é homem que deve sempre ter sua vontade atendida. Sou mulher e tenho meus direitos do mesmo jeito que você os tem” (Oliveira, 2009, p. 45). E Obatalá responde: “Penso que, por ser homem, somente eu devo ter direitos. Sendo assim, ordeno que você deite novamente embaixo de mim e eu ficarei com os quatro anéis nos dedos” (Oliveira, 2009, p. 45).

Dessa forma, a história se distancia da estrutura clássica dos contos de fadas ocidentais, que o desfecho frequentemente culmina em casamento, na conquista do herói ou na harmonia entre os personagens. O *happy end* ocorre de outra maneira: “E foi assim que Obatalá e Oduduá se separaram para sempre, depois de uma briga feia [...]” (Oliveira, 2009, p. 46).

Essa narrativa rompe com conceitos sexistas presentes em diversos contos clássicos infantis. Enquanto em outras histórias o casamento é apresentado como uma conquista desejável e a não realização como um fracasso para as mulheres – como no caso das irmãs de Cinderela, descritas como amargas e invejosas porque não foram escolhidas pelo príncipe –, em “Oduduá e a briga pelos sete anéis” a separação simboliza liberdade: os protagonistas passam a existir de forma autônoma, e o novo começo se manifesta na criação do mundo pela divisão do espaço em partes iguais. Esse é o final feliz. Oduduá representa também a luta da mulher por espaço dentro de uma sociedade patriarcal ao não aceitar as imposições de Obatalá e reivindicar seu direito à igualdade.

Como destacamos na análise de “Iemanjá e a criação do mundo”, no contexto das sociedades iorubanas, a organização social é diferente da do Ocidente. Na sociedade brasileira, por exemplo, as mulheres negras são ensinadas a suportar “[...] toda uma vida lugares subalternos de expressão, de trabalho e de existência sem ousar questioná-los sob o pretexto de ver recair sobre si mesmas as mesmas cargas e mais de estereótipos ou imagens de controle” (Ratts, 2006, p. 78). Nesse conto, contudo, podemos observar um rompimento com tal lógica. *Oba Orum, Oduduá!*

3.2 HEROÍNAS DO AYIÊ

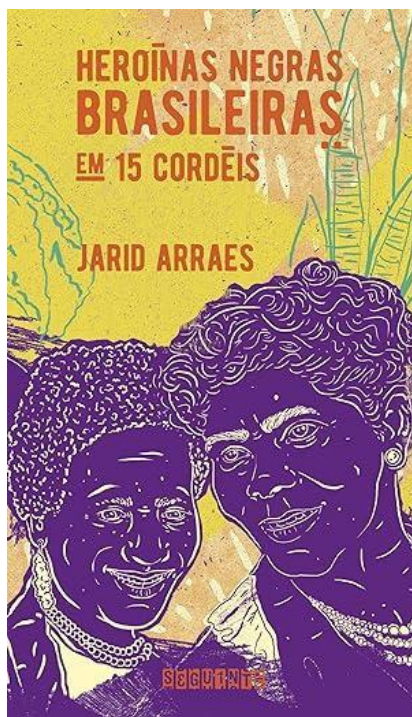
Em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), Jarid Arraes apresenta a trajetória de figuras femininas negras da história do Brasil, como Antonieta de Barros, Aquilino, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonssucesso, Laudelina de Campos, Luísa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agostimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata e Zacimba Gaba. A autora integra reflexões de ordem social, política e histórica ao narrar as trajetórias silenciadas de suas heroínas por meio da poesia do cordel, propondo uma leitura que resgata a experiência dessas mulheres em diferentes momentos da história do país. Ao fazer isso, ela constrói uma cartografia simbólica, territorial e política, revelando tanto as narrativas individuais quanto as conexões dessas personagens com os contextos sociais, culturais, territoriais e geográficos em que viveram. Cada capítulo apresenta o nome de uma nova heroína e se abre com uma gravura digital que a representa, formando uma tessitura visual e narrativa que amplia a potência do texto. O projeto gráfico, de autoria de Gabriela Pires, reúne 172 páginas e 15 capítulos, cada um dedicado a uma dessas mulheres, e inclui um prefácio escrito por Jaqueline Gomes de Jesus, além de páginas em branco ao final, destinadas à escrita do leitor.

Os 15 cordéis que compõem a obra são construídos em sextilhas, isto é, estrofes formadas por seis versos. Cada verso apresenta sete sílabas poéticas, configurando a redondilha maior, conforme o padrão tradicional do cordel (Haurélio, 2013). As estrofes seguem o esquema de rimas xaxaxa, em que rimam o segundo, o quarto e o sexto versos, mantendo-se livres o primeiro, o terceiro e o quinto. Essa organização estrutural repete-se em todos os cordéis.

Além da regularidade métrica e estrófica, os cordéis apresentam um padrão estrutural recorrente na organização interna. Os poemas costumam iniciar-se com a nomeação da personagem e sua inserção em um contexto temporal, espacial ou social. Na sequência, o texto avança por estrofes que apresentam episódios, ações ou aspectos da atuação da heroína, incluindo formas de resistência diversas, como a participação em lutas e revoltas, a organização política e comunitária, a atuação no campo do trabalho, da educação, da escrita, da religiosidade, da cura, da liderança social ou da preservação de saberes culturais. As estrofes finais retomam a personagem apresentada, frequentemente reafirmando seu nome ou sua atuação, encerrando o texto após esse percurso narrativo. Essa disposição interna repete-se de modo consistente ao longo dos 15 cordéis da obra.

Esse padrão composicional é reiterado no plano visual. Cada cordel é antecedido por uma ilustração específica da heroína apresentada, que funciona como abertura do texto poético. As grafias não se limitam a um caráter decorativo, mas apresentam elementos narrativos próprios, antecipando aspectos da trajetória que será desenvolvida no cordel. Cada imagem constrói uma representação singular da personagem, por meio de vestimentas, objetos, cenários e posturas corporais, ao mesmo tempo em que se insere em uma unidade gráfica do conjunto. Dispostas sempre antes do texto verbal, essas ilustrações organizam visualmente a obra e contribuem para a construção de uma cartografia de histórias, na qual imagem e poesia se articulam na apresentação sucessiva das trajetórias das heroínas.

Figura 11: Capa do livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, de Jarid Arraes.



Fonte: Arraes, 2020.

Em diferentes tempos e espaços, essas protagonistas desempenharam papéis decisivos na luta contra a escravidão, o racismo, o sexismo, entre outras formas de opressão. Atuaram em quilombos e fazendas, nas ruas e nas cozinhas, como líderes de batalhas e revoltas, como lideranças políticas, comerciantes, curandeiras, advogadas, deputadas, educadoras, escritoras que pertenceram à realeza. Esses são apenas alguns dos muitos lugares que ocuparam e transformaram com sua atuação, ainda que suas contribuições tenham sido sistematicamente apagadas pela história oficial. Essas mulheres estiveram ausentes das aulas de história, da literatura canônica – como autoras e protagonistas – e das produções audiovisuais, mas permanecem vivas na memória do povo negro, deixando seus legados de resistência e intelectualidade. No livro de Arraes (2020), são descritas como heroínas, embora suas existências já sejam, por si só, um ato heroico.

Ao falar sobre contribuições de mulheres em contextos de luta e resistência, evidencia-se como as intersecções de gênero, raça e classe integram suas vivências e estratégias de enfrentamento. Mulheres negras, indígenas, não brancas, de origens sociais menos privilegiadas lidam com múltiplas opressões, mas também desenvolvem modos próprios de resistir que desafiam as estruturas de poder. Suas trajetórias e legados são testemunhos de como os espaços marcados pela opressão

podem ser ressignificados como lugares de afirmação de identidade, da cultura e da liberdade, conforme Richard Santos (2020).

Essa complexa e multifacetada rede de experiência nos convida à observação das trajetórias individuais das mulheres históricas inscritas por Arraes (2020) como protagonistas dos cordéis. Para isso, é fundamental compreender os momentos históricos em que viveram, marcados por tensões, desafios, conflitos e a busca contínua de reafirmação e (re)existência na constituição de novos espaços de pertencimento. Diante desse panorama, buscaremos analisar de que modo Jarid Arraes (2020) reinscreve, por meio das gravuras e da estrutura poética do cordel, as histórias de mulheres negras, convertendo a escrita em um território de memória, resistência e reconstrução simbólica.

Apesar de a cordelista não ser uma escritora de ficção infantojuvenil, sua obra é adequada para esse público, especialmente pelo caráter histórico e, por consequência, educacional, posicionamento esse que a própria autora assume na apresentação da obra:

Antes de chegar à idade adulta, nunca tinha ouvido falar de uma mulher negra que tivesse feito algo de importante na História. Durante toda a minha vida escolar e até mesmo nos conteúdos midiáticos de que me recordo, nunca me falaram de mulheres negras que fizeram grandes coisas pela humanidade ou que lutaram batalhas contra a escravidão no Brasil (Arraes, 2020, p).

Essa mesma ausência de referências positivas, que a impulsionou pesquisar e escrever sobre as trajetórias dessas mulheres, atravessa muitas meninas negras. Por isso, com base em Hunt (2005), para quem o livro deve contribuir para o desenvolvimento da criança, consideramos a obra adequada para o público infantojuvenil, tanto pelo seu caráter estético – com a presença de rimas, ritmo e versos em redondilha maior – quanto pelo caráter pedagógico, com paratextos, linguagem acessível ao público em questão, conexão interdisciplinar e ao descentralizar a história hegemônica. Os capítulos biográficos com informações centrais da história de cada uma das protagonistas, além de páginas para que o leitor escreva sobre uma mulher negra que conheça, são recursos de grande valor didático e contribuem para reverter o quadro de apagamento e escassez de materiais sobre essas mulheres em espaços de leitura como as escolas.

É importante acrescentar que a escolha do cordel para esse registro é providencial. Tratando-se de um gênero literário popular, o cordel possui a flexibilidade

necessária para articular fatos documentados, hipóteses historiográficas e elementos oriundos da tradição oral. Essa característica o torna especialmente adequado para dar visibilidade a figuras silenciadas pela história oficial, já que permite a construção de narrativas que preservam a memória coletiva sem se prender às lacunas deixadas pelos registros escritos. Dessa forma, o cordel não apenas reconstitui trajetórias invisibilizadas, mas também legitima saberes ancestrais e práticas culturais que sobreviveram pela oralidade

O cordel é um gênero literário escrito em versos, que existiu em quase todo o mundo em outros tempos. As primeiras versões impressas dessa poesia popular surgiram na Europa a partir do século XV, tendo como base os temas das novelas de cavalaria, das epopeias gregas e das hagiografias medievais. Silva (2023) ressalta que essa produção carrega traços da oralidade de imaginários longínquos, trazidos nas “[...] bagagens e na memória de aventureiros, missionários, camponeses, guerreiros, marginais de todo calibre encontrados nos portos do Ocidente, que partiam da Europa medieval para colonizar a América” (Zumthor, 2001 *apud* Silva, 2023, p. 9). No Brasil, segundo Cascudo (1984), chegou durante a colonização, vindo da Península Ibérica.

Pertencentes a um cenário histórico antigo, em que haviam poucos meios de comunicação no interior nordestino, essas produções assumiram um papel importante na difusão do conhecimento, sendo, muitas vezes, a única forma que as pessoas tinham para aprender a ler. A maior parte da produção dos folhetos impressos no começo do século XIX na região tinha como tema: “cangaceirismo, impostos, fiscais, custo de vida, baixos salários, seca, exploração dos trabalhadores, enfim, as agruras da vida do nordestino” (Abreu, 2011, p. 74).

Marques e Silva (2020, p. 43-44) enfatizam ainda que o teor satírico dessa produção é uma estratégia de resistência “para desmascarar a hipocrisia reinante e desbancar deliberações arbitrárias que afetam a vida do brasileiro pobre e assalariado”. Essa técnica, segundo os autores, é a mesma dos antigos viajantes, que compartilhavam as notícias de suas viagens na Europa medieval por meio dos folhetos.

Os primeiros cordéis se desenvolveram no Nordeste brasileiro na forma de cantoria. Os cordelistas percorriam o sertão afora, cantando versos alheios ou os seus próprios, sozinhos ou, quando em dupla, na forma de disputa:

[...] faziam autoelogios, exaltando seus dotes poéticos, gabando-se de seus conhecimentos, e depreciavam seus oponentes, negando as virtudes por eles apregoadas, maldizendo seu comportamento moral, sua cor, sua origem social, selecionavam, assim, ‘um conjunto de aspectos composicionais para desbancar o oponente’ (Abreu, 2011, p.76).

As narrativas favoritas eram as histórias de fuga de bois valentes, pertencentes ao universo das pessoas da região, gerando, assim, identificação e prazer pessoal imediatos, haja vista tratarem-se de “[...] histórias dos entes que povoavam a realidade sertaneja: o cotidiano que era envolto a essa realidade entre bois, vacas, bodes; a ocupação do sertanejo, que era completamente voltada à pecuária (Abreu, 2011, p. 82). O pano de fundo desses cordéis, narrados pelo próprio boi, eram os confrontos entre ele e o vaqueiro, até a captura ou morte do animal.

Na forma impressa, como conhecemos hoje, o cordel começou a se estruturar por volta de 1889, com Leandro Gomes de Barros, responsável pelo início da publicação dos folhetos. Inicialmente, os poetas registravam suas composições em papéis ou cadernos, sem a intenção de publicá-las, preferindo apresentá-las de forma oral. No entanto, inspirados por Leandro Gomes de Barros, outros autores começaram a valorizar o formato de folheto. Alguns até abandonaram o campo para viver do trabalho poético, estabelecendo-se em grandes cidades, compondo, editando e vendendo suas obras.

Outro ponto de grande importância desse gênero, é que ele foi responsável por democratizar a literatura no Nordeste, uma vez que o “acesso à chamada literatura erudita não era facultado a todas as classes, assim, a camada economicamente desfavorecida não tinha acesso a ela” (Silva, 2023, p. 20). Essa lacuna foi preenchida pelos cordéis, que eram acessíveis à população e destinados a um público vasto. Conforme Abreu (2011), o que tornava o gênero popular era, sobretudo, sua aparência e preço, nesse contexto, a expressão “literatura popular”, remetia “[...] a obras de fácil acesso e assimilação, produzidas com matéria-prima de baixo custo” (Silva, 2023, p. 20).

Quanto à sua estrutura, de acordo com Marco Haurélio (2013), a literatura de cordel se estrutura a partir de três elementos fundamentais: métrica, rima e oração. Esses três aspectos formam o “tripé” que sustenta e caracteriza o gênero. A métrica e a rima dizem respeito à forma dos versos, enquanto a oração corresponde ao sentido e à coerência do texto, garantindo fluidez e verossimilhança. O autor ressalta

que o verso de sete sílabas poéticas (redondilha maior) constitui o modelo tradicional da poesia de cordel e, quando essa métrica é alterada, o poema é chamado de “pé quebrado”. Por ter raízes na oralidade e na musicalidade popular, qualquer alteração no ritmo é percebida rapidamente pelo público. Nessa direção, Haurélio (2013) menciona Aderaldo Luciano (2009), que compara a precisão métrica do cordel à do soneto clássico, afirmando que tanto a rima quanto a métrica devem ser rigorosamente mantidas, salvo em casos de licença poética.

Haurélio (2013) explica que a sextilha, formada por seis versos, é a estrofe mais comum no cordel, geralmente organizada no esquema de rimas xaxaxa, em que rimam o segundo, o quarto e o sexto versos. Outras composições, como a setilha e a décima, também são comuns e podem apresentar variações métricas conforme o tipo de poema. Esses arranjos métricos e rítmicos contribuem para a musicalidade da narrativa e facilitam sua declamação ou canto em feiras, praças e eventos populares.

O autor destaca ainda que existem estruturas mais complexas, como o martelo agalopado e o galope à beira-mar, compostas por dez versos longos e acentuação regular, essas modalidades, embora sejam mais frequentes nas cantorias de repentistas, também são utilizadas por alguns cordelistas em folhetos escritos. A precisão formal, nesses casos, combina-se à expressividade poética, possibilitando ao autor trabalhar temas épicos, religiosos ou filosóficos com ritmo e elaboração, a estrutura do cordel, portanto, fundamenta-se na harmonia entre técnica, ritmo e sentido, unindo rigor métrico e rima ao aspecto narrativo e simbólico das orações, elementos esses que mantêm a força da poesia popular brasileira.

É importante esclarecer também que, conforme pontuamos nos capítulos anteriores, a literatura carrega aspectos ideológicos, reflete os valores de sua sociedade e época – o que também se aplica ao cordel. Embora representativo de seu povo, o gênero foi inscrito em ideais do século XIX e início do século XX – período de sistematização da produção dos folhetos –, os quais hoje são questionados. Desse modo, ora reproduzia os valores dominantes, conservadores e eurocêntricos, ora promovia questionamentos e denúncias por meio de recursos poéticos como a sátira e o escárnio (Santana, 2021).

A literatura de cordel no Brasil manteve, por longo período de tempo, uma presença predominantemente masculina. Desde o século XIX, conforme pontua Doralice Alves de Queiroz (2006), a produção e a circulação dos folhetos estiveram sob domínio dos homens, refletindo o contexto social e educacional da época, em que

o analfabetismo feminino e a restrição das mulheres à vida doméstica limitavam seu acesso aos espaços públicos e culturais. A pesquisadora destaca também que as principais antologias e coletâneas do gênero registravam somente nomes masculinos, o que a levou a questionar a ausência de mulheres entre os cordelistas.

Esse questionamento ganha força diante da afirmativa de Sílvia Romero (1888), para quem “as mulheres não são somente o principal arquivo das tradições orais; são também as autoras de muitas destas tradições” (Queiroz *apud* Romero 1888, p. 19). De acordo com Romero (1888), diversas cantigas anônimas são repletas de características consideradas femininas, como pureza de sentimento, leveza, simplicidade na estrutura dos versos, além de temáticas como amores ocultos, solidão, ausência e ingratidão. Para ele, esses elementos, junto ao lirismo e delicadeza, indicariam uma autoria feminina em muitas dessas composições.

Ao recuperar esse argumento, a autora afirma que, embora as mulheres não aparecessem como autoras dos folhetos impressos, participaram ativamente na criação e transmissão de composições orais que antecederam a literatura de cordel. Desse modo, Queiroz (2006) propõe uma provocação: se as mulheres foram responsáveis por criar e transmitir parte dessas tradições, por que seus nomes não foram mencionados quando a poesia popular passou a ser impressa? Fica claro para ela que não seria pela inexistência da produção feminina, mas pela negação dessa autoria em um contexto social e cultural dominado por homens.

Para Francisca Pereira dos Santos (2009), a exclusão de mulheres nos registros impressos do gênero está atrelada ao escriptocentrismo e androcentrismo que marcam a história literária do cordel. O primeiro conceito refere-se ao predomínio da escrita como forma legítima de expressão, o que marginalizou a oralidade e, por consequência, as cantadoras e criadoras anônimas. O segundo diz respeito à predominância masculina no discurso sobre o cordel, que contribuiu para apagar ou desvalorizar as vozes femininas. A invisibilidade das mulheres nesse campo não resulta, portanto, de sua inexistência, mas de um processo de exclusão simbólica e institucional.

É nesse contexto que as escritoras do gênero passaram a adotar pseudônimos masculinos, como uma estratégia para sobreviver nesse ambiente literário marcado por estruturas patriarcais. Conforme Santos (2009), a primeira autora que adere ao movimento é Maria das Neves Batista Pimentel, com a publicação do folheto *O violino do diabo ou o valor da honestidade*, publicado em 1938, sob o pseudônimo Altino

Alagoano. Ainda de acordo com a autora, tal episódio marca o início do que ela chama de desterritorialização de gênero, processo em que as mulheres deslocam as fronteiras simbólicas do cordel, ocupando um espaço antes restrito aos homens.

A presença de vozes assumidamente femininas no cordel começa a se consolidar somente a partir da década de 1970, quando escritoras passam a reivindicar seu espaço, mesmo que ainda enfrentando resistência e dificuldades para publicar. Santos (2009) identifica esse período como o início de uma nova territorialização da escrita feminina, em que autoras e xilogravadoras, como Clotilde Tavares, Esmeralda Batista e Josenira Fraga, constroem uma identidade autoral própria, marcando uma fase de transição da mulher, de transmissora oral das tradições para autora reconhecida, transformando o cordel em instrumento de expressão crítica e de afirmação identitária.

Já nas últimas décadas, o maior acesso das mulheres à educação e aos meios de difusão cultural possibilitou um número cada vez maior de cordelistas reconhecidas. Essas autoras contemporâneas, de diferentes origens e profissões, fizeram do cordel um espaço de expressão crítica e de afirmação identitária. Embora mantenham diálogo com temas tradicionais, incorporam a eles reflexões sobre o cotidiano, discussões sobre as relações de gênero e as desigualdades sociais. Como indica Santos (2009), essa ampliação da presença feminina no gênero relaciona-se a iniciativas institucionais e coletivas, como o projeto SESCordel: Novos Talentos, a Tipografia São Francisco e a Academia dos Cordelistas do Crato, que contribuíram para a ampliação do espaço de publicação e visibilidade para essas vozes, além da formação de grupos como a Sociedade dos Cordelistas Mauditos, de 1990, responsáveis por introduzir no cordel um tom contestador e feminista. Figuras como Salete Maria da Silva redefiniram o gênero, incorporando ironia, paródia e crítica social ao mesmo tempo que resgatavam a herança das vozes femininas por tanto tempo silenciadas.

Complementando essa perspectiva, Queiroz (2006) destaca que esse movimento é uma ressignificação da literatura de cordel, em que as mulheres deixam de ser objetos narrativos para se afirmarem como criadoras, consolidando um espaço autoral próprio dentro de uma tradição machista. Nesse contexto, a produção feminina configura-se como um gesto de resistência e de reconstrução, revelando o olhar da mulher sobre si mesma, sobre o mundo e sobre a cultura popular brasileira. Ampliando a discussão, Santos (2009) reforça que o surgimento dessas vozes não se limita à

inclusão, trata-se de uma transformação, pois, ao desterritorializarem o gênero, as autoras redefinem o cânone e produzem novas cartografias para a poesia popular.

Esse panorama do gênero reafirma sua importância para a democratização da literatura, uma vez que desempenhou um papel importante na educação e na disseminação de informação para o povo nordestino, além de ser responsável por registrar a região em épocas passadas. Nesse mesmo sentido, Jarid Arraes (2020) recorre a essa poesia popular para contar histórias remotas, preservando culturas e narrativas frequentemente marginalizadas, propondo questionamentos e denunciando a sociedade em um percurso histórico – de tempos passados e atuais –, inserindo as personagens femininas em um panteão de atos heroicos da história do país e oferecendo novos contornos para o próprio gênero literário.

3.2.1 ANTONIETA DE BARROS

A heroína desse cordel é Antonieta de Barros, uma intelectual negra, professora e escritora, que nasceu em 1901, em Santa Catarina, Florianópolis. Ao longo de toda uma carreira dedicada à educação, atuou em algumas escolas como docente e diretora, além de fundar um curso primário do qual esteve à frente até o fim de sua vida (1952). Como escritora, atuou em jornais da cidade por cerca de 20 anos, publicou o livro de crônicas *Farrapos de Ideias* (1937) sob o pseudônimo de Maria da Ilha e fundou o jornal “A semana” (1922-1927), utilizando esse espaço para falar sobre a discriminação racial e de gênero. Em suas crônicas, publicadas em periódicos, ela abordava temas como religião, cotidiano, entre outros assuntos relativos ao seu contexto histórico (Santana, 2021). Antonieta também se dedicou à política, sendo eleita deputada federal de Santa Catarina em 1934, tornando-se a primeira mulher do estado a assumir esse cargo e a primeira deputada negra do Brasil. Integrou espaços políticos dominados por homens das elites, o que, certamente, exigiu dela a força e a resistência de uma heroína.

Embora seus grandes feitos sejam notáveis, conforme observa Espíndola (2015), a historiografia local das décadas de 1970 e 1980, assim como as obras de memorialistas, jornalistas etc., concentram-se prioritariamente em sua atuação política, jornalística e literária, pouco mencionando a vida privada. Para a pesquisadora, isso se deve ao fato de a produção historiográfica ser majoritariamente masculina, “conservadora e factual, e que objetivava narrar os acontecimentos

políticos, considerando o espaço público como o reino do masculino” (Espíndola, 2015, p. 96).

Jarid Arraes (2020), ao iniciar o cordel “Antonieta de Barros”, rompe com essa dinâmica destacando de forma sensível tanto o lado profissional quanto aspectos de sua vida pessoal: “Ela ainda era criança / Quando órfã se tornou / O seu pai faleceu / E na vida lhe deixou / Com a mãe que a criava / E que muito lhe inspirou” (Arraes, 2020, p. 17). Embora a autora a descreva como uma heroína, humaniza a personagem, revelando aspectos fundamentais de sua trajetória que foram poucos explorados pela historiografia tradicional. Isso se manifesta na transmissão simbólica entre mãe e filha, como linhagem de força. A autora transforma a intimidade em espaço político, ressignificando a experiência pessoal como resistência. Essa estratégia renova o gênero do cordel, que tradicionalmente se voltava à exaltação masculina, e insere nele uma sensibilidade que integra corpo, história e ancestralidade.

A trajetória de Antonieta no cordel é apresentada de forma dual, alternando entre o destaque de seus grandes feitos e a exposição das múltiplas opressões que ela enfrentou em vida, além do apagamento de seu legado após a morte. Essa experiência, bem delineada por Jarid Arraes (2020), permite a reflexão sobre o conceito cunhado por Collins (2019), de *outsider within*, que se refere à posição ocupada por mulheres negras que, embora tenham transitado por espaços de destaque na política – ambiente elitizado, historicamente machista e racista –, não foram plenamente valorizadas por suas contribuições. Tal perspectiva pode ser evidenciada nos seguintes versos: “Então veio a ditadura / De Estado Novo conhecida / E depois de sua queda / Ela fez-se embravecida [...]” (Arraes, 2020, p. 21).

A força desses versos expressa mais que a resistência de uma mulher que se recusa a ser silenciada, revela também a tensão de quem, mesmo integrada aos espaços de prestígio, ainda é percebida como alguém que não pertence a eles. Arraes (2020), ao reconstruir essa trajetória, inscreve na história a presença de uma mulher negra que, em vez de se submeter à lógica dominante, a desafia. Assim, o cordel torna-se um instrumento de revisão simbólica e política, capaz de questionar o lugar de subordinação imposto às mulheres negras e reafirmar sua agência dentro e fora das estruturas de poder.

Nesse ponto, é possível aproximar a leitura do cordel da perspectiva de corpo-documento (Martins; Oliveira, 2024), isto é, o corpo como documento de memória e

resistência. O corpo de Antonieta, representado por sua voz e ação política, torna-se um território de inscrição da luta negra e feminina, a corporeidade não é apenas física, mas simbólica, sua presença nos espaços de poder funciona como marca viva de uma ancestralidade que resiste e se reinscreve no discurso poético do cordel.

Esses aspectos são fundamentais para a compreensão da trajetória de mulheres negras na história do Brasil, sobretudo por tratar-se de uma sociedade que, por tanto tempo, buscou ocultar suas injustiças por meio de ideias como o mito da democracia racial. Ao longo da narrativa, as estrofes vão desenhando uma identidade interseccional, em que classe, raça e gênero, juntos, moldam a experiência de vida de Antonieta de Barros:

Era uma catarinense
De Antonieta nomeada
Sendo de origem pobre
Teve a vida permeada
Por muita dificuldade
E por luta semeada

[...]
Pois não era só mulher
O que era já difícil
Era negra num passado
De racismo, de suplício
Bem pior que atualmente
E sem sucesso propício
(Arraes, 2021, p. 17-18).

A cada rima, a autora repete o gesto da memória, reinscrevendo a presença negra no espaço público da palavra. O corpo e a linguagem fundem-se como meios de resistência, e é essa fusão que dá densidade à representação de Antonieta.

Esse cenário dialoga com as ideias de Angela Davis (2016), no livro *Mulheres, raça e classe*, no qual afirma que a dinâmica de exclusão do sistema capitalista é estruturada pelo racismo e sexismo. Nessa mesma direção, ao analisar a desigualdade socioeconômica brasileira a partir das intersecções, Lelia Gonzalez (2020) argumenta que opressões de gênero e raça sustentam o capitalismo, favorecendo tanto a elite quanto a classe trabalhadora branca masculina, além de estabelecer uma hierarquia social, em que a mulher negra está na base (bell hooks, 1981).

Essas mazelas ficam evidentes na trajetória de Antonieta de Barros narrada no cordel, no entanto, Arraes (2020) também conta uma história de resistência e intelectualidade, caracterizando a personagem como uma heroína que não esteve passiva diante dos desafios: “De política falava / Com bastante habilidade / Também sobre educação / E sobre a desigualdade / Na denúncia do machismo / E ao racismo no combate” (Arraes, 2020, p. 19). Esses versos consolidam a voz pública de Antonieta, moldada por repetições e paralelismos que ecoam o ritmo do discurso oral. A poeta se apropria de recursos típicos do cordel para afirmar um sujeito coletivo, não individual. O verso torna-se lugar de fala política e estética. Nesse ponto, Arraes (2020) expande os limites do gênero popular: sua poesia não se limita à denúncia, mas à afirmação de uma presença que o discurso histórico tentou apagar.

Podemos dizer que esse movimento funciona como uma reinscrição no palimpsesto. Em *O local da cultura*, Bhabha (1998) utiliza esse termo como metáfora da identidade colonial e a forma como o discurso oficial tentou sobrepor histórias, silenciando vozes, embora não tenha conseguido apagá-las por completo. Assim, essas histórias ressurgem em narrativas como as de Jarid Arraes (2020), reescrevendo a presença negra no imaginário coletivo.

Uma das alternativas adotadas pela escritora para tal feito é observada na caracterização da personagem, descrita com diversas qualidades e atributos positivos – em contraste com as imagens de controle – como: detentora de uma história inspiradora, preta forte, batalhadora, inteligente, líder de valor, coerente, respeitada. Além disso, o texto destaca seus atos heroicos, mostrando a importância de sua trajetória para a história do país:

Conto ainda mais um fato
Que ela protagonizou
E marcou a nossa história
Como líder de valor
Pois abriu mais uma porta
Pro futuro que chegou.

Deputada federal
Antonieta se tornou
A primeira do estado
Como assim se registrou
E foi a primeira negra
Que o país efetivou

[...]
As palavras que usou

Espalhou pela nação
E com tudo semeou
A melhor revolução
Pelo espaço feminino
Pela sua Negra Ação.

É por isso que eu digo:
Antonieta é exemplar
E além de inspiradora
Pode muito desbravar
Foi abrindo os caminhos
Pra gente também passar.

Pras mulheres brasileiras
Ela é grande liderança
Deve ser muito lembrada
De adulto até criança
Pela honestidade
Por sua perseverança
(Arraes, 2020, p. 20-22).

Na última estrofe do cordel, surgem características importantes da literatura de Jarid Arraes: a ancestralidade e a escrevivência: “Eu e todas as mulheres / Neste verso agradecemos / E esperamos que em frente / Sempre juntas caminhemos / E lembrando Antonieta / Certo de que nós venceremos” (Arraes, 2020, p. 22). Primeiro, ela se coloca ao lado de outras mulheres, de modo a evocar, por meio da palavra, todas as heroínas negras que aparecem citadas em seus versos. Nesse momento, demonstra a conexão com a ancestralidade, resgatando a memória daquelas que a antecederam, homenageando Antonieta de Barros e reafirmando seu compromisso com a luta e resistência das mulheres negras.

Dessa forma, os versos transmitem uma mensagem poderosa sobre o empoderamento feminino: “[...] Sempre juntas caminharemos / E lembrando Antonieta / Certo de que nós venceremos”. Tal posicionamento reforça a ideia de empoderamento discutido por Berth (2019), ao afirmar que a liberdade só é possível em coletivo.

Conforme defendemos anteriormente, a obra revela-se especialmente adequada ao público infantojuvenil, sobretudo quando inserida nas escolas, onde a ausência dessas referências é ainda mais nociva – aspecto destacado nas últimas estrofes do cordel:

Nas escolas não ouvimos
Essa história impressionante

Mas eu uso o meu cordel
Que também é importante
Para que você conheça
E não fique ignorante.

Que você também espalhe
Isso que acabou de ler
Para que muitas pessoas
Tenhas a chance de saber
Quem foi essa Antonieta
Como foi o seu viver.

Esse é o nosso papel
Considero obrigação
Pra acabar o preconceito
Pra espalhar informação
Destruindo esse racismo
E gerando inspiração
(Arraes, 2020, p. 22).

As instituições de ensino são, também, espaços onde o preconceito se manifesta. Considerando esse aspecto, Munanga (2005) afirma que o resgate da memória coletiva da história do povo negro é importante e deve ser do interesse de todos, inclusive de alunos brancos, já que acabam reproduzindo o racismo. Para o autor, o primeiro passo para combatê-lo é abrindo mão da ideia de que “[...] no Brasil não existe preconceito étnico-racial e, conseqüentemente, não existem barreiras sociais baseadas na existência da nossa diversidade étnica e racial” (Munanga, 2005, p. 18).

Na mesma direção, Gomes (2020) enfatiza o papel da escola como espaço privilegiado, ainda que contraditório, para o enfrentamento do racismo, uma vez que é nesse ambiente que muitas crianças negras vivenciam pela primeira vez o olhar discriminatório do outro, confrontando-se com a diferença. A autora observa que, embora haja avanços nas políticas curriculares, a estética negra ainda é um tema negligenciado pela pedagogia brasileira.

Ao utilizar o cordel como instrumento para resgatar essa história, Arraes mobiliza todas essas questões ao mesmo tempo enriquece o repertório do jovem leitor com representações positivas sobre o povo negro, em especial a mulher negra, contribuindo para a construção de sua autoestima, muitas vezes “demolida no dia a dia, inclusive no espaço escolar” (Carlos Moore 2015, p. 6). O cordel não se limita a uma biografia em versos: envolve a história de Antonieta de Barros em um jogo

poético de rima e métrica, construindo uma potente ferramenta de enfrentamento ao racismo, articulando um discurso contra-colonial.

Figura 12: Antonieta de Barros.



Fonte: Arraes, 2020.

A gravura mostra Antonieta de Barros em uma representação estilizada, vista de frente, com sorriso amplo no rosto, expressando alegria e afeto, qualidades capazes de traduzir sua atuação como educadora, enquanto a roupa modesta e formal remete aos estilos vigentes nas décadas de 1920 e 1930, período em que viveu. A postura imponente da heroína evidencia sua experiência na política e sua posição de respeito e autoridade na comunidade, aspectos centrais de sua personalidade e pioneirismo ao ocupar o cargo de deputada no Brasil, espaço que exigiu muita força e resiliência para enfrentar os desafios impostos às mulheres negras na sociedade da época.

Esse diálogo entre texto e imagem transforma-se em uma narrativa contínua que reconta histórias e, ao mesmo tempo, abre espaço para novas construções literárias sobre mulheres negras na literatura brasileira. Como observa Marques (2024), os cordéis nesse volume, incluindo o de Antonieta de Barros, evidenciam que, apesar do epistemicídio, do racismo e do genocídio, há uma extensa tradição de resistência que perpassa as histórias das populações afro-diaspóricas. Para a autora, as gravuras da obra costuram identidades e resistências no cordel contemporâneo –

essa afirmação evidencia, portanto, a natureza da imagem como discurso e, nesse contexto, como reconfiguração identitária.

Nessa direção, Marques (2024) observa que as gravuras em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020) mantêm diálogo com a tradição da xilogravura, linguagem fundadora do cordel, ocupando o centro da narrativa. É desse modo que, por meio da articulação entre palavra e imagem, a mulher negra emerge como sujeito histórico e estético, inscrita em uma cartografia de memórias que entrelaça ancestralidade, arte e política. Conforme a pesquisadora, as gravuras das heroínas negras reconfiguram a visão tradicional da representação, convertendo figuras antes objetificadas em agentes de sua própria inscrição e, ainda, promovendo a articulação entre corpo, memória e palavra como forma de resistência cultural e histórica.

As imagens vão além da produção de semelhanças físicas, pois inscrevem experiências e trajetórias negras na história, construindo narrativas culturais e políticas que questionam a estrutura de poder que, durante muito tempo, determinou quem deveria ser representado. Marques (2024) destaca ainda que tal produção constitui uma “potência cartográfica”, na qual texto e imagem se entrelaçam para criar territórios de (re)existência, aproximando-se de uma concepção de identidade híbrida e plural, marcada pela convivência do diverso e do hibridismo.

Desse modo, as gravuras materializam o conflito entre o real e o imaginário, entre o visível e o invisível, revelando subjetividades negras femininas em constante trânsito e desafiando padrões normativos de corpos e representações, contribuindo para expandir as possibilidades de representação e inscrição do feminino negro na cultura visual brasileira (Marques, 2024).

Portanto, as gravuras da obra não se resumem a ornamentos, são, na verdade, costuras simbólicas que integram corpo, memória e palavra, construindo uma verdadeira “tapeçaria de relatos costurados” (Marques, 2024, p. 137), ampliando a dimensão política e estética da obra e contribuindo para a reinscrição da presença negra feminina na cultura brasileira.

3.2.2 AQUALTUNE

Aqualtune, além de heroína desse cordel, foi também princesa no Congo. Em 1695, liderou um exército de 10 mil homens para combater a invasão de seu reino. Ao

perder essa batalha, foi escravizada, trazida para o Brasil e vendida como escrava reprodutora. Mesmo grávida, a princesa organizou uma fuga para Palmares, onde deu à luz Ganga Zumba e Gana, que mais tarde se tornariam chefes dos mais importantes mocambos de Palmares, e também a Sabina, mãe do grande líder Zumbi dos Palmares.

Sobre sua origem, Arraes (2020) descreve Aqualtune como uma mulher de ascendência nobre, cuja linhagem no Reino do Congo confere profundidade à sua trajetória, reforçando a legitimidade de sua liderança:

[...]Como filha de um rei
Aqualtune era princesa
Era no reino do Congo
Da mais alta realeza
E na tradição que tinha
Encontrava fortaleza.

Lá no Congo era feliz
De raiz no ancestral”
Mas havia outros reinos
Dos quais Congo era rival
E por isso houve guerra
Com desfecho vendaval
(Arraes, 2020, p. 18).

Nos versos do cordel, substantivos como “princesa” e “reinos”, “Congo” são utilizados para reafirmar a identidade e o território ligado à sua jornada, compondo um mapa de memórias e deslocamentos, unindo a experiência no continente africano e a experiência afro-diaspórica no Brasil. Ao nomear territórios, continentes e espaços de enraizamento, a cordelista compõe, de forma poética, lugares de resistência, inserindo a mulher negra na narrativa de formação do país.

Sobre Aqualtune, compartilhamos do sentimento da autora Jarid Arraes diante da ausência de materiais sobre a princesa do Congo, situação que se estende à maioria das mulheres retratadas em sua obra. Daí a importância do trabalho da cordelista, que parte de uma pesquisa minuciosa para, em seguida, transformá-la em texto literário. Contudo, é fundamental destacar que Aqualtune se projeta como uma heroína cujo legado ultrapassa os limites da mitologia e da lenda, inscrevendo-se na história da resistência negra no Brasil, na qual contribuiu para a luta contra a escravidão e para criação de espaços de liberdade, como os quilombos (Marques, 2024). Lélia Gonzalez (2020) ressalta a centralidade da mulher negra nesse contexto,

ao evidenciar que a identidade cultural brasileira está profundamente enraizada na presença e resistência negra.

Em entrevistas concedidas por Jarid Arraes sobre a coletânea, ela relata as dificuldades encontradas para a obtenção de materiais acadêmicos sobre essas mulheres para produzir os cordéis, revelando que a pesquisa foi possível, em grande parte, graças às indicações de leitores dos folhetos, à medida que os publicava e interagia com o público sobre a escolha das protagonistas. Nesse contexto, no cordel dedicado a Aqualtune, Arraes (2020) evidencia as lacunas nos registros históricos sobre a princesa congoleza, recorrendo a fontes disponíveis na internet para reconstruir essa trajetória: “Mas eu tive que sozinha / As informações buscar / Foi porque ouvi seu nome / Uma amiga mencionar / E por curiosidade / Fui online pesquisar” (Arraes, 2020, p. 32).

Segundo material produzido pela Biblioteca Florestan Fernandes, muito do que se conhece sobre Aqualtune pertence mais ao campo da oralidade do que da história documentada. De acordo com a tradição oral, ela foi uma princesa guerreira, filha do Manicongo – rei do Congo – e que participou, ao lado dele, da Batalha de Mbwila, em 1665, contra as forças portuguesas e os grupos Jaga. Nessa ocasião, teria sido capturada, escravizada e enviada ao Castelo de São Jorge da Mina, de onde foi transportada rumo ao porto do Recife – percurso comum aos africanos submetidos ao tráfico transatlântico. Já em território brasileiro, ela teria sido vendida na capitania de Pernambuco como escrava reprodutora, com o objetivo de gerar mão de obra para o sistema escravista.

De acordo com essa narrativa, mesmo grávida, Aqualtune teria reunido força e apoio, sendo reconhecida por sua linhagem nobre entre os escravizados no engenho, organizando uma fuga que culminou na sua chegada em Quilombo dos Palmares. Lá, ela teve seu filho, que viria a ser conhecido como Ganga-Zumba, o grande líder desse quilombo; e seu neto teria sido Zumbi.

Ainda de acordo com a pesquisa da biblioteca, fontes da época mencionam que um dos agrupamentos do complexo de Palmares tinha o nome de Aqualtune, o que leva a crer ter sido chefiado por ela, já que era comum que esses mocambos levassem o nome do líder. A última informação sobre sua vida se refere ao ataque ao seu mocambo, ocasião em que apenas sua aia foi encontrada pelas forças portuguesas – seu destino permanece desconhecido, assim como a veracidade integral dessa

história. No entanto, ainda que alguns elementos apresentem incongruências ou traços fictícios, isso não exclui sua importância simbólica e histórica.

As narrativas que situam Aqualtune desembarcando em Recife, sendo submetida a violências sistemáticas e depois conquistando a sua liberdade ao fugir para Palmares, retratam a realidade de milhares de mulheres escravizadas – e, por isso, provavelmente refletem o que ela de fato passou antes de chegar ao quilombo.

Tendo isso em vista, podemos afirmar que mais do que uma biografia, a narrativa sobre Aqualtune incorpora elementos da tradição oral africana, em que os relatos são fundamentais para a legitimação de comunidades políticas. Essa narrativa se insere em um tecido histórico amplo, no qual a oralidade entrelaça figuras históricas e seus respectivos eventos, sustentando a memória coletiva.

Arraes (2020) dá forma à história de Aqualtune por meio dessa tradição, reverenciando a força e nobreza dessa mulher. Tal abordagem dialoga com as observações de Vansina (2010, p. 140), ao afirmar que “[...] uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral”.

O cordel de Arraes (2020) torna-se um espaço de afirmação, em que corpo, voz e memória se entrelaçam. O passado se faz presente nessa narrativa, e a oralidade atua como um elo entre tempos e sujeitos. Ao contar a história de Aqualtune, a autora recupera um tema central para a compreensão da formação da sociedade brasileira: a escravidão. Um passado que o país, em muitos momentos, tentou apagar ou suavizar, mas que aparece de modo contundente nas páginas do cordel, denunciando a violência sofrida pelas mulheres diaspóricas do passado: “Aqualtune foi vendida / Em escrava transformada / Foi levada para um porto / Onde foi então trocada / Por moeda, por dinheiro / Pruma vida aprisionada. // Foi vendida como escrava / Chamada reprodutora [...]” (Arraes, 2020, p. 28). Trechos como esses, além de exporem a brutalidade do sistema escravocrata, evidenciam a realidade específica das mulheres negras dentro de uma lógica de dominação colonial, na qual são submetidas a múltiplas opressões, como de raça e de gênero – esta última manifestada, entre outras formas, pela violência sexual.

De acordo com María Lugones (2014), o sexo foi instrumentalizado como ferramenta de humilhação, controle e reprodução, sustentado pelo discurso ideológico vinculado ao projeto civilizatório europeu. Sueli Carneiro complementa essa reflexão

ao afirmar que: “[...] no Brasil, o estupro colonial perpetrado pelos senhores brancos portugueses, sobre negras e indígenas, está na origem de todas as construções da identidade nacional e hierárquicas de gênero e raça presentes em nossa sociedade” (Carneiro, 2019, p. 151). Assim, raça e gênero tornam-se elementos indissociáveis das dinâmicas de opressão, conforme observamos no cordel.

Outra questão mobilizada no texto de Arraes (2020) diz respeito à maternidade da mulher negra: “Imagina quantos filhos / Aqualtune teve então / Tudo fruto de estupro / Fruto de violação / E ainda eram tomados / No meio dum sopetão” (Arraes, 2020, p. 29). Essa estrofe dialoga com pautas fundamentais do feminismo negro, ecoando o discurso de Sojourner Truth, em 1851: “[...] Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?”. A trajetória de Sojourner Truth, Aqualtune e de tantas outras mulheres negras revela como a maternidade esteve historicamente marcada pela violência, pela negação de direitos e pela separação forçada de seus filhos. Davis (2013) afirma:

[...] as mulheres também sofreram de maneiras diferentes, porque eram vítimas de abuso sexual e outras barbaridades de maus tratos que apenas podem ser infligidas às mulheres. Os comportamentos dos donos de escravos para as mulheres escravas eram: quando era rentável explorá-las como se fossem homens, sendo observadas, com efeito, sem distinção de gênero, mas quando elas podiam ser exploradas, castigadas e reprimidas em formas ajustadas apenas às mulheres, elas eram fechadas dentro do seu papel exclusivo de mulheres (Davis, 2013, p. 11).

Ao mesmo tempo em que Arraes (2020) retoma essa realidade, a própria trajetória da princesa congoleza já se configura como um rompimento com os estereótipos atribuídos às mulheres negras, como se elas se resumissem a esse período histórico. Assim, a cordelista reafirma a força de Aqualtune diante da violência e dominação:

Mas na vida de tortura
Aqualtune ouviu falar
Sobre a pura resistência
Dos escravos a lutar
E soube de Palmares
O que pode admirar.

Aqualtune se empolgou

Do seu povo quis a luta
 E pensou em se juntar
 Pra somar nessa labuta
 Mesmo estando em gravidez
 Ela estava resoluta.

[...]
 Junto com outras pessoas
 Negras de muita coragem
 Aqualtune fez a fuga
 Mesmo com toda voragem
 Foi parar em um quilombo
 E falou de sua linhagem.

Todos lá reconheceram
 Que era ela uma princesa
 E por isso concederam
 Território e realeza
 Para a brava Aqualtune
 Coroada de firmeza.

Coroada na firmeza
 Nos quilombos do Brasil
 Era forte a tradição
 De manter vivas raízes
 Africanas na nação
 Aqualtune isso queria
 Disso fazia questão
 (Arraes, 2020, p. 29-30).

Esses versos ressaltam a resistência do povo negro, confrontando o mito da democracia racial que disseminava a ideia de que os escravizados aceitaram passivamente sua condição. O cordel rompe com essa narrativa ao evidenciar que a resistência não só existiu, como foi liderada por mulheres que não eram conformadas ou submissas, como as imagens de controle reforçam, mas grandes combatentes que buscavam preservar suas identidades e reivindicar a liberdade – sua e a de seu povo – como verdadeiras heroínas. É importante destacar que Jarid Arraes reforça a figura de Aqualtune não apenas como uma heroína guerreira, mas como princesa legítima, com uma existência real e histórica. Os versos criam, pois, uma poética de resistência, recontando eventos e viabilizando a produção de uma memória coletiva e múltipla.

Imagem 12: Aqualtune



Fonte: Arraes, 2020.

Aqualtune é representada com uma presença ativa e determinada, armada e voltada para o observador, projetando poder e coragem de modo contundente. Sua postura e expressão sugerem confiança e força, aspectos esses que destacam sua relevância como líder e defensora da liberdade de seu povo. Ao fundo, o cenário reforça o território, com árvores e linhas sinuosas que indicam a extensão do lugar, remetendo ao quilombo que ela liderou. A gravura simboliza, portanto, sua coragem e atuação na luta contra a escravidão. Assim como na ilustração de Antonieta de Barros, a de Aqualtune e as demais do cordel apresentam as personagens ilustradas sobre fundo preto, com linhas brancas contornando seus corpos e rostos.

De modo semelhante ao que ocorre em *Omo-oba*, essa técnica pode ser compreendida, conforme Souza e Araujo (2019), como um gesto não só estético, mas sobretudo político, rompendo com representações estereotipadas do passado, conferindo luminosidade e dignidade aos corpos retratados, invertendo a lógica de associação do escuro à negatividade, caracterizando as heroínas, assim como foi feito com as princesas, de maneira a valorizar os traços da negritude de forma digna.

3.2.3 CAROLINA MARIA DE JESUS

Esse cordel narra a história de uma heroína que transformou o papel e as palavras em instrumentos de resistência. Como bem disseram Barbosa e Pinheiro

(2018), a nossa “menina Bitita, mineira de Sacramento, arrombou a porta estreita e branca da elitista literatura brasileira ao tornar-se Carolina Maria de Jesus (1914-1977)”. Escritora, poeta, compositora e cantora, Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, e mudou-se para São Paulo em 1940. Lá, morou em diversos lugares, como embaixo do Viaduto do Chá, em cortiços e albergues. Em 1948, trabalhou como empregada doméstica na casa de um médico, onde teve contato com os livros. Grávida, foi demitida desse emprego e acabou se estabelecendo na favela do Canindé, onde viveu boa parte de sua vida, escrevendo em cadernos, jornais e revistas que encontrava enquanto recolhia materiais recicláveis para sustentar seus três filhos. Foi um desses cadernos que deu origem à sua obra mais famosa: *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), traduzida para 13 idiomas e vendida em 40 países.

Nesse mesmo ano, o livro vendeu 100 mil exemplares em poucos meses, superando até *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado (Barbosa; Pinheiro, 2018). A publicação nasce do encontro da escritora com o jornalista Audálio Dantas, que, ao visitar a favela para escrever uma reportagem para o jornal *Folha da Noite*, se deparou com Carolina gritando com os vizinhos e ameaçando colocá-los no livro dela. Curioso, Dantas logo se interessa por sua escrita, e, por meio de uma reportagem, afirmou “[...] ter encontrado Cadernos cheios de ‘poesia’, ‘contos’ e ‘romances’, por fim, afirma que os repórteres, do hoje jornal *Folha de S. Paulo*, editarão Carolina” (Bastos; Pinheiro, 2018).

Em uma cadência poética, Arraes (2020) narra esses acontecimentos marcantes da vida de Carolina, desde sua saída de Sacramento até a construção de sua própria casa no Canindé: “No ano de trinta e setembro / Carolina então mudou / Para a capital, São Paulo / Onde muito batalhou / Construiu o seu barraco / E ali se instalou” (Arraes, 2020, p. 38). De acordo com Barbosa e Pinheiro (2018), a favela do Canindé surge quando o governador da época resolve “limpar” o centro da cidade, fretando ônibus para “despejar os pobres longe da vista da ‘boa sociedade’”, processo característico do Brasil pós-colonial, marcado por políticas de higienização. Lélia Gonzalez (1982), destaca que, inclusive no Brasil atual, fatores ligados à estrutura de oportunidades de mobilidade social no pós-abolição condicionam as desigualdades raciais, como a “desigual distribuição geográfica de brancos e negros” (Gonzalez, 1982, p. 90). Essa noção fica bem delineada no cordel: “Pouco tempo se passava /

Desde o fim da escravidão / E, portanto, o que existia / Era a dor da servidão / O racismo dominava / Espalhando humilhação” (Arraes, 2020, p. 27).

Além de retratar sua condição enquanto mãe, mulher negra, pobre e periférica, a cordelista destaca a intelectualidade de Carolina e sua inclinação para a escrita: “Como era catadora / Pelos Lixos encontrava / O papel e o caderno / Que por fim utilizava / Como o famoso Diário / Onde tudo registrava” (Arraes, 2020, p. 39). O cordel explora também o sucesso dessa publicação que garantiu à escritora do Canindé visibilidade e algum reconhecimento, permitindo que ela deixasse a favela – espaço marcado por muitas dificuldades, como a fome, tema recorrente em sua narrativa: “Por causa do sucesso / Do dinheiro que ganhou / Carolina finalmente / Da favela se mudou / Numa casa de tijolos / Com seus filhos habitou” (Arraes, 2020, p. 41). Por outro lado, Arraes (2020) evidencia também que não demorou para que Carolina fosse esquecida: “Mas aí já não gostaram / Por imensa hipocrisia / Pois Carolina contava / Os males da burguesia / E o amargo esquecimento / Logo mais se chegaria” (Arraes, 2020, p. 41).

Segundo Toledo (2010), o esquecimento da autora no meio literário se deve ao fato de sua produção não ser apoiada nem mesmo dentro da favela, em parte por ela ser letrada – contrastando com a realidade de seus vizinhos –, e também por expor as relações interpessoais e a mesquinharia dos moradores do Canindé, tornando-se uma ameaça para eles. Como sua produção não atingiu as grandes massas, alcançando apenas os acadêmicos, “[...] não conseguiu consolidar-se no cenário literário brasileiro, e nem entre os leitores populares, mesmo com o lançamento de outras narrativas, o que a levou novamente à miséria” (Toledo, 2011, p. 5).

No cordel, Arraes (2020) retrata esse momento da vida de Carolina, levantando ainda um questionamento sobre o fato dela só ter o devido reconhecimento após a morte: “E de novo catadora / Acabou no sofrimento / Só depois de sua morte / Teve o reconhecimento / Com ‘Diário de Bitita’ / Grandioso documento” (Arraes, 2020, p. 41). Esses versos revelam como o cânone e a historiografia brasileiros negligenciaram a história de Carolina Maria de Jesus, uma das primeiras escritoras negras do país a alcançar projeção nacional. Sua consagração, entretanto, foi atravessada por contradições e injustiças.

Na mesma linha, Toledo (2010, p. 6) destaca que a classe de escritoras da época também não a apoiou, por mais que ela abordasse, à sua maneira, assuntos semelhantes aos da agenda feminista, como a autonomia feminina – aspecto

ressaltado por Arraes (2020, p. 38): “Carolina ainda tinha / Três filhos para cuidar / Todos de pai diferente / Pois jamais quis se casar / Só pensava em liberdade / Pra fazer seu desejar”. Mesmo assim, não foi reconhecida como “uma ovelha do rebanho feminista; não compreenderam a sua razão de querer estar incluída nesse universo que não lhe pertencia” (Toledo, 2010, p. 6). A esse respeito, em um de seus diários, ela relata:

Dia 19 eu fui na festa da escritora Clarice Lispector que ganhou o prêmio de melhor escritora do ano com seu Romance “Maçã no escuro”. A recepção foi na residência de Dona Carmen Dolores Barbosa. Tive a impressão de que a Dona Carmen não apreciou a minha presença. Eu fiquei sem ação. Sentei numa poltrona e fiquei. As madames da alta sociedade iam chegando. E eu cumprimentavam [...] graças a Deus não fui fotografada. Já estou saindo dos noticiários. Não compareci na sala onde Clarice estava. Não a vi. Não lhe cumprimentei. Serviram refrescos e comestíveis as 23 horas. Retornei a casa pensando no dinheiro que gastei pintando as unhas e pagando conduções. Dinheiro que poderia guardar para comprar o pão e o feijão para os meus filhos (Jesus, 1996. p. 201 *apud* Toledo, 2020, p. 7).

Esse trecho ilustra, de forma contundente, a hierarquia social apontada por bell hooks (1981), em que a mulher negra ocupa a base da pirâmide. Embora compartilhe com mulheres brancas certas inquietações, sua raça a coloca em um patamar hierárquico distinto. Com isso, podemos refletir: o que diferencia Carolina Maria de Jesus de Clarice Lispector, senão a raça? Nesse ponto, torna-se pertinente uma reflexão proposta por Spivak (2010): Pode o subalterno falar?.

Esse questionamento dá título à sua obra, em que critica o conhecimento eurocêntrico essencializante de intelectuais como de Michael Foucault e Jacques Derrida, além dos próprios estudos subalternos, que muitas vezes acabam por operar o silenciamento. Assim, a autora conclui que o subalterno não pode falar.

Caminhando nessa direção, podemos retomar a trajetória de Beatriz do Nascimento, estudada por Ratts (2006, p. 31), que mostra como a produção acadêmica de pesquisadores (as) negros (as), incluindo a dela, “[...] foi recusada ou refutada indiretamente por seus “pares” acadêmicos até o final da década de 1990”, evidenciando “[...] a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da ‘invisibilidade negra’ semelhantes em outros âmbitos sociais” (Ratts, 2006, p. 31).

Em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019) Grada Kilomba discute a dificuldade de falar em meio à lógica violenta do colonialismo e do racismo, para ela, esse lugar pode impossibilitar a luta e a resistência dos subalternos. Ela não invalida, portanto, a análise de Spivak, mas desafia essa ideia simplista de que basta recuperar a voz. Segundo a autora: “A própria ausência (no centro) da voz da/o colonizada/o pode ser lida como emblemática da dificuldade de recuperar tal voz, e como a confirmação de que não há espaço onde colonizadas/os podem falar” (Kilomba, 2019, p. 49).

Toledo (2010) defende que, dentre as inúmeras adversidades que barraram Carolina “das letras”, raça, fome, moradia, instrução e ambiente inapropriado para a produção escrita foram aspectos decisivos. Essa reflexão dialoga diretamente com as ideias apresentadas por Glória Anzaldúa no texto: *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (1980). Ela inicia a carta com uma dedicatória às mulheres de cor escritoras, refletindo sobre outras interseccionalidades (mulher indígena, asiático-americana, lésbica, mãe solteira etc.). A autora lhes fala sobre as diferentes experiências entre uma mulher branca escritora e uma mulher negra escritora, argumentando que a mulher negra iniciante na escrita dificilmente vai ter um amigo no posto da alta literatura, e que a lésbica de cor, então, além de ser invisível, não tem o seu discurso escutado:

É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia (Anzaldúa, 2000, p. 229).

Ao observarmos essa relação da escritora chicana com a literatura, conseguimos relacionar rapidamente com as experiências descritas por Carolina em seus diários. Fica claro, portanto, que seu não reconhecimento literário se deu, sobretudo, pelo racismo. Isso reforça as experiências de mulheres negras como *outsider within*. Anzaldúa, no entanto, faz um apelo:

E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa? Os problemas parecem insuperáveis, e são, mas deixam de ser quando decidimos que, mesmo casadas ou com filhos ou trabalhando fora, iremos achar um tempo para escrever. Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever (Anzaldúa, 2000, p. 233).

Esse excerto nos permite algumas reflexões. Uma vez que objetivo de Anzaldúa (2000) é revelar a discrepância entre a experiência literária da mulher branca e da negra, pensemos: quem é que tem um teto todo seu⁹ para escrever? Longe dos afazeres, dos filhos – direito tão reivindicado pela escritora Virginia Woolf? Escritoras como Carolina Maria de Jesus não tinham essa opção. Seu teto, feito de tábuas e papelão, construído por ela mesma, era frágil. Não tinha máquina, escrevia nas folhas que encontrava jogadas. Mas escrevia, enquanto catava papel, deprimida, brava com os vizinhos, machucada, cuidando dos três filhos, sem patrocinador algum.

A narrativa de Arraes (2020) retrata de forma primorosa tanto os desafios enfrentados por Carolina quanto a sua resiliência ao não desistir de seu propósito: escreveu porque não tinha outra saída senão escrever. Ainda, utilizando adjetivos como forte, inspiradora, artista, talentosa, a cordelista desafia o olhar da elite intelectual branca sobre a obra caroliana: “Recomendo que pesquise / muito mais dessa escritora / Que era mãe, era poeta / Era forte inspiradora / E ainda uma artista / Com talento de cantora” (Arraes, 2020, p. 41). Vemos que a escrita era o elo entre o mundo de Carolina e mundo letrado/burguês, e apesar de todo o preconceito ela resistiu e se “[...] imortalizou através do seu texto, apresentando belas passagens líricas, de crítica social e consciência política. Assim comprovou sua existência diante da sociedade e do universo literário” (Toledo, 2010, p. 3). Uma verdadeira heroína.

A leitura da trajetória de Carolina Maria de Jesus por meio do cordel de Arraes, iluminada pelo conceito de interseccionalidade discutido por Patricia Hill Collins (2019) e retomado por Carla Akotirene (2019), nos permite compreender de modo mais amplo as articulações entre raça, classe e gênero que atravessam sua vida e obra.

⁹ Título da obra *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (1928).

Tal abordagem evidencia como essas categorias não operam isoladamente, mas se entrecruzam na conformação das experiências da autora, evidenciando a complexidade de sua condição enquanto mulher negra em um contexto de desigualdades estruturais e persistentes.

Ao refletir sobre as interdependências entre essas dimensões, Collins (2019) identifica nelas uma “matriz de dominação” que regula e sustenta as opressões direcionadas às mulheres negras, perspectiva importante para compreender as tensões que estruturam a narrativa de Carolina, sobretudo em *Quarto de despejo*, texto mencionado por Jarid Arraes (2020) no cordel sobre a escritora, de modo a traduzir os efeitos da pobreza, do racismo e do sexismo sobre sua existência.

Em diálogo com a perspectiva de Collins (2019), Akotirene (2019) amplia o entendimento da interseccionalidade ao defini-la como um sistema interligado de opressões e, ao mesmo tempo, como um dispositivo de leitura crítica e insurgente. Para ela, escrever a partir da própria experiência, sem abrir mão da ancestralidade, constitui um gesto político e epistêmico de resistência, capaz de subverter as normas de produção e validação do saber.

Sob esse prisma, o cordel de Arraes, ao revisitar a história de Carolina, reitera o papel transformador de sua literatura, operando como espaço de encontro entre identidade, memória e denúncia social. Ela elabora um trabalho poético que transcende as fronteiras da narrativa, incorporando dimensões estilísticas, contextuais e sociais em sua composição. A métrica e o ritmo, características fundamentais do cordel, são empregados de modo a revitalizar a memória e voz dessa heroína, resgatando-a do apagamento histórico e inserindo-a no tecido da literatura brasileira. Por meio das rimas e estrofes, a poesia de Arraes (2020) propõe uma imersão nos aspectos mais íntimos da vida de Carolina Maria de Jesus, exaltando a força, coragem e representatividade da escritora como mulher negra na literatura brasileira.

O cordel, contudo, não se limita à reconstrução biográfica, ao dialogar com o contexto histórico e social em que ela viveu, amplia o horizonte interpretativo da obra. As referências culturais e intertextualidade que atravessam os versos situam a autora em um panorama literário e político mais amplo, permitindo que sua trajetória seja compreendida tanto em sua singularidade quanto em sua dimensão coletiva. Simultaneamente, o cordel revela a permanência e a atualidade das questões abordadas por Carolina, tais como racismo, sexismo e exclusão social, estabelecendo

uma ligação entre sua experiência e a de outras mulheres negras, inclusive das demais protagonistas da obra.

O cordel sobre a escritora, portanto, não só recupera a importância dela na literatura brasileira, mas também tensiona o conteúdo classista, racista e misógino que marcou sua trajetória, mostrando uma reflexão crítica sobre as condições de produção e reconhecimento de autoria negra. Essa releitura poética assume, assim, um duplo papel de análise sociocultural e de tributo, reinscrevendo a imagem de uma mulher que rompeu barreiras e conquistou espaço no campo das letras.

Figura 13: Carolina Maria de Jesus.



Fonte: Arraes, 2020.

A gravura de Carolina Maria de Jesus, presente na obra de Jarid Arraes, retrata a autora segurando um caderno e uma caneta, elementos importantes para contar a sua trajetória como escritora por meio das imagens, evidenciando a centralidade da escrita em sua vida. O gesto de escrever, capturado no instante da ação como em um retrato, evoca um ato de resistência e de afirmação de sua voz como escritora. Ao fundo, aparecem fragmentos manuscritos que remetem às páginas de seu diário, compondo um cenário simbólico em que palavra e imagem se entrelaçam.

Essa sobreposição pode ser interpretada como a representação da sua escrevivência: o corpo que escreve é o mesmo que testemunha e registra. Além disso, a escrita ao fundo sugere a ideia de memória escrita, uma escrita que não se apaga, mesmo diante das inúmeras tentativas históricas de silenciamento. Assim como as heroínas analisadas anteriormente, como Aqualtune armada no quilombo e Antonieta

de Barros em sua postura à frente, ensinando e debatendo política, o cenário de Carolina é marcado pelo movimento da escrita, em que imagem e texto comunicam a resistência dessa heroína por meio das palavras.

3.2.4 DANDARA DOS PALMARES

A heroína dessa história viveu no século 17, apesar de não haver confirmação sobre sua origem – se teria nascido em alguma região da África ou no Brasil –, sabe-se que ela foi uma grande mulher: mãe e liderança do maior e mais famoso quilombo da história do Brasil, o Quilombo dos Palmares, chegando a ter aproximadamente 20 mil habitantes. Lutou contra a escravidão ao lado do guerreiro Zumbi, enfrentando diversos ataques, uma vez que os quilombos representavam alternativas para organização e sobrevivência diante das dinâmicas de violência e opressão impostas pelo colonialismo. Assim como Aqualtune, Antonieta de Barros, Carolina Maria de Jesus e outras mulheres insurgentes que evocaremos nesta pesquisa, Dandara é uma figura da qual se tem poucos registros históricos, mas cujos feitos ecoam, por meio das narrativas, até hoje, como símbolo de resistência do povo negro.

Jarid Arraes inscreve Dandara diante da incerteza de sua existência, assim como faz com Aqualtune, mulher que teria vivido e liderado o mesmo quilombo. Descrita como uma combatente destemida, ela é apresentada no cordel em posição equivalente à de Zumbi, retratada como uma guerreira de destaque nas memórias históricas do Brasil, como estrategista e defensora do Quilombo dos Palmares, cuja trajetória foi marcada por lacunas e silenciamentos históricos – não se sabe, ao certo, se nasceu no Brasil ou em território africano.

Nos versos de Arraes (2020), a poeta indica a incerteza diante dessa identidade: “Há quem diga que Dandara / É um símbolo lendário / Que está representando / Um poder imaginário / Heroína para a gente / Como deusa que ardente / Traz o revolucionário” (Arraes, 2020, p. 38). Esse gesto transforma até mesmo as lacunas da história em elementos simbólicos, ao evidenciar como o colonizador e seu discurso oficial inviabilizaram os registros de figuras históricas da população negra, dificultando, inclusive, a conexão com os seus ancestrais.

Contudo, independente da certeza sobre sua trajetória, o que permanece é a força simbólica da história, como afirma a escritora: “Se existiu como se conta / Ou se lenda representa / Para mim tudo resume / Essa luta que apresenta / Baluarte feminina

/ A guerreira palmarina / Na memória se sustenta” (Arraes, 2020, p. 52). A leitura desses versos revela uma composição polissêmica em torno da heroína, cuja presença associa-se diretamente ao legado do Quilombo dos Palmares. A cordelista explora a ambiguidade entre mito e realidade, revelando que, mais do que sua existência factual, o valor simbólico de Dandara como símbolo de resistência e liberdade é o que importa.

Ao designá-la como “símbolo lendário” e “poder imaginário”, a poeta a projeta para além da condição humana, atribuindo-lhe uma dimensão mítica e transformadora. Nessa perspectiva, a expressão “Heroína para a gente”, comparada a uma “deusa que ardente”, eleva Dandara a um lugar de inspiração coletiva, especialmente para mulheres negras e para o fortalecimento de uma consciência antirracista e descolonizadora na cultura brasileira.

O eu lírico ressalta que, independentemente da comprovação histórica de sua figura, o essencial é o símbolo da resistência feminina e da insubmissão que ela representa. Assim, é exaltada como “Guerreira palmarina” cuja força permanece sustentada na memória, consolidando-se como referência de coragem e resistência. Para Marques (2025), o entrelaçamento entre mito e história é o que faz com que a figura de Dandara vá além dos limites do tempo histórico para assumir presença viva no imaginário popular da sociedade brasileira.

Marques (2024) faz uma leitura desse cordel à luz do conceito de cronotopo de Bakhtin (2018), isto é, intersecção entre tempo e espaço na construção narrativa. Para ele, essas duas dimensões se fundem em uma unidade artística concreta, em que o tempo ganha tangibilidade, enquanto o espaço se torna portador de historicidade. Tal articulação permite observar como os sinais do tempo se projetam no espaço e como o espaço é significado temporalmente. Sob essa perspectiva, os versos de Arraes sobre Dandara e as demais heroínas configuram um cronotopo em que os territórios, como o Quilombo dos Palmares, ultrapassam o lugar físico e se transformam em espaço simbólico de resistência e memória.

Schwarcz e Starling destacam que

[...] ao longo do século XX, Palmares foi alvo de um giro radical – nas ideias, nas formas discursivas textuais e livrescas, na cultura, na escrita da história. Transformou-se no evento símbolo da luta dos escravos das populações negras brasileiras de um modo geral, assim como em ícone da construção de outras histórias e memórias no país (Schwarcz; Starling, 2015, p. 102-103).

O trabalho da cordelista segue esse fluxo, sobretudo no tocante à articulação dos feminismos negros no final dos anos 1970, período em que a figura de Dandara foi resgatada, “[...] seja com relação às definições de espaços e demandas no interior dos movimentos negros, ou na autodefinição do feminismo negro em relação ao feminismo hegemônico” (Santana, 2021, p. 116). Nesse contexto, outras mulheres negras, como Aqualtune, Luísa Mahin e Maria Felipa também foram resgatadas e tomadas, mas especialmente Dandara, como símbolo da luta das feministas negras. Desse modo, o resgate e fortalecimento das narrativas sobre tais mulheres

[...] são elaborados não no sentido de aludir ao passado para cristalizá-lo, mas para promover a atualização das demandas e das lutas de mulheres e homens negros na atualidade, ofertando representações que operem no desmonte do mito da democracia racial (Santana, 2021, p. 116).

Lélia Gonzalez cunhou a categoria “Amefricanidade” (1988) para designar a descendência de africanos trazidos pelo tráfico negreiro, entre outros povos que já habitavam a América muito antes de Colombo chegar, e que, “já na época escravista, se manifestavam nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos quilombos” (1988, p. 79).

Essa dinâmica demonstra como a posição em que estamos na América Latina, enquanto sujeitos amefricanos, origina uma identidade particular, calcada nas heranças indígenas e africanas, ainda que distinta desta última. A amefricanidade se apresenta como uma categoria epistemológica que valoriza os saberes de mulheres e homens indígenas e negros, contribuindo para a desconstrução de visões coloniais. Por essa razão, o cordel em questão pode ser entendido como uma produção literária amefricana, ao passo que retrata a trajetória de Dandara de forma positiva, a partir de múltiplas dimensões: ela surge como guerreira, mãe, líder e articuladora de estratégias políticas, e não apenas como mulher de Zumbi:

Liderava os palmarinos
Lado a lado com Zumbi
Entre espadas e outras armas
Escutava-se o zunir
Dos seus golpes tão certos
Que aplicava bem ligeiros
Pra ferir ou confundir

Certa vez, numa viagem

Sugeri a invasão
 Da cidade de Recife
 No meio de um sopetão
 E Zumbi ficou chocado
 Até mesmo impressionado
 Por tamanha ambição
 (Arraes, 2020, p. 50).

O texto literário configura-se como um espaço simbólico de reposicionamento na pirâmide social, cuja base é ocupada pela mulher negra (hooks, 1981). Ou seja, embora homens e mulheres negras têm sofrido igualmente os efeitos da escravidão, as experiências femininas assumiram contornos singulares em função das opressões de gênero. Entre os desafios enfrentados, destaca-se o apagamento diante de narrativas centradas nos homens – mesmo os negros –, revelando as dinâmicas interseccionais de raça e gênero. No entanto, a cordelista inicia a narrativa reivindicando esse espaço:

Se você já ouviu falar
 Da história de Zumbi
 Peço então sua atenção
 Pro que vou contar aqui
 Talvez você não conheça
 Por incrível que pareça
 Por isso eu vou insistir.

[...]
 O quilombo dos Palmares
 Por Zumbi foi liderado
 E nesse mesmo período
 Dizem que ele foi casado
 Com uma forte guerreira
 Que tomou a dianteira
 Pelo povo escravizado.

[...]
 Foi Dandara o seu nome
 Que é quase como lenda
 Não há provas de sua vida
 E talvez te surpreenda
 Com um ar de fantasia
 De coragem e de magia
 Mas assim se compreenda
 (Arraes, 2020, p. 47-48).

Apesar de não haver muitos registros sobre ela, o que se sabe possibilita que narrativas como de Arraes (2020) construam uma figura de contornos feministas,

rompendo com imagens de controle que associam a mulher negra à servidão, passividade etc.: “Mas Dandara não queria / Um papel limitador / Ser a mãe que cozinava / Tendo um perfil cuidador / As batalhas lhe chamavam / E seus olhos despertavam / Pelo desafiador” (Arraes, 2020, 48). Além de ressaltar seu caráter heroico, o cordel apresenta Dandara como alguém que agia em favor do coletivo, guiada por ideais de liberdade: “Porque tinha bem certa / Uma baita opinião / Liberdade para poucos / Não conforta o coração / O quilombo que existia / Para todos lutaria / Sem abrir uma exceção” (Arraes, 2020, p. 49).

Ainda, o suicídio é tratado de forma poética, se adequando ao público infantojuvenil, e encarado como mais um ato de coragem e resistência:

Mas Dandara, encurralada
Teve só uma opção
Pra não ser capturada
Nem cair na escravidão
Atirou-se da pedreira
Com convicção inteira
De negar-se à prisão.

Até mesmo a sua morte
De heroísmo foi repleta
E a mensagem que anuncia
Entendemos bem completa:
Rejeitar a rendição
É a nossa condição
Como um grito de alerta
(Arraes, 2020, p. 51).

A construção poética da morte de Dandara reforça o seu protagonismo e não passividade diante da opressão colonial, apresentando esse gesto como um último ato de liberdade.

Tanto no cordel de Dandara quanto nos demais da obra, Jarid Arraes (2020) organiza os capítulos em: apresentação da heroína com biografia e gravura, o que, de acordo com Marques (2024), possibilita que o leitor construa um mundo narrativo a partir da figura imagética; depois, para o território de origem (continente, país, cidade e estado); narração de ações e feitos das heroínas, colocando-as em um lugar de protagonismo, como lideranças revolucionárias, fortes e combatentes; e, por último, o eu lírico, feminino, expõe as lacunas históricas na trajetória das heroínas. Nesse movimento, os poemas instauram espaços de existência que tensionam e rompem as estruturas sociais e coercitivas que, historicamente, excluem, silenciam e confinam

sujeitos negros em identidades produzidas por discursos homogeneizantes racistas (Marques, 2024).

Os versos do cordel dedicado a Dandara são marcados por rimas e forte musicalidade, aproximando-se de um canto entoado, como nos versos: “Liderava os palmarinos / Lado a lado com Zumbi / Entre espadas e outras armas / Escutava-se o zunir” (Arraes, 2020, p. 47). Essa cadência cria uma atmosfera rítmica que transita entre a poesia e a oralidade, característica da literatura de cordel.

Ao retomar essa tradição oral, recitada, cantada e compartilhada historicamente, Arraes (2020) reafirma a conexão entre sua escrita e a cultura popular brasileira, marcada por processos de hibridização que articulam heranças das cantigas trovadorescas e das tradições dos povos africanos. A repetição rítmica das rimas confere ao texto uma pulsação quase cantada, em que a performance da heroína se funde ao compasso dos versos, o que intensifica a sensação de movimento, enfrentamento e resistência.

Figura 14: Dandara dos Palmares.



Fonte: Arraes, 2020.

A representação de Dandara, embora uma imagem construída com base na história, mostra como a construção visual dessas heroínas é importante, uma vez que possibilitam a renovação de existências e reafirmam identidades. A gravura a apresenta como guerreira, empunhando armas e exibindo símbolos que traduzem sua luta e os ideais revolucionários descritos no cordel, bem como seu protagonismo e

força. Ao fundo, o cenário sugere tanto a geografia quanto a memória cultural e histórica do território ocupado por Dandara, recorte territorial esse que, além de físico, é também simbólico, conectando a heroína à resistência de comunidades quilombolas e narrando, junto ao texto, o caráter historicamente combatente dessa população frente às opressões.

A articulação entre espaço, corpo e identidade na ilustração evidencia como os territórios negros (Santos, 2020), marcados pela opressão, podem ser também cenários de resistência, assim, a gravura permite novas narrativas sobre pertencimento, ancestralidade e luta.

3.2.5 ESPERANÇA GARCIA

Essa heroína viveu no século 18, na região onde hoje é o município de Nazaré do Piauí, na Fazenda Algodões, e foi reconhecida como a primeira advogada negra do Brasil. No entanto, Esperança Garcia era desconhecida até que o historiador Luiz Mott encontrou uma carta redigida por ela, no dia 6 de setembro de 1770, endereçada ao Governador da Província do Piauí, solicitando providências diante dos abusos sofridos por ela e por sua família. Apesar de sua natureza claramente advocatícia, o reconhecimento oficial dessa atuação só veio duzentos e quarenta anos depois, quando a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) atendeu à solicitação da Comissão da Verdade da Escravidão Negra da seccional piauiense e concedeu a ela o título simbólico de advogada (Sousa, 2018).

Esse documento se eternizou como testemunho das violências sofridas por mulheres e homens negros escravizados, mas também como símbolo da resistência negra articulada, entre muitas outras formas, pela escrita. É justamente nesse episódio que Jarid Arraes (2020) se ancora para narrar a história de Esperança Garcia, destacando sua coragem e habilidade com a escrita:

[...] Tinha jeito de escrever
Foi aí que decidiu
Uma carta conceber.

No dia 6 de setembro
Sua carta foi mandada
Com palavras de apelo
E com linguagem explicada
Esperança que pedia

Por urgente salvaguarda
(Arraes, 2020, p. 58).

A autora do cordel insere ainda no enredo o processo de letramento de Esperança Garcia, que se deu por meio da catequização dos padres jesuítas: “Acontece que Esperança / Tinha aprendido a ler / Ensinada pelos padres / Tinha jeito de escrever [...]” (Arraes, 2020, p. 48), no qual se inscreve um ato de resistência. Ou seja, ao dominar a língua do colonizador, ela a utiliza como ferramenta de denúncia, uma estratégia de resistência e sobrevivência diante das opressões.

Souza (2021, p. 2) ressalta as barreiras linguísticas e culturais que limitavam o acesso dos africanos escravizados e seus descendentes à norma padrão da língua do colonizador europeu. Ou seja, poucos conseguiam romper esse bloqueio, mas entre as exceções, estavam figuras como Esperança Garcia, Luiz Gama, Luíza Mahin, entre outros que aprenderam a ler ainda na condição de escravizados:

Os sublevados nagôs e hauçás (muitos deles alforriados) do Levante dos Malês, em Salvador de 1835, caracterizam um caso especial de escravos alfabetizados coletivamente, que aprendiam a ler pelo Alcorão sob a orientação dos alufás, nome dado aos sacerdotes mulçumanos. Isso foi o que se pôde constatar nas investigações policiais, uma vez frustrado e derrotado o levante desses negros islamizados em armas contra as forças do governo baiano (Souza, 2021, p. 2)

Diante das condições a que estava submetida – mulher negra e escravizada – só o ato de escrever a carta já constitui uma forma de resistência. E mais: um gesto de coragem, já que poderia sofrer severos castigos, como se lê nas seguintes estrofes:

Não se sabe o desfecho
Se sequer foi respondida
Mas sem dúvida nenhuma
Era tão fortalecida
A coragem de Esperança
Que se tornou conhecida.

Porque no Brasil passado
O escravo era excluído
Sem saber ler e escrever
Sem poder ser instruído
Caso alguém fosse enfrentar
Acabava perseguido.

Era crime muito grave
Ensinar escravo a ler

Pela lei que existia
 Era o jeito de viver
 E seria muito preso
 Quem fosse contradizer
 (Arraes, 2020, p. 60-61).

Diante das consequências por fugas e revoltas, como destaca Davis (2016, p. 34), ações sutis como aprender a ler e a escrever escondido também integravam as estratégias de resistência dos escravizados: “Em Natchez, Lousiana, uma escrava comandava uma ‘escola noturna’, dando aulas a seu povo das onze horas às duas da manhã, de maneira que conseguiu ‘formar’ centenas de pessoas” (Davis, 2016, p. 34). É nesse contexto que a resistência de Esperança Garcia se inscreve: ela denuncia os agressores, reclama o direito de batizar os filhos e solicita o retorno à fazenda para estar junto ao seu marido. Ainda, adota uma postura coletiva, estendendo suas reivindicações às companheiras de lida, o que já antecipa princípios feministas. No cordel de Jarid Arraes (2020), as reivindicações de Esperança são apresentadas nos versos:

Nessa carta ela dizia
 Que vivia a apanhar
 Uma vez sendo jogada
 Com intento de matar
 Foi caindo do sobrado
 Mas se deu para escapar.

O seu filho, tão pequeno
 Também era maltratado
 O feitor de tal fazenda
 Era um homem endiabrado
 Que batia sem ter pena
 Por qualquer caso furado.

Esperança disse ainda
 Que queria batizar
 A menina era criança
 Mas a fé era exemplar
 E a religião cristã
 Ela estava a professar.

E falou de outras mulheres
 Querendo se confessar
 Que do mesmo jeito dela
 Precisavam de contar
 Seus pecados escondidos
 Para o padre perdoar
 (Arraes, 2020, p. 59).

Como sublinha Souza (2018), essa carta é, provavelmente, um dos registros escritos mais antigos da escravidão no Brasil. Por meio dela, Esperança tornou-se a porta-voz de pessoas negras submetidas a esse sistema, o que Arraes (2020, p. 62) reforça especialmente na última estrofe: “Por causa dessas mulheres / Hoje temos liberdade / É por isso que me orgulho / Da minha ancestralidade / Preservar é um prazer / E responsabilidade”. Portanto, o documento renova sua resistência a cada dia, nos permitindo olhar para o passado para reescrevê-lo no presente.

A história de Esperança Garcia, sua carta e o cordel de Jarid Arraes fazem ruir os estereótipos raciais acerca da submissão da mulher negra escravizada – tão difundidos pela história oficial. Nesse cordel, ela é descrita como mulher de alma indomada, corajosa, lutadora, inspiradora etc. Como afirma Sarlo (2007, p. 25), a narração “[...] funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”. Portanto, o cordel não apenas recupera a memória dessa mulher, mas também a reinscreve em uma temporalidade viva e múltipla, em que o passado se transforma em potência narrativa e política no presente.

Do ponto de vista histórico e literário, o cordel sobre Esperança Garcia ultrapassa o simples relato de vida e se afirma como um artefato cultural que evidencia a importância de reconhecer vozes e experiências historicamente silenciadas. Enquanto literatura popular, o cordel funciona como meio de resistência à hegemonia narrativa, reescrevendo histórias sobre mulheres escritas por uma mulher, o que desafia as barreiras do próprio gênero que, por muito tempo, ignorou a autoria feminina. Ademais, observa-se um deslocamento temporal: no início de todos os textos, o tempo verbal está no passado e, conforme a narrativa é desenvolvida, desloca-se para o presente.

Além desse movimento de trazer fatos passados para a atualidade, ao final de cada cordel, inclusive deste, ela cria um diálogo com os leitores, convidando-os ao discurso narrativo, apresentando a personagem, como é possível verificar nos últimos versos de “Esperança Garcia”: “Se você não conhecia/ Essa história inspiradora/ Peço que também espalhe/ Porque é transformadora/ A verdade de Esperança/ Essa grande lutadora” (Arraes, 2020, p. 46). Portanto, entre passado e presente, o eu lírico interpela o público, evidenciado que a Arraes (2020) não se limita a narrar, mas

também constrói um projeto político fundamentado na história dessas heroínas que resistiram e deixaram marcas duradouras.

Figura 15: Esperança Garcia.



Fonte: Arraes, 2020.

Em coautoria com o texto, a gravura de Esperança a posiciona em primeiro plano, com o olhar voltado ao observador, uma postura que representa coragem e determinação, além de transmitir uma presença imponente, reforçando aspectos centrais de sua personalidade combativa, tornando-a simultaneamente protagonista e símbolo de resistência. Ao lado dela, a pena e o papel com a escrita “Senhor presidente”, narram o episódio central de sua história, quando endereçou uma carta a fim de denunciar a violência sofrida por ela e por outras mulheres na fazenda.

O ato de escrever se apresenta aqui como gesto político e instrumento de resistência e emancipação, em que a materialidade da escrita – a pena, o papel, a grafia – se torna extensão da luta e da resistência. A ilustração estabelece, claramente, um diálogo entre a imagem e o texto, permitindo que a memória do acontecimento seja inscrita no imaginário coletivo. O cordel “Esperança Garcia” é resistência poética, uma narrativa pendular que, nas palavras do provérbio africano sobre Exu, o mensageiro, “mata um pássaro ontem com uma pedra que só lançou hoje”.

3.2.6 EVA MARIA DO BONSUCESSO

A heroína dessa história foi uma quitandeira do Rio de Janeiro que, em 1811, ao montar seu tabuleiro numa calçada de Bonsucesso, teve suas mercadorias roubadas por uma cabra. Determinada a recuperar seus produtos, perseguiu o animal com uma vara até se deparar com o seu dono, José Inácio de Sousa, um senhor branco que, irritado com a situação, a esbofeteou. Ela, porém, revidou a agressão e acabou sendo levada à justiça. O que parecia ser um desfecho rotineiro para uma mulher negra daquela época se tornou uma exceção: trinta testemunhas prestaram depoimentos a seu favor. E foi assim que Eva Maria do Bonsucesso entrou para a história como um raro caso de uma mulher negra que conseguiu com que um homem branco fosse preso por agredi-la.

A história de Eva retrata a prepotência do racismo em 1811, mas poderia ser uma história de 2025, já que revela uma constante no cenário brasileiro: a polícia promovendo essas práticas e a justiça agindo sempre em proteção aos homens brancos, como evidenciado no cordel: “[...] Foi levada pra polícia / A danada da milícia / Que só branco defendeu” (Arraes, 2020, p. 69). Contudo, pela força da coletividade, a história teve um outro desfecho: “Acontece que eram trinta / As pessoas que assistiam / E que vendo o corrido / Sem demora falariam / Em favor de Eva Maria / E da sua ousadia / A mulher defenderiam” (Arraes, 2020, p. 70).

Arraes (2020) indica a justiça brasileira que, nesse caso, favoreceu uma mulher negra diante da violência do homem branco: “Como fosse muito pouco / Eva não ter sido presa / O desfecho foi maior / Do que só sair ilesa / Foi o branco enclausurado / Por bater foi condenado / Na mais dura da certeza” (Arraes, 2020, p. 71). A heroína é assim dimensionada em decorrência de sua luta contra as opressões cruzadas, como o racismo e o machismo, contrariando todas as expectativas, uma vez que se tinha certeza da impunidade naquela época: “Olhe bem pra esse caso / Que negócio interessante / Pois o homem sendo branco / Sendo rico e dominante / Já achou que ganharia / E que Eva prenderia / Num estalo de instante” (Arraes, 2020, p. 70).

Outro ponto importante a ser observado na história de Eva Maria do Bonsucesso é que, mesmo alforriada, sua condição de liberdade não lhe garantia dignidade: “Sendo ela escrava forra / Conseguiu sua liberdade / Mas a marca do racismo / Não mudou sua verdade / Pois trabalho era tanto / Só ralando em todo canto / Sempre na dificuldade” (Arraes, 2020, p. 67). Essa estrofe sintetiza séculos da história do país que, mesmo no pós-abolição, manteve os negros injustiçados e relegados à subcidadania (Duarte, 2013). A abolição, pois, longe de representar uma

reparação histórica, iniciou um novo ciclo de exclusão, reorganizando o racismo estrutural. Gonzalez (2020) salienta os impactos desse processo na contemporaneidade, afirmando que a situação atual da mulher negra não é muito diferente daquela vivida por suas antepassadas:

Nossa situação atual não é muito diferente daquela vivida por nossas antepassadas: afinal, a trabalhadora rural de hoje não difere tanto da “escrava do eito” de ontem; a empregada doméstica não é muito diferente da “mucama” de ontem; o mesmo poderia se dizer da vendedora ambulante, da “joaninha”, da servente ou da trocadora de ônibus de hoje e da “escrava de ganho” de ontem. Assim, o 1o de maio tem a ver com o 13 de maio. Enquanto trabalhadora superexplorada de hoje, a mulher negra se sente com todo o direito de perguntar: “Afinal, que abolição foi essa que, 94 anos depois de ter acontecido, a gente continua praticamente na mesma situação?” (Gonzalez, 2016, p. 199).

A autora afirma que o 13 de maio de 1888 trouxe benefícios para todos, menos para a massa trabalhadora negra, pois com ele se inicia o processo de marginalização dos negros, indesejados no mercado de trabalho formal. Essa marginalização reforçou estigmas, consolidando sistemas de exclusão que permanecem até os dias atuais. Trata-se, portanto, do que a autora chama de racismo “à brasileira” – dissimulado, sorrateiro, perpetuado pela falsa premissa da democracia racial. Na última estrofe do cordel, a autora subverte esses estigmas: “Por direito de viver, incansável lutadora / Ela deu foi um exemplo / Que rompeu o véu do tempo / E a tornou ainda mais redentora” (Arraes, 2020, p. 52–55). O verso, carregado de poesia, ressoa nos silêncios da história, desmontando as imagens de controle.

Por fim, vale destacar que, em comparação com as outras personagens retratadas em *Heroínas brasileiras negras em 15 cordéis* (2020), a de Eva Maria do Bonsucesso é uma das menos presentes na produção acadêmica, sendo que a maior parte das fontes disponíveis se concentram nos próprios cordéis de Jarid Arraes, o que reforça a importância dessa coletânea enquanto dispositivo de preservação da memória. Sob essa ótica, ao reinscrever sua trajetória, o livro pode atuar como um elo entre a pesquisa e a sala de aula, contribuindo tanto para a compreensão das raízes das desigualdades tão pulsantes no presente quanto para o reconhecimento de referências positivas sobre mulheres negras, uma vez que é descrita no cordel como talentosa, sensata, mulher de força exemplar, lutadora, trabalhadora, corajosa – em suma, uma heroína.

Figura 16: Eva Maria do Bonsucesso.



Fonte: Arraes, 2020.

Eva Maria é retratada com postura imponente e serena, ocupando a maior parte da composição. Sua postura ereta e o olhar fixo voltado ao horizonte criam uma atmosfera de firmeza e consciência, atributos que dialogam com sua trajetória de resistência e enfrentamento narrada no cordel. Ao lado dela, a cesta de frutas compõe o episódio que fez com que Eva entrasse para a história, indicando também a sua função como quitandeira. A gravura dialoga com a poética do cordel ao trazer valores como dignidade, coragem e resistência.

3.2.7 LAUDELINA DE CAMPOS

A heroína desse cordel, Laudelina de Campos, nasceu em Poços de Caldas, Minas Gerais, em 1904. Aos sete anos, após a morte do pai, passou a trabalhar como empregada doméstica para sustentar seus cinco irmãos mais novos. Aos 18 anos, mudou-se para Santos, no litoral de São Paulo, onde se casou e, ao lado do marido, participou de um grupo voltado à cultura negra. Em 1936, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro e fundou a primeira Associação de Trabalhadores Domésticos no Brasil. Ao longo de sua trajetória, esteve engajada em diversos movimentos políticos de esquerda e na luta contra o racismo. Militante na Frente Negra Brasileira, também atuou no Movimento Negro de Campinas e na Associação Profissional

Beneficente das Empregadas Domésticas, que mais tarde viria a se tornar o primeiro Sindicato das Empregadas Domésticas.

A participação de Laudelina na fundação e liderança de uma série de organizações voltadas à conquista de melhores condições sociais para a população negra é o tema central do cordel, como mostra a seguinte estrofe:

Promovia atividades
De alfabetização
Pra criar a consciência
De reivindicação
Entre as trabalhadoras
Espalhava informação.
(p. 81).

A narrativa evidencia como a existência dessa mulher era atravessada por opressões de classe, raça e gênero, das quais ela tinha plena consciência e contra as quais lutava ativamente. A seguir, as estrofes revelam aspectos de sua infância difícil, marcada pela exploração e a precoce tomada de consciência política:

Imagine que terrível
Era ainda uma criança
Mas limpava e cozinhava
Sem a chance da mudança
Pois nesse país racista
Não havia outra esperança

No entanto, Laudelina
Cedo se fez consciente
Entendendo esse problema
Sem ficar indiferente
Tinha só dezesseis anos
Quando se fez imponente

Foi eleita presidenta
De um clube interessante
Chamado Treze de Maio
Que além de militante
Era também cultural
Para os negros, relevante

Então logo já se nota
Essa sua consciência
Era ainda adolescente
Mas detinha competência
E o punho bem erguido
Pela sua inteligência

(Arraes, 2020, p. 78).

Com adjetivos como inteligente e imponente, o cordel segue indicando que a atuação de Laudelina se estendeu a diversos movimentos fundamentais para as lutas negras no Brasil:

Teatro Experimental do Negro
Como era então chamado
Foi também de Laudelina
Pelos negros aclamado
Pois o seu valor imenso
Não dá pra ser questionado
(p. 80).

Foi chamada em mais cidades
Pra abrir mais sindicatos
Ajudou muitas mulheres
Com retorno imediato
E por causa disso tudo
O clamor foi espalhado

Tantos foram os seus feitos
Que queria aqui citar
Feminista negra e forte
Nos inspira a batalhar
E lutar pelos direitos
Sem parar e sem calar.
(p. 81-82).

Tais versos reforçam como a trajetória dessa heroína estava profundamente comprometida com a luta por justiça social e pela transformação das condições de vida das mulheres, especialmente negras, pobres e domésticas. Diante disso, o cordel revela com clareza como a militância dela já apontava para um entendimento interseccional da opressão, ao conectar o racismo estrutural à exploração das trabalhadoras domésticas:

Tudo o que foi conquistado
Para essas trabalhadoras
Começou com Laudelina
Que foi tão transformadora
A coragem que ela teve
Nos é muito inspiradora.

As empregadas domésticas

Com direitos garantidos
Possuem mais dignidade
E isso deve ser mantido
Pra acabar com a exploração
E o racismo destruído
(Arraes, 2020, p. 82).

A partir desses versos contundentes e políticos, o cordel dedicado a Laudelina reconta a história de uma mulher negra cuja atuação foi decisiva na construção de um movimento coletivo por direitos e dignidade. Sua atuação se destacou especialmente no campo da luta das trabalhadoras domésticas – categoria historicamente marginalizada, muito presente nas famílias brasileiras e ainda hoje submetida à instabilidade de direitos trabalhistas e inúmeras opressões. Ao narrar a trajetória de Laudelina, Jarid Arraes (2020) evidencia como sua luta se inscreve em um processo histórico que permanece pulsante no Brasil contemporâneo, convocando à continuidade da resistência e da reivindicação por justiça social.

O cordel de Arraes (2020) reconstrói a trajetória de Laudelina como a de uma heroína incansável na defesa de direitos e na mobilização política. Por meio de uma escrita marcada por recursos como enumeração e progressão temporal, a autora organiza a narrativa como uma linha de ação contínua, em que cada verso registra um feito emblemático: sua incursão na política, a filiação ao Partido Comunista, a criação de uma associação voltada aos direitos das empregadas e faxineiras, bem como sua atuação na Frente Negra Brasileira e em outras frentes de luta.

Esse encadeamento de eventos transforma o poema em uma espécie de cartografia histórica, que inscreve Laudelina no tecido social e institucional do Brasil. Além de celebrar seus feitos, o texto destaca a multiplicidade de sua atuação, mostrando que extrapolou o campo político para alcançar o teatro, os movimentos negros e a defesa dos direitos das mulheres, nomeando-a de "feminista negra e forte".

Figura 17: Laudelina de Campos



Fonte: Arraes, 2020.

A gravura de Laudelina de Campos Melo é mais um exemplo da potência da imagem como linguagem capaz de narrar histórias sociais, culturais e políticas. O uso do preto e do branco, típico da técnica de xilogravura, acentua seus traços e destaca a firmeza de seu olhar, reforçando a presença imponente da heroína. Ao fundo, a disposição de documentos e imagens narram sua trajetória marcada pelo envolvimento com questões educacionais e trabalhistas, além de sugerir a importância da documentação, da educação e do conhecimento em sua vida, reafirmando sua atuação como defensora dos direitos dos trabalhadores e da igualdade racial. Assim, desde sua expressão até o cenário e objetos que a cercam, cada elemento da composição contribui para a construção de um retrato sensível e representativo da trajetória dessa heroína.

3.2.8 LUÍSA MAHIN

As histórias dessas heroínas protagonistas dos cordéis de Jarid Arraes se entrelaçam, de modo que uma ressoa na outra. Luísa Mahin, assim como Eva Maria de Bonsucesso, também teve sua liberdade, mas não uma vida facilitada por isso. A semelhança entre essas trajetórias revela o quanto a liberdade era – e ainda é – uma conquista muito frágil, o que reforça a importância de movimentos como o feminismo negro na tarefa de reconhecer, pesquisar e divulgar mulheres negras. Trazida da

Costa da Mina, na África, para ser escravizada no Brasil, Luísa Mahin construiu uma trajetória marcada por muita força e resiliência.

A temática e a estrutura do cordel funcionam como instrumentos de (re)existência (Marques, 2024), posicionando a heroína como protagonista de sua própria história. Logo na primeira estrofe, a força do texto se manifesta no uso dos verbos “nasceu”, “aconteceu”, “prevaleceu”, todos no pretérito perfeito, que instauram um tempo de presença e inscrição dessa mulher na história. Ao abrirem o poema, os verbos clamam pelo reconhecimento de Luísa Mahin como figura essencial na memória coletiva.

A escolha da autora evidencia o uso da linguagem como ato de resistência e meio de construção de novas identidades negras. Como observa bell hooks (2019), ao criar novas imagens, abalam-se estruturas hegemônicas que alimentam o racismo, mantido pela reprodução de narrativas estereotipadas. Nesse gesto de subversão, afirma-se os negros como agentes da transformação diante da opressão, contrariando as narrativas que os retratam sob o mito da submissão.

[...] Gostaria que Luísa
fosse muito mais lembrada
Nas escolas brasileiras
Fosse sempre ali citada
É por isso que lutamos
para que seja memorada.

E para mulheres negras
Mahin é uma referência
Um espelho poderoso
Dessa forte resistência
É coragem feminina
E também resiliência.

Agradeço essa Luísa
E espero que hoje seja
Como foi na sua África
Novamente então princesa
Ou melhor, uma rainha
Com a chama sempre acesa.

Esperamos que um dia
De você saibamos mais
E talvez nos encontremos.
Com os nossos ancestrais
Com respeito e reverência
Nas raízes culturais
(Arraes, 2020, p. 88).

O encadeamento das rimas conduz o leitor ao reconhecimento de uma figura feminina historicamente silenciada, cuja presença não pode ser apagada da história. Tal recurso poético reforça o sentimento de pertencimento e continuidade histórica, projetando, por meio das rimas “lembrada”, “memorada” e “citada”, a possibilidade de transformação do futuro.

O que sabemos sobre Mahin se deve muito aos registros de seu filho, Luís Gama, advogado e poeta abolicionista, cuja trajetória nos permite compreender – ou deduzir – a história de sua mãe, uma vez que não há documentação que comprove quem foi essa mulher. Informações dadas por Luís Gama, em carta autobiográfica, enviada ao jornalista Lúcio Mendonça, em 1880, e no poema “Minha Mãe”, nos dão as primeiras pistas sobre a heroína. Gama foi vendido como escravizado pelo pai branco, mesmo nascido livre, e separado de sua mãe ainda na infância. De acordo com o conteúdo da carta, ele teria convivido com ela por pouco tempo. No entanto, passou boa parte da vida em busca de Luísa Mahin, especialmente entre as décadas de 1860 e 1870, quando recolheu, no Rio de Janeiro, relatos e pistas sobre suas atividades políticas, mas sem nunca conseguir localizá-la.

Faustino (2021, p. 1) ressalta que Luísa esteve sempre presente nas produções do poeta Luís Gama, sendo diretamente citada ou como objeto de sua escrita, aparecendo também como “[...] origem dessa identidade, não só por uma herança genética, mas ao que parece, a herança de um legado de uma luta, de uma causa e de uma identidade negra”. Desse modo, a produção de Luís Gama fundamenta o que defendemos até agora nesta pesquisa: a importância da literatura para manter vivas trajetórias e como forma de registro histórico, uma vez que foi a partir do gesto do filho, que podemos, hoje, conhecer a mãe.

A literatura de Luís Gama forma um mosaico de dados sobre Luísa Mahin; mesmo não conseguindo encontrá-la, sua escrita nos possibilita continuar esse trabalho de resgate. Ainda que não em vida, é possível encontrar Luísa Mahin no poema que escreveu em homenagem à mãe no momento em que soube da possibilidade de sua deportação do Brasil.

Arraes (2020) faz um intertexto com esse poema, reproduzindo os seguintes versos: Luís Gama que escreveu / Sobre ela registrou: / Era magra e muito bela / E retinta a sua cor / Dentes alvos e brilhantes / De um gênio vingador. // Era uma mulher sofrida / Muito altiva e generosa / Também boa quitandeira / Sempre tão laboriosa / Das origens convencida / Era delas orgulhosa” (Arraes, 2020, p. 90-91). Essa

intertextualidade é uma forma de dar continuidade à preservação da memória de Luísa Mahin, refletindo a persistência no resgate de seu legado iniciado por Luís Gama. Apesar das limitações impostas pelo contexto histórico, esse movimento encontra hoje na literatura uma importante ferramenta de reconstrução e fortalecimento da memória ancestral.

Segundo Sousa (2022), Luísa Mahin foi alforriada em 1812 e passou a trabalhar como quituteira – trabalho bem comum entre as mulheres negras em Salvador e Rio de Janeiro na época –, utilizando o trabalho para trocar bilhetes com os organizadores de rebeliões como A Revolta dos Malês, de 1835, e a Sabinada, de 1837. No cordel, essa participação de Luísa Mahin nas revoltas é contada de forma heroica: “Mas Luísa se envolveu / Na revolta Sabinada / Muito foi auxiliar / Com mensagem repassada / Pela sua inteligência / Ela deve ser lembrada” (Arraes, 2020, p. 88). A estrofe não apenas destaca o papel importante dela como colaboradora, mas também sublinha sua coragem e inteligência.

Conforme indicam alguns estudos, os participantes das rebeliões eram perseguidos; nesse contexto, alguns dizem que ela fugiu para o Rio de Janeiro, de onde foi deportada. Há também a narrativa de que ela se instalou no Maranhão, criando o tambor de crioula (Sousa, 2022), conforme mencionado no cordel: “Há autores que afirmam / Que Mahin desenvolveu / Dança tambor de Crioula / E então permaneceu / Como forte referência / Ao redor do povo seu” (Arraes, 2020, p. 90).

Schwarcz e Starling (2015, p. 255) indicam que “entre 1807 e 1835 os cativos da Bahia viraram protagonistas de uma série impressionante de revoltas de larga escala que eclodiram tanto nos engenhos, fazendas e armações de pesca quanto na capital e nos centros urbanos do Recôncavo”. Essas revoltas evidenciam uma reação e articulação dos negros frente às opressões decorrentes da escravização, o que vai de encontro a ideia de conformismo desse segmento da população durante o período. Inclusive, esse discurso oficial é difundido de tal modo que revoltas como a dos Malês são frequentemente marginalizadas dos livros de história.

Encontramos Luísa Mahin também na obra *Um defeito de cor* (2006), da escritora Ana Maria Gonçalves, cujo título foi retirado de uma lei do período colonial. Assim como Jarid Arraes, Ana Maria Gonçalves, utilizando a literatura para preencher as lacunas, escreve a história, narrada pela menina Kehinde, desde sua infância no Benim até tornar-se a mulher Luísa, escravizada no Brasil, desafiando a escravidão e conquistando a liberdade. No entanto, como a liberdade não significava muito naquela

época, seu filho, nascido livre, foi vendido pelo próprio pai para pagar uma dívida de jogo. São muitos os movimentos no sentido de reinscrever a história de Mahin, como dar a ela um nome africano – uma das primeiras coisas tiradas dos africanos sequestrados ao chegarem ao Brasil. Na obra, é a mãe quem procura pelo filho, embora, fora da ficção, é possível que ambos tenham passado a vida buscando um ao outro.

Obras como a de Ana Maria Gonçalves e de Jarid Arraes fazem jus à história de luta e resistência de Luísa Mahin, apresentando-a como uma mulher negra africana, que conquista sua alforria, mas que não se contenta somente com sua própria liberdade: “Mas Luísa era guerreira / A rebelde sem igual / Fez ainda de sua casa / Como um quartel general / Onde eram planejadas / A revoltas sem igual” (Arraes, 2020, p. 91). A atuação política é abordada como elemento central de sua identidade combatente. Nos seguintes versos, sua memória é celebrada e sua força destacada:

Mas apenas sua memória
É forte o suficiente
Pra mexer na estrutura
Dessa gente incoerente
Que não fala a verdade
Sobre o negro insurgente.

[...]
E para as mulheres negras
Mahin é uma referência
Um espelho poderoso
Dessa forte resistência
É coragem feminina
E também resiliência
(Arraes, 2020, p. 92).

Em oposição às imagens de controle, o cordel apresenta Luísa Mahin como uma mulher insurgente, agente de sua própria história e importante para a história do Brasil, rompendo as barreiras do silenciamento. Quitandeira, intelectual, negra, articuladora política, viabilizou importantes revoltas – Jarid Arraes não poderia chamá-la de outra forma senão de heroína.

Figura 18: Luísa Mahin.



Fonte: Arraes, 2020.

Luísa Mahin é representada de forma majestosa, com destaque para sua postura e para os adornos que evidenciam sua identidade cultural e histórica. Ao fundo, o cenário com edificações coloniais situa a heroína em um contexto que remete à colonização no Brasil. As vestimentas são compostas por linhas e padrões que evocam raízes africanas, o turbante, por exemplo, simboliza um marcador de tradição, reiterando sua ancestralidade.

3.2.9 MARIA FELIPA

Essa heroína, de nome Maria Felipa de Oliveira, nasceu na ilha de Itaparica, na Bahia, no século XVIII, possivelmente descendente de negros escravizados do Sudão (Arraes, 2020). Além de pescadora e marisqueira, destacou-se como uma exímia combatente: liderou cerca de 200 pessoas, inclusive mulheres negras e indígenas, na luta pela independência da Bahia. À frente das batalhas contra os portugueses que tentavam invadir a ilha, ela e seus companheiros queimaram por volta de 40 embarcações inimigas (Arraes, 2020).

A busca por referências sobre essa mulher histórica retratada nesse cordel revelou o descompasso entre a quantidade de informações disponíveis sobre homens em relação às mulheres, especialmente as negras. Embora existam algumas pesquisas – como as mencionadas pela própria cordelista, a exemplo das de Ubaldo Osório e Xaviel Marques, notamos a fragmentação da trajetória de Maria Felipa, como

a das demais mulheres negras retratadas na coletânea. Suas histórias permanecem restritas a poucos artigos, textos ou obras esparsas. Esse apagamento é justamente a temática inicial do cordel “Maria Felipa”:

Nos registros brasileiros
A injustiça predomina
E o danado esquecimento
Na injustiça se culmina
Pois ainda não se acha
Tudo o que se examina

Esquecidas na História
As mulheres inda estão
Sendo negras, só piora
Esse quadro de exclusão
Sobre elas não se grava
Nem se faz uma menção
(Arraes, 2020, p. 97).

As primeiras estrofes sinalizam a ausência dela em documentos oficiais da historiografia nacional, enquanto as últimas ecoam o esforço de reconstrução da memória por meio da literatura:

Como fica muito claro
Nosso povo tem história
E por isso nós devemos
O respeito e a memória
Para Maria Felipa
Que viveu imensa glória.

[...]
Que a partir desse momento
Nossa história vá gravada
Tendo o reconhecimento
Pela batalha travada
Pois só assim que teremos
Nossa alma bem lavada
(Arraes, 2020, p. 101-102).

É nesse contexto que se insere a pesquisa de Cidinha da Silva (2022), ao destacar a participação das mulheres no processo de Independência do Brasil, que ocorreu em várias cidades. Entre elas, no Recôncavo Baiano, Maria Felipa de Oliveira liderou batalhas emblemáticas, como a do rio Paraguaçu, na qual documento da época diz que as mulheres “lutaram com água até os seios” (Silva, 2022, p.114). Esse protagonismo é valorizado também no cordel:

Essa Maria Felipa
 As mulheres liderou
 Eram cerca de quarenta
 As mulheres que juntou
 E com muita ousadia
 Grande incêndio provocou

[...]
 Reunidas as guerreiras
 Por Felipa lideradas
 Colocaram fogo alto
 Nas embarcações chegadas
 E que eram inimigas
 Da gente mobilizada
 (Arraes, 2020, p. 98).

O cordel em análise articula temas de grande relevância histórica por meio de uma estrutura lírica e narrativa que celebra a resistência e o protagonismo feminino negro. Maria Felipa emerge no cordel como heroína cuja trajetória confronta o apagamento histórico e a opressão de gênero e raça. Ao descrevê-la como "exemplar guerreira", Arraes (2020) a consagra como modelo de coragem e liderança, desafiando a tradição historiográfica que exclui mulheres negras das narrativas oficiais.

A referência a Itaparica, "na ilha marisqueira", não somente delimita o seu território de ação como revela a relação de Maria Felipa com seu espaço comunitário, valorizando o território como extensão de sua identidade e campo de resistência. Essa dimensão territorial, atrelada ao coletivo "Maria's da Fonte do Mato", inscreve a luta dessas mulheres no contexto de uma geografia de insurgência, em que o espaço cotidiano se transforma em local de enfrentamento e atuação política.

A repetição "mulher negra corajosa" durante as estrofes adquire função de refrão poético e político, reafirmando a força e a agência da protagonista. O reconhecimento da heroína como "Muito bem querida / Pela gente sofredora", amplia sua figura de líder para a de símbolo comunitário, inserindo-a em uma rede afetiva e social que legitima sua autoridade. Já na descrição "Assumiu o comando / Da batalha que zunia", Arraes (2020) evidencia o gesto de subversão de uma mulher negra comandando um combate pela independência. Ao narrar a ação em que Maria Felipa e suas companheiras utilizam tochas e gritos para incendiar as embarcações inimigas,

a cordelista transforma o episódio em metáfora do poder coletivo e da estratégia insurgente de mulheres negras.

Essa imagem de liderança e ousadia é fortalecida pela descrição de Silva (2018), que nos ajuda a compor uma imagem vívida de Maria Felipa. Segundo a autora, ela era uma mulher de presença marcante, alta, corpulenta e energética. Usava batas brancas bordadas, saias rodadas, turbante, torço e chinelas. Quando era necessário, amarrava a saia nas pernas e lutava capoeira. Era comum que seus cabelos estivessem revoltos, a camisa descaída e as costas suadas. Ela e suas companheiras escondiam armas nessas vestes, como as peixeiras que utilizavam nas pescas, folhas de espinhos, além de flores e folhas comuns, para disfarçar e parecer que elas estavam só enfeitadas.

Sobre sua fé, Silva (2018) afirma que “Maria Felipa tinha a fé dos seus antepassados, a fé do candomblé dos orixás, dos caboclos escondidos nas matas. Uma fé injustiçada, que não se podia declarar em público, praticada clandestinamente” (Silva, 2018, p. 33). A ilustração dela na coletânea de Jarid Arraes (2020) corresponde a essa descrição:

Figura 19: Maria Felipa.



Fonte: Arraes, 2020.

Ela é retratada com uma expressão marcante e postura imponente, indicando força e liderança. Além disso, o fundo com o mar e embarcações reforça sua identidade de marisqueira, enquanto o cabelo preso por um turbante e os detalhes da

roupa remetem, ainda que de maneira estilizada, aos elementos descritos por Silva (2018).

Assim, ilustração e texto compõem uma gama de significados que colaboram para romper certos estigmas relacionados à mulher negra, uma vez que ela é descrita no cordel com atributos como: exemplar guerreira, lutadora, corajosa, trabalhadora, querida, mulher pelejadora, ousada, líder sem igual, heroína de ousadia, imponente, inspiradora, forte e resiliente. Esses adjetivos e características físicas e psicológicas contrapõem-se à construção tradicional das heroínas nos contos clássicos.

Segundo Silva (2022), Maria Felipa idealizou sua própria independência em meio a uma sociedade escravocrata e, “com seu exemplo, disse a todas as mulheres negras que nossos projetos de liberdade e autonomia são possíveis” (Silva, 2022, p. 114). Esse legado é expresso também nas últimas estrofes do cordel: “Na história do Brasil / As mulheres negras são / Baluarte e segurança / Com grandeza e emoção / Lutadoras dessa terra / E heroínas da nação” (Arraes, 2020, p. 102). A protagonista também representa a “tradição ancestral herdada das mulheres africanas que garantia a própria sobrevivência e a manutenção da prole” (Silva, 2022, p. 114), nos versos: “Junto com a sua gente / Ela então fortificou / As praias de Itaparica / E também organizou / O envio de alimentos / Pra quem deles precisou” (Arraes, 2020, p. 100).

Ao reconstruir a trajetória de Maria Felipa, Jarid Arraes (2020) contribui para o fortalecimento de dois eixos centrais nas lutas do segmento feminino negro, conforme Silva (2022):

O primeiro, dos movimentos sociais protagonizados por mulheres negras, que têm em Felipa forte inspiração para a efetivação de um trabalho cada vez mais autônomo e audaz. São exemplares, as organizações sociais que levam seu nome, principalmente no estado da Bahia. O segundo aspecto potencializado pela atuação de Maria Felipa num imaginário libertador para as mulheres negras é o oferecimento de elementos para pensarmos a noção de ancestralidade (Silva, 2022, p. 116).

Para Cidinha da Silva (2020), os ancestrais são mais do que os nossos parentes mais velhos que já se foram, são todos aqueles cuja história é importante para a sua comunidade, constituindo uma força vital responsável por ancorar os vivos nesta existência. Recorremos, assim, à analogia da autora para resumir o trabalho de Jarid Arraes, repleto de uma ancestralidade que se assemelha à lagoa de Nanã:

[...] uma água aparentemente plácida que está ali desde sempre. Uma presença imóvel, estática, mansa quando se movimenta, mas essa impressão é ilusória. O mergulho nas águas de Nanã, seja físico ou seja apenas um mergulho de leitura, de interpretação, é caminho que leva a um só tempo ao desconhecido que a placidez encobre (andrajós, corpos, objetos, alimentos) e àquilo que é conhecido, porque nos deu origem e nos fundamentou (Silva, 2022, p. 117).

A analogia entre as águas de Nanã e a própria ideia de ser marisqueira é significativa, pois, em vez de ser apenas o que está escondido nas águas, Maria Felipa é quem revolverá e trará à tona a ancestralidade. Nesse contexto, o cordel “Maria Felipa” é ancestralidade em movimento, garantindo a conexão dos povos negros e indígenas com essa herança em duas dimensões: ao resgatar a trajetória de Maria Felipa como símbolo de força e resistência feminina e ao reafirmar a literatura como o elo entre o passado e o presente, atuando como instrumento de preservação das memórias de uma sociedade.

3.2.10 MARIA FIRMINA DOS REIS

A heroína desse cordel, Maria Firmina dos Reis, nasceu na Ilha de São Luís, no Maranhão, em 11 de outubro de 1825. Foi professora da educação primária entre 1847 e 1881, tendo fundado uma escola gratuita para meninos e meninas. Segundo Meneses (1978, p. 570), essa escola “escandalizou os círculos locais, em Maçaricó, [...], e, por isso, foi a professora obrigada a suspendê-la depois de dois anos e meio”. Isso porque, conforme afirma Filho (1975, p. 310), a escola mista representava “uma revolução social pela educação e uma revolução educacional pelo ensino, o seu pioneirismo subversivo de 1880”. Ou seja, ao fundar a primeira escola mista do país, Maria Firmina já se mostrava uma mulher à frente de seu tempo, uma vez que, no século XIX, as meninas recebiam uma educação com objetivo religioso, restrito a aulas de bordado, piano ou ao ensino de francês, a “língua da sociedade” (Muzart, 2013). Mas não para por aí: a maranhense conquistou o primeiro lugar em História da Educação Brasileira, o que lhe conferiu o título de Mestra Régia.

Em 1881, já aposentada do ensino público, continuou lecionando em Maçaricó para os filhos de lavradores e fazendeiros. Hoje, é reconhecida por sua intelectualidade, sobretudo pela produção literária, sendo considerada a primeira escritora do Brasil.

Suas publicações incluem um romance *Úrsula* (1859) – que, conforme sublinhou Eduardo de Assis Duarte (2013), inaugurou a literatura afro-brasileira –, os contos *Gupeva* (1861) e *A Escrava* (1887), e a coletânea de poemas *Cantigas à beira-mar* (1971). De acordo com Muzart (2013), esse reconhecimento só foi possível graças aos Movimentos Negros, especialmente às pesquisas do grupo de estudos “A mulher na literatura”, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), que realizou um importante trabalho de resgate de escritoras do século XIX.

No cordel de Jarid Arraes (2020), a narrativa sobre Maria Firmina se inicia com um questionamento quanto ao termo mulata – um dos estereótipos que recaem sobre a mulher negra no Brasil –, o qual não está atrelado somente à miscigenação, mas também à objetificação dos corpos negros (Gonzales 1984): “Maria Firmina dos Reis / De mulata foi chamada / Mas renego esse termo / Pra gente miscigenada / Reconheço-a como negra / Sendo assim bem nomeada” (Arraes, 2020, p. 107).

A rejeição dessa imagem de controle revela, além da consciência crítica da autora, a valorização da identidade negra como o elemento central da narrativa. Ao representá-la de tal modo, afirma-se uma identidade, nega-se estereótipos e reverte-se o quadro de apagamento histórico, marcado por tentativas de “suavizar” ou distorcer a presença negra na história e na literatura brasileira. Jarid Arraes (2020) posiciona essa intelectual negra como uma mulher que sempre desafiou todas essas mazelas, inserindo-a no panteão das heroínas.

Sobre sua trajetória nas letras, Santana (2021) ressalta que Maria Firmina trilhou o caminho sozinha, sem apadrinhamentos ou contatos com pessoas influentes do meio literário ou jornalístico – realidade comum às escritoras não brancas, conforme reflete Gloria Anzaldúa (2000). Por ser mulher, negra e pobre, vivenciou experiências que atravessam sua narrativa e evidenciam como, no Brasil, o preconceito tem cor, gênero e classe, questões delineadas na terceira estrofe: “[...] Sofreu muito preconceito / Por não ser endinheirada / E foi na dificuldade / Que se fez iluminada” (Arraes, 2020, p. 107). Ainda assim, enfrentou o ambiente literário racista e machista, publicando sua obra, – assim como Carolina Maria de Jesus –, desafiando seu lugar social de *outsider within* (Collins, 2019):

Quando publicou seu livro
Chegou mesmo a falar
Que não tinha educação

E o prestígio elementar
De quem era branco e rico
Podendo a tudo comprar.

Disse que era mulher
E não foi pro exterior
Mas assim ela escrevia
E sabia o seu valor
Dava luz a esse livro
Com seu peito em ardor
(Arraes, 2020, p. 110).

Nessas estrofes, Arraes (2020) evidencia a composição hegemônica do campo literário brasileiro e mostra como Maria Firmina o compreende e o confronta, justificando, já no início de *Úrsula* (1859), sua escrita e o que a afastava dos círculos literários do século XIX. Podemos pensar a coletânea como uma continuidade ao trabalho de movimentos negros e grupos de pesquisas que se dedicaram a resgatar e recuperar a trajetória da professora Maria Firmina dos Reis, uma vez que desafia a invisibilidade que recaiu sobre sua história e obra. Inclusive, a cordelista indica a escola como uma das instituições que mais contribuíram para esse apagamento:

No entanto, me revolta
O nojento esquecimento
Pois nem mesmo na escola
Nem sequer por um momento
Eu ouvi falar seu nome
Para o reconhecimento

Como pode algo assim?
Se a história ela marcou
Por que não falamos dela
Nem do que ela conquistou?
É terrível a injustiça
Que a escola maculou
(Arraes, 2020, p. 111).

Textos como esse colaboram para subverter a narrativa da história única (Adichie, ano), sobretudo no ambiente escolar, mostrando a pluralidade da mulher negra, sua força, intelectualidade e importância.

Maria Firmina publicou seu romance sob o pseudônimo “Uma Maranhense” – como explica Andrade (1991), para evitar os preconceitos de editores e críticos. Escritoras e poetisas no século XIX adotavam pseudônimos por meio do qual denunciavam a marginalização do outro: da mulher e do homem negro (Muzart, 2013), aspectos explorados nos seguintes versos:

A primeira romancista
 Que foi negra e nordestina
 Soube usar com esperteza
 O fulgor da sua sina
 Trabalhou suas palavras
 Mesmo sendo clandestina.

Porque de dificuldades
 Sua vida foi inteira
 Até mesmo pseudônimo
 Foi sua opção primeira
 Como “Uma Maranhense”
 Assinou sua trincheira
 (Arraes, 2020, p. 109).

O cordel “Maria Firmina dos Reis” apresenta uma tessitura poética e narrativa que constrói formas de resistências e reafirma a potência da palavra como instrumento de luta. Nos versos “Tinha livre coração / Defendendo com clareza / Que acabasse a escravidão / Para ela o ideal / Era a certa abolição” (Arraes, 2020, p.82), a cadência rítmica e a harmonia das rimas traduzem os ideais e a luta da escritora contra a escravidão, evidenciando como a musicalidade popular do cordel pode expressar discursos políticos. A escolha das palavras e rimas lançam luz às experiências vividas por Maria Firmina, revelando seus valores e lutas, situando-a dentro de um contexto temporal, territorial e político.

Ao longo do texto, o eu lírico destaca o papel do cordel como instrumento de resgate e correção da história, reafirmando sua função de reescrever e reposicionar vozes silenciadas, movimento esse protagonizado ao longo da história do gênero por muitas mulheres cordelistas. Nesse contexto, a coletânea estabelece uma conexão com o conceito de “escrevivência” de Conceição Evaristo (2005), que propõe a escrita como uma prática em que palavra e vida se entrelaçam, configurando um projeto democrático, político e epistemológico de afirmação. Esse conceito ressalta a potência do cordel de Jarid Arraes, ao narrar histórias e reinscrever trajetórias, reafirmando a literatura como território de poder, memória e resistência.

O cordel, nesse contexto, é uma potente ferramenta de resistência: reconfigura o legado de Maria Firmina dos Reis, atribuindo a ela adjetivos como: iluminada, excelente professora, nobre, forte, ativista e destemida, e dá novo sentido à existência de mulheres negras nos dias atuais que vivenciam desafios parecidos com os do

século XIX – racismo, sexismo, entre outras barreiras que as impedem de transitar por determinados espaços:

Ela foi tão importante
Para outras instigar
E a mim muito emociona
Quase ao ponto de chorar
Quando penso em sua vida
Quero assim compartilhar

Porque graças a Firmina
Hoje temos esse espelho
Da mulher negra escritora
E que publicou primeiro
Um livro abolicionista
Como mais belo centelho
(Arraes, 2020, p. 111).

Diante dessas estrofes, podemos afirmar a importância da história de Firmina narrada no cordel, sobretudo para meninas negras, haja vista que, conforme Anzaldúa (2000), é mais difícil para as mulheres negras se enxergarem como escritoras:

Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? (Anzaldúa, 2000, p. 230).

Nessa carta, dedicada às escritoras não brancas de todo o mundo, ela adverte também que esse sentimento diante da escrita decorre das imagens de controle:

Por que eles nos combatem? Por que pensam que somos monstros perigosos? Porque somos monstros perigosos? Porque desequilibramos e muitas vezes rompemos as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos têm de nós: A negra doméstica, a pesada ama de leite com uma dúzia de crianças sugando seus seios [...] (Anzaldúa, 2000, p. 230).

A própria Jarid Arraes (2020) teve sua literatura, inclusive essa coletânea, recusada por grandes editoras. No entanto, assim como para Esperança Garcia, Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis, para a cordelista, escrever foi uma forma de questionar esses discursos silenciadores. Pela escrita, ela e outras mulheres negras existem e resistem.

Figura 20: Maria Firmina dos Reis.



Fonte: Arraes, 2020.

Na gravura, Maria Firmina dos Reis ocupa uma posição de destaque no lado esquerdo da composição, sugerindo protagonismo. Ao fundo, uma pilha de livros, entre os quais se sobressai *Úrsula*, sua obra mais conhecida, simbolizando o papel da escrita em sua vida. A presença da escrita permeando a sua história se apresenta como eixo central da imagem.

3.2.11 MARIANA CRIOULA

Foi mucama nas fazendas de café Maravilha e Freguesia, situadas no distrito da Vila de Vassouras, na região do Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro. Esteve à frente da maior revolta de escravizados ocorrida no estado, na primeira metade do século XIX, liderando cerca de 400 pessoas ao lado de Manoel Congo. Ambos chegaram a ser reconhecidos como rainha e rei do quilombo. O cordel narra a história desse grupo que, após o assassinato de um homem castigado até a morte, com a liderança de Mariana Crioula, decidem fugir.

A construção narrativa se dá por meio de recursos estilísticos empregados para retratar a resistência dela contra a escravidão. O texto introduz a história com versos que anunciam o que será contado, exaltando a protagonista: "Vou contar uma história / De mais pura resistência / Sobre a vida de uma líder / Com tamanha inteligência". Desse modo, Mariana Crioula é apresentada como uma figura histórica e como um símbolo de coragem, resistência e inteligência.

O cordel prossegue detalhando como ocorreu a revolta, destacando a organização dos escravizados: "Na fazenda Maravilha / Os escravos se juntaram / Foram mais de quatrocentos / Os que ali se rebelaram". A narrativa destaca a figura de Manuel Congo: "Tanta gente organizada / Possuía a liderança / De tal Manuel Congo / Que lutava na esperança", ao lado de Mariana Crioula, sua parceira: "Mariana estava junto / E com Manuel fez par", evidenciando o modo como os dois se tornaram símbolos de liderança e resistência, reconhecidos como rei e rainha, subvertendo os papéis impostos pela sociedade escravocrata.

A análise desse cordel mostra o potencial da literatura como instrumento de preservação histórica e resistência em contextos de opressão, uma vez que Mariana Crioula e Manuel Congo são elevados de suas condições de escravizados e afirmados como símbolos de luta e esperança.

Conforme destaca Santana (2021), castigos físicos, exploração sexual entre as inúmeras outras formas de humilhação, eram maneiras de controlar os escravizados. Como resposta, a resistência podia incluir suicídios, abortos, assassinatos dos senhores, fugas, aquilombamentos e revoltas. Ao retratar de modo poético a trajetória de Mariana Crioula, Jarid Arraes (2020) inscreve sua protagonista como uma figura de resistência ativa, rompendo com a ideia de que os sujeitos escravizados se conformavam com sua condição.

Nem sempre a fuga era bem-sucedida, como no caso de Aqualtune, mas o gesto em si já configurava resistência. Arraes enfatiza o inconformismo de Mariana Crioula ao narrar sua liderança na fuga, a emboscada que os brancos armaram para recapturá-los e a forma como ela usou as palavras estrategicamente para não ser condenada:

No entanto, Mariana
Agiu bem dissimulada
Disse que não era líder
Que fora influenciada
E acabou absolvida

Sem ter sido condenada.

[...]
Pra fazenda foi levada
Mas duvido que ela tenha
Vivido tão conformada
Pois a sua alma livre
Nunca pode ser domada

Também veja que sucesso
Que a revolta se mostrou
Pois centenas que fugiram
E só poucos se pegou
É por isso que o esforço
Muito bem que se pagou.
(Arraes, 2020, p. 120).

A recusa da liderança, nesse contexto, pode ser considerada uma estratégia de sobrevivência da heroína. Mariana até retorna ao trabalho na casa grande, mas, como Arraes sugere, continuou resistindo. A autora reafirma essa personalidade combatente da heroína descrevendo-a como líder, inteligente, corajosa, alma livre, impossível de ser domada, rainha sem igual, “a maior”, se opondo aos discursos oficiais que silenciaram ou subalternizaram a mulheres negras escravizadas, apagando sua agência, liderança e capacidade de luta.

Figura 21: Mariana Crioula.



Fonte: Arraes, 2020.

A gravura de Mariana Crioula, posicionada diante da casa-grande, carrega um forte simbolismo. Essa disposição não ocorre por acaso: estabelece um contraste entre a figura de Mariana e a construção que representa o poder e a opressão do sistema escravocrata. Voltada para a casa grande, ela expressa um gesto de afirmação, uma reivindicação de lugar e de existência no mundo. Assim, é situada no tempo e espaço, convertendo um símbolo do poder colonial em território de resistência. Ao ocupar o centro da cena com uma postura imponente, a imagem mostra como Mariana desafia a autoridade, colocando-se no centro da narrativa, confrontando o legado do colonialismo e propondo uma nova leitura da história de mulheres escravizadas.

3.2.12 NA AGONTIMÉ

Nesse cordel, narra-se a história de Na Agontimé, uma das esposas do rei Agonglo, do Daomé. De acordo com a biografia produzida por Jarid Arraes (2020), após a morte do rei, seu filho mais velho e enteado de Na Agontimé a vende como escrava e ordena que seu nome seja mudado para que ela não pudesse ser encontrada. Assim, ela passou a ser chamada de Maria Jesuína no Brasil, sendo levada a São Luís, no Maranhão.

Com o tempo, conseguiu comprar sua liberdade e fundou o Querebetã de Zomadunu, conhecido como Casa das Minas, onde construiu altares e templos religiosos com a ajuda de outras mulheres. Anos mais tarde, Ghezo, filho de Agontimé, depôs Adandozan do trono e enviou uma missão ao Brasil em busca da mãe, mas nunca conseguiu encontrá-la.

A história de Na Agontimé, assim como a de Luísa Mahin – ambas separadas de seus filhos, retiradas a força do Benim e escravizadas no Brasil –, permite traçar reflexões que dialogam com o posicionamento da escritora Jarid Arraes (2020) no cordel dedicado a essa heroína. Durante o processo de sequestro e escravização de africanos, negou-se sua identidade e prática religiosa, rompeu-se com vínculos familiares e impôs-se uma nova língua, apagando nomes africanos por meio de batismos forçados. Essas estratégias foram utilizadas para desumanizá-los, comprometendo o direito à ancestralidade e dificultando o contato com as próprias

raízes, o que se verifica na história de Na Agontimé: vendida por Adandozan, teve o nome trocado para não ser encontrada.

Bernardo, Silva e Neto (2023) esclarecem as consequências dessas práticas, que reverberam até hoje na dificuldade de compor levantamentos históricos sobre a quantidade de africanos sequestrados e suas respectivas regiões de origem. Isso culmina na impossibilidade de determinar suas etnias, nomes africanos, idade, gênero, entre outros aspectos necessários para traçar um perfil populacional ou uma árvore genealógica. Os autores ressaltam também que a população preta, em geral, não consegue alcançar mais de três ou quatro gerações de ascendentes, pois, ao se chegar aos bisavôs, frequentemente encontra-se uma lacuna: o único dado disponível costuma ser o fato de que eram escravizados.

Nesse movimento, obras como a de Jarid Arraes, ao atribuírem um nome africano a um personagem, já configuram, por si só, uma forma de resistência. No cordel, a autora mantém o nome de origem de Na Agontimé e reconstrói o cenário que apresentamos sobre ela, mobilizando temas como o batismo imposto aos escravizados no Brasil e as consequências desse apagamento – não apenas de nomes, mas de toda uma história, de memória e laços com os seus:

A rainha Agontimé
Como escrava foi vendida
E parou no Maranhão
Onde assim foi escolhida
Para ser renomeada
C'outro nome batizada
De direitos foi tolhida

Foi Maria Jesuína
O nome que lhe impuseram
E com muita crueldade
De escrava lhe fizeram
Mas a sua raiz forte
Que vencia até a morte
Esses brancos não tiveram
(Arraes, 2020, p. 128-129).

Essas estrofes evidenciam que a cordelista narra tais aspectos referentes ao episódio familiar que culminou na escravidão da heroína, de forma dual, assim como nas demais histórias da coletânea. *O Atlântico Negro* (2001), obra de Paul Gilroy, é uma das principais referências sobre a experiência dos negros escravizados pelo

transatlântico; contudo, é fundamental destacar que a presença do corpo negro no mundo não se reduz à narrativa da dor. É crucial, portanto, reconhecer o papel central dessa corporeidade na luta contra a desumanização oriunda do racismo.

Nesse sentido, Beatriz Nascimento, em 1989, declarava, com orgulho: “Eu sou atlântica”. Para ela, o corpo é memória não só da dor, “mas também dos fragmentos de alegria – do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo enrolado ou crespo no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida” (Ratts, 2007, p. 69).

É nesse gesto que o cordel reinscreve a história de Na Agontimé, evidenciando como ela, apesar das experiências desafiadoras, conquistou a liberdade e construiu um legado de resistência: fundou um templo (Casa das Minas) e deu continuidade às suas práticas religiosas, oriundas do local de onde foi arrancada. Esses aspectos tornam-se particularmente marcantes na primeira e na décima estrofe:

No estado do Maranhão
É possível de encontrar
Um templo de tradição
Que já muito ouvi falar
Chamado Casa das Minas
Que nos mostra sua fina
Dessa história preservar
(Arraes, 2020, p. 127).

Era Mãe de Zomandônu
Um vodum da tradição
Que usou para fundar
E fazer a condição
Do seu templo levantado
Até hoje preservado
Com imensa redenção
(Arraes, 2020, p. 129).

Com base em Hall (2006), compreendemos que essas redescobertas sobre as identidades culturais do povo negro narradas por Jarid Arraes (2020) implicam em uma “renarração do passado, não fundada na arqueologia, mas na produção da identidade” (Hall, 2006, p. 23). O cordel segue essa lógica ao destacar o papel do resgate de narrativas do passado e sua importância para a formação da identidade:

Longe de se fundarem numa mera “recuperação” do passado, que está à espera de ser descoberto e que, uma vez encontrado, assegurará para todo o sempre a estabilidade do nosso sentido de nós

próprios, as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas (Hall, 2006, p. 24).

Nesse movimento, a narrativa evidencia a importância de Pierre Fatumbi Verger para a preservação da memória de Na Agontimé, reforçando a importância dos estudos dedicados às mulheres históricas:

Num colóquio da Unesco
Ela foi enaltecida
Como a nobre fundadora
Dessa Casa conhecida
Teve até pesquisador
Que foi o registrador
Pra que não fosse esquecida

Pierre Verger é o nome
Desse homem estudioso
Que pesquisa a tradição
Do meu povo orgulhoso
Viajou para o Benin
Identificou assim
E foi muito proveitoso
(Arraes, 2020, p. 131).

Nos versos finais do cordel, ela é chamada de rainha, resgatando assim o título primeiro que lhe foi tirado, além de receber adjetivos como lutadora e inspiradora. Esse trabalho artesanal de reconfiguração da memória coletiva devolve a Na Agontimé, e a tantas outras mulheres negras apagadas da história, seu lugar de protagonismo e resistência.

Figura 22: Na Agontimé.



Fonte: Arraes, 2020.

A gravura que abre o cordel de Na Agontimé evidencia a importância histórica da protagonista como heroína e rainha, incorporando simbolismos culturais e religiosos por meio dos elementos gráficos de Gabriela Pires. Pinturas corporais, vestimenta e penteado característico reforçam sua identidade e herança, conforme enfatizado no texto: “[...] Dizem que sua aparência / Sua origem revelava / Tinha marcas pelo rosto / E com isso se mostrava / A raiz da sua gente / Que ela foi potente / E que ela preservava” (Arraes, 2020, p. 99-102). As “marcas pelo rosto” funcionam, portanto, como símbolo da identidade e história de seu povo, ou seja, um registro da resistência de uma comunidade que manteve suas tradições e memórias.

Tanto no texto como na gravura, constrói-se uma conexão profunda entre a aparência de Na Agontimé com sua herança cultural oriunda do reino de Daomé. Ao fundo, a fachada com a inscrição Casa das Minas confere à obra uma dimensão adicional, situando a personagem no contexto do Candomblé Jeje e ressaltando a relevância dos espaços sagrados para a preservação da memória e das tradições. A referência à Casa das Minas funciona tanto geograficamente quanto espiritualmente, evidenciando o papel dos terreiros enquanto continuidade das diversas culturas, religiões e suas práticas que vieram do continente africano.

3.2.13 TEREZA DE BENGUELA

A heroína retratada nesse cordel é Tereza de Benguela, mulher histórica que viveu no Mato Grosso no século XVIII. Após a morte de seu companheiro, José Piolho – então líder do quilombo Quariterê – Tereza assumiu a liderança e tornou-se rainha do quilombo. Sob seu comando e administração econômica e política, articulou um sistema de troca de armas com os brancos, como estratégia de defesa e sobrevivência. Durante seu reinado, o quilombo, habitado por negros e indígenas, desenvolvia práticas agrícolas no cultivo de algodão, comercializavam tecidos e alimentos e resistiram bravamente à escravidão por duas décadas, até a destruição do quilombo em 1770. Em uma narrativa poética, Jarid Arraes (2020) conta como tudo aconteceu.

No entanto, como mencionamos em outro momento desta pesquisa, os cordéis não se limitam a uma biografia em forma de poema, Arraes (2020) faz questionamentos diretos à história oficial ensinada na escola:

Na história do Brasil
Nas escolas ensinada
Aprendemos a mentira
Que nos é sempre contada
Sobre o povo negro e índio
Sobre a gente escravizada.
(Arraes, 2020, p. 127).

Em seguida, desmonta essa narrativa hegemônica ao denunciar como a resistência negra foi historicamente apagada:

Nos contaram que escravos
Não lutavam nem tentavam
Conquistar a liberdade
Que eles tanto almejavam
E por isso que passivos
Os escravos se encontravam

Ô mentira catimboza
Me dá nojo de pensar
Pois o povo negro tinha
Muita força pra juntar
E com grande inteligência
Se uniam pra lutar
(Arraes, 2020, p. 127).

A despeito dessa narrativa de passividade e subserviência pelo olhar eurocêntrico – responsável por construir imaginários racistas e reforçar estereótipos profundamente nocivos – há, por outro lado, um longo histórico de resistência que fica evidente nos versos do cordel “Tereza de Benguela”. Há, portanto, uma contranarrativa rompendo com a falácia histórica colonial, além da denúncia ao apagamento das resistências negras e indígenas, atuando como ferramenta de insurgência e reescrita da memória coletiva.

Figura 23: Tereza de Benguela.



Fonte: Arraes, 2020.

A gravura de Tereza de Benguela articula corpo e território como elementos de resistência e afirmação de identidade, posicionando a heroína de frente, em destaque, de modo a realçar seu protagonismo e autoridade sobre o quilombo que liderou. A postura, com as mãos repousadas à frente do corpo, além do semblante sereno, transmite seu papel como rainha do quilombo. O horizonte da imagem, repleto de plantas, construções e áreas cultivadas representadas por traços em branco, evidencia a organização e autossuficiência da comunidade. Segundo Beatriz Nascimento (2021), os quilombos funcionavam como espaços de ruptura dentro do sistema opressor, oferecendo aos negros oportunidade de escapar do controle social e construir áreas de autonomia e liberdade em meio à escravidão. Nesse contexto, a gravura e o cordel estabelecem uma narrativa que reconfigura o imaginário sobre a

liderança negra feminina, fortalecendo a importância e valorização da memória histórica de figuras como Tereza de Benguela na luta contra a escravidão nos territórios negros.

3.2.14 TIA CIATA

A heroína de nome Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, nasceu em Santo Amaro, na Bahia, em 1854. Mais tarde, mudou-se para o Rio de Janeiro, estabelecendo-se em uma região chamada “Pequena África”, no pós-abolição, um contexto marcado pela consolidação de práticas excludentes contra a população negra no Brasil. Cozinheira e mãe de santo, foi iniciada no Candomblé em Salvador (BA) e tornou-se uma figura central na difusão da cultura afro-brasileira ao levar o Samba de Roda ao Rio de Janeiro, em 1876. O sincretismo religioso se apresenta como aspecto central de sua vida e atuação cultural no cordel. Conforme Jarid Arraes (2020), trabalhando como quituteira, para além da subsistência, Tia Ciata utilizava a comida para expressar sua fé, como revelam os versos:

Apesar da repressão
Que o Candomblé sofria
No seu rico tabuleiro
Ela fez como queria
E honrou seus orixás
Nos quitutes que vendia
(Arraes, 2020, p. 148).

A história dessa heroína revela a complexidade da cultura afro-brasileira, evidenciando a intersecção entre religião, resistência e música. Essa integração entre fé e rotina se complementa pela representação de suas vestimentas, que se inserem na composição da gravura e também nos versos: "Sempre com saia rodada / Na cabeça o seu turbante".

Figura 24: Tia Ciata.



Fonte: Arraes, 2020.

As roupas reforçam a conexão da protagonista com as tradições afro-religiosas, reafirmando sua identidade cultural no contexto urbano do Rio de Janeiro, além de consolidar a figura de Tia Ciata como símbolo de resistência. Práticas religiosas, vestuário, trabalho e manifestação artística narram o papel central dessa mulher histórica, que, ao desafiar a opressão, preserva e fortalece religiões de matriz africana no Brasil e contribui de forma significativa para a construção da cultura e da música brasileira. Tais aspectos são igualmente expressos na gravura (imagem 25), consolidando visualmente sua trajetória de resistência e influência cultural e religiosa.

A ilustração de Tia Ciata foi minuciosamente elaborada para traduzir e afirmar sua identidade cultural, evidenciada pelas roupas, como saia rodada, pano de costa e pelos colares de contas e miçangas, que evocam elementos da tradição afro-religiosa. Além disso, a presença dos instrumentos musicais ao fundo, como tamborim, cavaquinho e flauta, utilizados no samba, reforçam sua relevância cultural, configurando uma espécie de cartografia sobre o nascimento do samba, colocando sua presença como central contribuição para a consolidação do ritmo como expressão da cultura brasileira.

O cordel de Jarid Arraes (2020) também narra que, por ser yalorixá em Salvador, Tia Ciata sofre perseguições e precisou fugir com outras mães de santo para o Rio de Janeiro. Lá, conheceu o marido, de quem logo se separou, passando a viver sozinha com a filha:

Deu-lhe o nome de Isabel
 Mas do homem se afastou
 Separada e com a filha
 Tia Ciata então pensou
 E achou o seu trabalho
 Para o qual se dedicou.

Na Rua Sete de Setembro
 Foi ralar de quituteira
 Sempre muito bem vestida
 De baiana por inteira
 Tia Ciata foi peitar
 E romper outra fronteira
 (Arraes, 2020, p. 148).

Essas duas estrofes revelam a força e luta de mulheres negras que, à frente de suas famílias, garantem o sustento e recusam o casamento. Tia Ciata é retratada como uma mulher que enfrenta desafios com muita garra, rompendo com imagens de controle que a colocaria em uma posição inferior. Simultaneamente, o cordel traz sua beleza e vaidade, desenhando a delicadeza de seus gestos, tais quais a cadência hipnotizante de Oxum:

Sempre com saia rodada
 Na cabeça o seu turbante
 Ela usava seus colares
 Suas contas importantes
 Como filha de Oxum
 Fez-se muito exuberante
 (Arraes, 2020, p. 148).

Sua importância na tradição do samba é destacada nos versos que celebram a fama e influência da heroína: "Conhecida e bem famosa / Tia Ciata ainda é / Sobretudo pra quem gosta / De um bom samba no pé".

3.2.15 ZACIMBA GABA

Todas as histórias da coletânea se entrelaçam por diferentes pontos em comum. O mais evidente é o fato de as protagonistas serem negras e enfrentarem

preconceitos relacionados à raça, gênero e classe, ainda que em distintos contextos históricos e geográficos. No entanto, algumas trajetórias se aproximam ainda mais pela repetição brutal do processo escravocrata, como ocorre com mulheres que, antes de serem escravizadas, foram princesas em diferentes regiões do continente africano. Dessa forma, para além das particularidades da história de cada uma, a obra constrói um panorama das múltiplas formas de operação colonial.

Como Luísa Mahin, Aqualtune e Na Agontimé, Zacimba Gaba foi uma dessas mulheres. Rainha da nação Cabinda, em Angola, foi sequestrada e trazida para o Brasil, a Sapê do Norte, no Espírito Santo, em 1690. Conforme a pesquisa de Jarid Arraes (2020), o barão da fazenda onde Zacimba foi levada se incomodava com o fato dela pertencer à realeza e, por isso, a torturava e a mantinha confinada na casa-grande. Ainda assim, a rainha arquitetou sua resistência. Com a ajuda de outros escravizados, ela começou a colocar veneno na comida do Barão. Após a morte dele, a heroína liderou uma fuga e, junto aos outros negros, formou um quilombo, comandando emboscadas com o objetivo de libertar os africanos trazidos nos navios negreiros que aportavam naquela região.

Os versos de Jarid Arraes (2020) narram a trajetória heroica de Zacimba Gaba, desde sua posição como princesa em Angola até a experiência de escravização no Brasil e, por fim, sua atuação como líder no quilombo. O cordel inicia situando sua origem nobre em Cabinda e descreve detalhadamente o sequestro da heroína e desembarque no Espírito Santo, construindo assim o cenário de diáspora forçada e violência histórica. (onde estão os versos?)

O texto prossegue retratando a resistência da protagonista diante da escravidão, evidenciando como ela lutou pela liberdade; entre essas ações, sobressai o episódio em que envenena o senhor Trancoso, gesto que revela sua sabedoria e conhecimento ancestral, narrado com crescente tensão e culminando na morte lenta do fazendeiro, servindo como catalisador de novas revoltas entre os escravizados. (faltaram os versos)

Nos versos seguintes, Zacimba é apresentada armada, liderando uma invasão à casa-grande que resulta na derrota dos subordinados de Trancoso, instante que funciona como catarse para os escravizados e revela a importância da liderança feminina na luta pela liberdade. A fuga para as matas e a criação de um quilombo simbolizam a busca por autonomia e a construção de uma comunidade independente,

longe da opressão, consolidando Zacimba Gaba como líder respeitada e admirada pelo povo. (idem)

Ao final do cordel, sua ação de atacar navios e libertar os escravizados reforça seu compromisso com a liberdade e sua postura como heroína. Esse gesto de resistência se articula com o que discutimos anteriormente na análise de Mariana Crioula: fugas, assassinatos de senhores brancos e a luta corporal ou armada constituíram formas legítimas de resistência dos povos escravizados. Tendo isso em vista, Jarid Arraes (2020) reconstrói essa narrativa de modo a evidenciar que a resistência das mulheres negras nesse contexto se deu de múltiplas formas:

Com coragem:

No Largo do Chafariz
Com crueldade foi surrada
Junto com mais homens negros
Foi cuspidada e humilhada
Mas o seu olhar altivo
Lhe manteve encorajada
(p.157).

Quando Zacimba chegou
E então foi interrogada
Respondeu com altivez
Fez a história confirmada
Era sim uma princesa
Por seu povo era adorada
(p. 158)

Estratégia e liderança:

Ao longo do tempo duro
Zacimba se fortaleceu
E sofria com seu povo
Por tudo que aconteceu
Mas tramava uma saída
O final triunfo seu
(p. 159).

Invadiram a Casa Grande
E Zacimba os liderou
Segurando uma peixeira
A princesa ali lutou
E os servos de Trancoso
No confronto derrotou
(p.160)

Enfrentamento direto às estruturas de poder que buscavam subjugar-los:

Com coragem e ousadia
Os navios ela atacava
la com seus guerreiros
E da escuridão pulava
Libertando os cativos
Que pro quilombo levava
(p. 161)

Assim como foi Zacimba
De Angola escravizada
Muitas outras também foram
No Brasil que castigava
Mas o espírito de luta
Nenhum branco lhes matava
(p.162)

Assim, o cordel confere visibilidade a estratégias de resistência protagonizadas por mulheres negras, reconfigurando o imaginário histórico que, por um longo tempo, associou atos de bravura e transformação social exclusivamente aos homens. Ao fazer isso, a autora subverte as próprias convenções históricas do gênero cordel, marcado pela perspectiva masculina, incluindo ainda temas tabus, como machismo e racismo.

Figura 25: Zacimba Gaba.



Fonte: Arraes, 2020.

A figura de Zacimba Gaba comprova como a representação visual pode ultrapassar o registro físico, capturando dimensões mais profundas de identidade e memória (Marques, 2024). Na gravura, o enquadramento de perfil e o contraste entre preto e branco acentuam sua altivez e firmeza, qualidades que remetem à resistência e à liderança narradas por Jarid Arraes (2020). Seu olhar voltado para fora da cena sugere esperança e vigilância, como quem vislumbra o futuro e, simultaneamente, protege seu povo. Ao fundo, a casa simples evoca o território quilombola, espaço de liberdade e reconstrução coletiva, enquanto sua posição em primeiro plano, com postura ereta, a consagra como protagonista e guardiã desse território.

3.3 ERA UMA OUTRA VEZ... PRINCESAS E HEROÍNAS NEGRAS NAS ENCRUZILHADAS DISCURSIVAS

Kiusam de Oliveira (2009) e Jarid Arraes (2020) redimensionam figuras femininas míticas e históricas das culturas africana e afro-brasileira ao retratá-las como princesas e heroínas. Nesse processo, ressignificam símbolos de poder e conferem centralidade, força, resistência e autonomia às personagens. Ao romperem com histórias únicas limitadoras, as autoras reafirmam a complexidade das experiências femininas negras, abrindo caminhos para existências plenas e expandindo os horizontes do imaginário social e histórico.

A obra *Omo-Oba: histórias de princesas* (2009), de Kiusam de Oliveira, compõe narrativas que articulam elementos fundamentais para a autoestima de meninas e mulheres negras. Por meio dos itans, a autora amplia a presença dessas identidades nas produções literárias infantojuvenis, ao mesmo tempo em que resgata e valoriza a tradição iorubana, redimensionando as Orixás desse panteão à condição de princesas e rainhas em posição de destaque, trazendo às identidades infantis e modernas, criadas no mundo das princesas dos contos de fadas, a mulher negra divinizada, ou seja, ela amplifica os símbolos das Orixás para inseri-los na literatura infantojuvenil. Portanto, originalmente divindades que representam a força da natureza, do sagrado feminino, tornam-se, pelas mãos de Kiusam, figuras de identificação e referência para a infância negra.

A obra se alinha, com qualidade temática, às questões étnico-raciais, ao enaltecer a cultura afro-brasileira por meio de uma narrativa que se recusa a colocar

essa população em uma posição subalterna ou estereotipada, conferindo-lhe papéis de prestígio e magia, mobilizando elementos das culturas africanas como religiosidade, força da natureza, magia africana e ancestralidade. Como observa Lima (2005), esse enfoque é importante para desconstruir antigos preconceitos e superar a associação do negro com a escravidão. Do ponto de vista estético, o livro também se destaca: a linguagem poética e o alto valor literário são acompanhados por ilustrações representativas que preservam aspectos centrais das Orixás – suas cores, vestimentas e acessórios – enquanto valorizam características físicas da população negra, como o cabelo crespo.

Essa visão, além de reafirmar o protagonismo feminino nas sociedades iorubanas, se estende ao contexto afro-brasileiro, inspirando meninas a se enxergarem como protagonistas belas, complexas e poderosas. Por meio da atuação de Kiusam de Oliveira, observa-se um movimento de reversão da exclusão histórica das narrativas negras e um resgate de histórias que colaboram ativamente para a construção de identidades saudáveis. Trata-se, portanto, de um convite à imaginação, ao sonho, e à ocupação de espaços de pertencimento e potência – e, quando o convite é feito por meio de histórias de princesas, tradicionalmente marcadas por uma visão eurocêntrica, o gesto torna-se ainda mais simbólico.

O empoderamento feminino que a obra pode proporcionar contribui para a construção de um imaginário no qual meninas e mulheres negras são tão belas e encantadoras quanto Oxum, fortes e valentes como Oiá, possuem o poder da criação como Iemanjá e Oduduá, e, mesmo carregando toda grandiosidade dentro de si, também podem enfrentar desafios e dilemas profundos como Olocum.

A obra desempenha um papel fundamental na desconstrução de leituras historicamente hostis em relação às religiões de matriz africana e às suas divindades, frequentemente estigmatizadas no imaginário social brasileiro. Ao apresentar as Orixás como personagens complexas, belas e potentes, o livro rompe com a lógica da história única, marcada pela centralidade do cristianismo como matriz simbólica hegemônica, ampliando o repertório cultural e religioso acessível às crianças.

A presença do maravilhoso, materializada na atuação de deuses, divindades e forças da natureza, insere a narrativa em uma tradição amplamente reconhecida na literatura infantil, em que o fantástico e o mítico funcionam como dispositivos simbólicos para a elaboração de questões humanas profundas. Ao articular o maravilhoso a referências afro-brasileiras, a obra não apenas legitima esses sistemas

de crença no campo literário, mas também contribui para a formação de leitores capazes de reconhecer a diversidade religiosa e cultural como parte constitutiva da experiência humana.

No mesmo movimento, em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), Jarid Arraes constrói narrativas que nos conduzem por quinze trajetórias de mulheres negras que atuaram de forma política, cada uma a seu modo, enfrentando as matrizes de opressão em diferentes territórios e contextos históricos. Suas lutas se desenvolvem no enfrentamento contra as violências durante a escravização ou em contextos de pós-abolição – cenário em que a lógica colonial continua operando opressões interseccionais de raça, gênero e classe.

Existem muitas formas de narrar uma história, como nos lembra Adichie (2019), mas Jarid Arraes opta por fazê-lo a partir do ponto de vista de mulheres negras cujas trajetórias se organizam em diferentes frentes de atuação e resistência. Algumas se destacam pela luta armada e pela liderança em contextos de enfrentamento direto à opressão, como aquelas que lideraram quilombos e movimentos pela liberdade; outras constroem sua resistência por meio da escrita, ao advogar, publicar livros, escrever crônicas para jornais e denunciar o racismo e as estruturas de dominação. Há, ainda, aquelas que atuam no campo da educação e da cultura, fundando escolas, lecionando, promovendo saberes tradicionais e comercializando seus conhecimentos e receitas, bem como mulheres que exercem liderança religiosa e simbólica, desafiando hierarquias masculinas e estruturas de poder consolidadas.

Essa diversidade de percursos é reforçada pelos cenários ilustrados: urbanos, religiosos, marítimos, quilombolas, rurais ou das ruas, que não funcionam apenas como pano de fundo, mas como espaços de inscrição histórica e simbólica das trajetórias de cada heroína, conduzindo o leitor pelos caminhos que essas mulheres abriram e percorreram.

Figura 26: Heroínas negras.



Fonte: Arraes, 2020.

Dessa forma, observamos o esforço contínuo da autora no sentido de reconstruir imagens associadas às mulheres negras, contrapondo-se à sua objetificação, alternando entre cenários de opressão e de resistência.

Apesar de os cordéis não situarem as personagens em um universo feérico, como ocorre em *Omo-obá: histórias de princesas* (2009), também narram histórias da realeza – como Aqualtune, Luísa Mahin, Na Agontimé e Zacimba Gaba. Juntas, as duas obras têm grande potencial de contribuir para preencher lacunas históricas e simbólicas, ao construir um cenário literário em que narrar trajetórias de mulheres negras é também falar de rainhas e princesas, atos heroicos, resiliência e grandes feitos.

Nesse imaginário ampliado, a realeza não se limita aos castelos e príncipes encantados: ela se inscreve nas figuras da nobreza africana, como Oxum e Oiá, e nas lideranças de luta e resistência, como Tereza de Benguela e Dandara. Segundo Collins (2019), o protagonismo é fundamental, uma vez que, ao “[...] persistir a subordinação das mulheres negras dentro das opressões interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade e nação, o feminismo negro como resposta ativista a essa opressão continuará sendo necessário” (Collins, 2019, p. 63). Nesse sentido, a literatura dessas duas mulheres-leoas-negras pode ser compreendida como uma resposta diante dessas opressões.

Ambas as autoras enfrentam e subvertem tabus. De um lado, Jarid Arraes reivindica o cordel – tradicionalmente dominado por vozes masculinas – como espaço legítimo para narrar histórias de mulheres negras, rompendo com os limites impostos ao gênero e à autoria. Nesse horizonte, seu movimento de retratar as heroínas negras em um formato popular reforça o cordel como instrumento de afirmação identitária e resistência feminina. Da mesma forma, Kiusam de Oliveira

desafia convenções ao introduzir as divindades de matriz africana, muitas vezes silenciadas ou estigmatizadas, no universo da literatura infantojuvenil, e ainda mais: suas histórias de criação em um livro sobre princesas para crianças.

Isso se torna mais expressivo se considerarmos a literatura como um recurso pedagógico poderoso para a construção de uma educação antirracista, conforme afirmam Maria Carolina de Godoy e Susylene Dias de Araujo (2015). As autoras propõem uma reflexão provocativa: “literatura na sala de aula tem cor?”. Com essa pergunta, colocam em evidência as histórias de princesas ambientadas no universo da realeza, cenário predominantemente marcado pelo protagonismo branco, além de chamarem a atenção para a ausência de autores e personagens negros como protagonistas nos livros do cânone levados à sala de aula. Dessa forma, podemos responder: sim, a literatura na sala de aula tem cor, e é justamente por isso que se faz necessário fomentar o diálogo entre pesquisa e escola, movimento esse que buscamos promover com este trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para chegarmos até aqui, trilhamos um percurso com etapas fundamentais. O ponto de partida foi a definição de Maioria Minorizada e a reflexão sobre seu acesso – ou falta dele – à literatura. Para embasar essa discussão, articulamos o dispositivo analítico de racialidade proposto por Richard Santos (2021) às contribuições sobre o direito à literatura de Antonio Candido (2011), fundamentando nossa perspectiva de que, embora a produção literária seja um bem essencial, a população negra no Brasil foi historicamente excluída do circuito da literatura escrita.

Suas narrativas e saberes circularam principalmente por meio da tradição oral, enquanto a literatura formal, com reconhecimento e autoria, permaneceu majoritariamente inacessível, reforçando a marginalização e a invisibilidade de suas vozes no panorama literário nacional. Portanto, compreendemos como direito à literatura não apenas o acesso dos sujeitos pertencentes à Maioria Minorizada ao livro físico, mas também a narrativas que contemplem suas histórias, culturas e modos de vida, incluindo a legitimação de suas vozes autorais.

Ao voltarmos nosso olhar para os livros destinados à infância, revisitamos seu percurso histórico e conceitual, o que nos permitiu compreender – e também questionar – os obstáculos que ainda marcam a legitimação desse gênero no campo literário. Atribuímos tais entraves à própria concepção de infância vigente, pois, se as crianças ocupam posições subalternas na estrutura social, a literatura endereçada a elas também tende a ser desvalorizada.

Essa compreensão adquire contornos singulares quando tratamos da literatura para e sobre crianças negras, marcadas pelo entrelaçamento das opressões etárias e raciais. Ao longo da pesquisa, identificamos que outras camadas de subalternização, como as de gênero, também atravessam essas dinâmicas, o que nos levou ao interesse central deste trabalho: investigar a literatura infantojuvenil com protagonismo e autoria feminina negra, articulando as discussões literárias às dimensões de raça, infância e gênero.

Em seguida, nos conduzimos ao exame de histórias do cânone da literatura infantil que funcionaram como instrumento de difusão ideológica, moldando, assim, as narrativas direcionadas ao público infantil. Essas produções disseminaram ideais

eurocêntricos por meio de figuras femininas como fadas e princesas, que foram amplamente reproduzidas em filmes, brinquedos e outros produtos culturais. As ideologias nelas presentes consolidaram padrões que se enraizaram no imaginário social, afetando especialmente as infâncias femininas.

Com isso, muitas meninas passaram a ser pressionadas a corresponder a um modelo estético e comportamental idealizado: ser dóceis, subservientes, magras, de cabelos longos e loiros, esperar por um príncipe, casar, ter filhos e viver reclusas no ambiente doméstico. As que não se encaixavam nesses moldes, como as meninas negras, passaram a viver com a ausência dessa representatividade, o que, somado à imposição de um modelo inatingível e excludente, contribuiu para a construção de uma autoestima fragilizada e para o sentimento de não pertencimento, afetando diretamente suas construções identitárias. Essa constatação nos levou à discussão sobre os perigos de uma história única e seu papel na produção, reforço e disseminação de estereótipos.

Uma vez delineadas essas noções, buscamos compreender como mulheres e meninas negras foram representadas historicamente na literatura brasileira, promovendo um olhar atento aos impactos dessa produção no imaginário infantil – o que se mostrou fundamental para identificarmos, nas obras analisadas, elementos capazes de romper com narrativas estigmatizadoras.

Além disso, observamos como, sobretudo com o advento da Lei 10.639/03, esse cenário foi se encaminhando rumo à inserção de personagens negros nas narrativas infantis e juvenis. Compreendemos que, embora haja um movimento crescente no mercado editorial – impulsionado, em grande parte, por pressões legais e institucionais – voltado à inserção da temática étnico-racial nos currículos escolares, esse mesmo mercado ora publicou livros com baixa qualidade estética e temática, ora excluiu a participação de autores negros escrevendo sobre suas próprias experiências, consolidando, assim, um ciclo de exclusão.

Nesse horizonte de contradições, lançamos um olhar mais atento para o mercado livreiro com o intuito de mapear tanto os avanços quanto às lacunas ainda existentes, construindo, ao mesmo tempo, um panorama de obras que buscam dar novos contornos à figura das princesas e heroínas. Deparamo-nos com um volume expressivo de produções nesse sentido e, ainda que algumas apresentem representações problemáticas, também identificamos autores e editoras comprometidos com a mudança desse cenário.

Em seguida, mapeamos o feminismo negro e suas principais pautas, com ênfase na discussão sobre as imagens de controle socialmente impostas à mulher negra. Com esse referencial teórico, verificamos como as obras *Omo-oba: histórias de princesas* (2009) e *Heroínas brasileiras negras em 15 cordéis* (2020) subvertem essas imagens cristalizadas. A análise revelou uma literatura que constrói imagens positivas de meninas e mulheres negras, valorizando aspectos como religiosidade, ancestralidade e resistência, seja por meio das princesas – associadas às Orixás – ou das heroínas – mulheres negras de relevância histórica.

A valorização da menina e da mulher negra nas obras analisadas não se limita apenas ao texto, mas também se manifesta pela força das imagens que reconfiguram símbolos historicamente associados à inferiorização. Em *Omo-Oba: histórias de princesas*, o cabelo, os adornos e os trajes das personagens revelam uma estética afirmativa que celebra a ancestralidade africana, deslocando o olhar antes colonizado que associava o corpo negro à ausência de beleza. Já em *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, as ilustrações e os versos de Jarid Arraes retratam heroínas com feições, cabelos e vestimentas que rompem com o estereótipo da mulata e com a lógica da exotização, reafirmando a dignidade e a potência criadora dessas mulheres.

Como observa Nilma Lino Gomes (2008), o cabelo é um signo de identidade e resistência, que “fala” de pertencimento e de luta contra os padrões estéticos eurocentrados. Por essa razão, quando as autoras insistem em representá-lo em sua textura natural – trançado, crespo, volumoso, adornado por turbantes, lenços e miçangas – estão também reeducando o olhar das crianças, oferecendo-lhes imagens que validam outras formas de beleza.

A combinação entre palavra e imagem, portanto, fortalece o imaginário infantil e a autoestima de meninas negras, permitindo que se vejam como protagonistas de histórias de coragem, sabedoria e poder. Essas representações, ao deslocarem o corpo negro feminino do lugar da ausência ou da hipersexualização, instauram um novo paradigma de reconhecimento, em que ser princesa ou heroína deixa de ser privilégio branco e torna-se expressão de ancestralidade, coletividade e reexistência.

Diante da ação literária e política que constatamos nas obras analisadas, mais do que contribuir para o debate sobre literatura e relações étnico-raciais por meio do protagonismo feminino negro na literatura para a infância e juventude, buscamos, ao analisar narrativas que retratam divindades e mulheres históricas, ampliar as

possibilidades de construção de novos referenciais simbólicos capazes de alimentar e valorizar a autoestima e as identidades negras.

Ademais, como nos lembra o professor Kabengele Munanga, essas referências são importantes também para as crianças brancas, uma vez que, no ambiente escolar, elas tendem a reproduzir o racismo presente na sociedade. Assim, refirmamos o potencial da literatura como instrumento de memória coletiva, de justiça histórica e de reconstituição de narrativas silenciadas.

Esse percurso também nos permitiu reunir e evidenciar trajetórias de mulheres cujos feitos foram apagados ou distorcidos nos registros oficiais e negligenciados nas aulas de história, contribuindo para o resgate de suas vozes e para o fortalecimento de uma memória coletiva que valorize sua atuação. Ao evidenciarmos os impactos negativos de uma história única, reunimos alternativas para evitá-las, demonstrando, por meio da análise, como é possível romper com certos estigmas.

Por isso, compreendemos que nosso trabalho oferece subsídios para que educadores e educadoras possam atuar de forma mais consciente e crítica na seleção dos materiais trabalhados em sala de aula, mas não sem antes destacar que esse compromisso recai também sobre o mercado editorial e o sistema educacional.

Ao final deste percurso, entendemos que esta dissertação não se encerra apenas como produto acadêmico, pois assume também a função de ponte entre produção acadêmica e práticas pedagógicas, servindo como recurso para o fomento da representatividade e ampliação do letramento racial. Nesse entrelaçamento entre pesquisa e sala de aula, literatura e educação, infância e identidade, palavra e resistência, reside o desejo de inspirar outras vozes a continuar escrevendo, pesquisando e educando com vistas a um futuro mais justo e plural.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. 4. ed. atual. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 8, n. 01, p. 229-236, 2000.

ARAUJO, Susylene Dias de; GODOY, Maria Carolina de. Novas vozes da literatura infantil e juvenil. *In*: ARAUJO, Susylene Dias de; GODOY, Maria Carolina de (org). **Na cena da sala de aula: a literatura Infantojuvenil afro-brasileira**. Joinville: Clube de autores, 2015. p. 141-153.

ARRAES, Jarid. **Heroínas brasileiras negras em 15 cordéis**. Porto Alegre: Seguinte, 2020.

ARRAES, Jarid. **Bondelê #54 apresenta Redemoinho em dia quente mais entrevista com a autora**. São Paulo: [s.n.], 2019. 1 vídeo (27 min.). Publicado pelo canal Bondolê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gyhahk0uhW8>. Acesso em: 15 dez. 2024.

ARRAES, Jarid. **Escrevo para honrar minha ancestralidade**. *In*: CartaCapital. [S.l.]. 29 mar. 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/jarid-arraes-201cescrevo-para-honrar-minha-ancestralidade201d/>. Acesso em: 15 dez. 2024.

ASSUNÇÃO, Helena Santos. Reflexões sobre perspectivas africanas de gênero. **Cadernos Pagu**, [s.l.], n. 58, p. 205-813, fev. 2020

BASTOS, Rodolpho Alexandre Santos Melo; NOGUEIRA, Joanna Ribeiro. Estereótipos de gênero em contos de fada: uma abordagem histórico-pedagógica. **Dimensões: Revista de História da Ufes, Espírito Santo**, n. 36, p. 12-30, jan./jun. 2016.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 177-203.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIBLIOTECA Florestan Fernandes. **Aqualtune**. [São Paulo]: Biblioteca Florestan Fernandes, [202-?]. Disponível em: <https://biblioteca.fflch.usp.br/aqualtune>. Acesso em: 03 mar. 2025.

BISHOP, Rudine Sims. Windows and mirrors: children’s books and parallel cultures. *In*: **California State University reading conference**: 14th annual conference proceedings, 1990. p. 5-13.

BRESSAN, Luiza Liene *et al.* Literatura infantil, relações de gênero e imaginário: um estudo sobre a expressão do feminino nos contos de fada. **Revista Memorare**, [s.l.] v. 5, n. 1, p. 3-23, 2018.

CARDOSO, Vitoria Cândido; PAZÓ, Cristina Grobério. A Violação dos direitos fundamentais das crianças e a reprodução da violência simbólica por meio dos contos de fada. **Revista Direitos Humanos e Democracia**, [s.l.], v. 5, n. 10, 2017.

CARGNELUTTI, Camila Marchesan. A construção de um espaço literário para vozes afro-brasileiras: Terra Negra, de Cristiane Sobral, e a editora Malê. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], p. 1-14, 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

CARNEIRO, Sueli. O poder Feminino no Culto dos Orixás. *In*: **Mulher Negra**. Cadernos Geledés – Instituto da Mulher Negra. Caderno IV, nov. 1993. p. 19-41.

CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual**: essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: mitos, símbolos e arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, [s./l.], v. 5, n. 1, p. 6-17, jan./jun. 2017.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DALCASTAGNE, Regina. A personagem negra na literatura brasileira contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. História, Teoria, Polêmica. Vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 309-338.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. **Navegações**, v. 6, n. 2, p. 146-153, 2013.

ESPINDOLA, Elizabete Maria *et al.* **Antonieta de Barros**: educação, gênero e mobilidade social em Florianópolis na primeira metade do século XX. Orientadora: Júnia Ferreira Furtado. 2015. 278 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, [s./l.], v. 1, n. 1, p. 52-57, 2005.

FARIAS, Francy Rennia Aguiar da; RUBIO, Juliana de Alcântara Silveira. Literatura infantil: a contribuição dos contos de fadas para a construção do imaginário infantil. **Revista eletrônica saberes da educação**, São Paulo, v. 3, n. 1, 2012.

FAUSTINO, Silnara Kelly Santos. Construção do mito Luísa Mahin a partir dos fragmentos de memória do Luiz Gama. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**, [s./l.], v. 4, n. 1, p. 169-178, jan./abr. 2021.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Globo, 2008.

GIROUX, Henry. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. *In*: **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 132-158.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. *In*: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na Educação. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. São Paulo: Autêntica, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista ciências sociais hoje**, [s./l.], v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun, 1988, p. 69-82.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves.

Movimento negro e educação. **Revista brasileira de educação**, [s./l.], p. 134-158, dez. 2000.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n.1, p. 77-89, jan./abr. 2005.

GUIMARÃES, Geny Ferreira. Mercado editorial brasileiro: seus entraves para a aplicação da lei 10.639/2003 e o permanente não reconhecimento do negro escrito. **Pensando Áfricas e suas diásporas**, Mariana, n. 1, p. 75-91, jan./jun. 2016.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, [s./l.], 2006.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel**: do sertão à sala de aula. São Paulo: Paulos Editora, 2013.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HUNT, Peter. **Understanding Children's Literature**. London; New York: Routledge, 2005.

JESUS, Lavínia Rodrigues de. **Imagens de controle, racismo, sexismo e pobreza**: autodefinição, luta e resistência de mulheres negras. Orientador: Antônio Roberto Xavier, 13 f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Gênero, Diversidade e Direitos Humanos) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Acarape, 2022.

JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: SOUZA, Florentina e LIMA, Maria Nazaré (org). **Literatura Afro-Brasileira**. Centro de Estudos Afro-Orientais, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2020.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, Heloisa Pires. Personagens negros: um breve perfil na literatura infanto-juvenil. *In*: MUNANGA, Kapengele (org). **Superando o racismo na escola**, 2005. p. 101-116.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, de. 2014.

MACÊDO, Jhennefer Alves. **Do esquecimento ao protagonismo**: as princesas negras na literatura juvenil. Trabalho de Conclusão de Curso – Repositório Institucional da UFPB, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2016.

MARQUES, Francisco C. Alves; SILVA, Esequiel Gomes da. A literatura de cordel Brasileira: Poesia, História e Resistência. *In*: **Literatura de cordel contemporânea**. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira *et al.* (org). Campinas: Mercado das Letras, 2020. p. 21-48.

MENESES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MIRA, Rita. **O arquétipo da princesa na construção social da feminilidade**. Orientador: Manuel Lisboa. 2010. 84 f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2010.

MIRANDA, Débora Brasil. **Princesas de contos de fadas e crianças negras**: racismo, estética e subjetividade. 2010. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2010.

MOORE, Carlos. Prefácio. *In*: OLIVEIRA, Kiusam de. **O mar que banha a Ilha de Goré**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2014.

FILHO, Nascimento Moraes. **Maria Firmina dos Reis**: fragmentos de uma vida. Maranhão: Imprensa do Governo do Maranhão, 1975.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. **Muitas Vozes**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 247-260, 2013.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Editora Perspectiva SA, 2016.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo Linguístico**: os subterrâneos da linguagem e do racismo. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

OLIVEIRA, Kethlyn Costa de. Do Orum ao aiyê: o sagrado feminino em Omo-oba: histórias de princesas. **REVELL**: Revista de Estudos Literários da UEMS, [s. l.], v. 1, n. 24, p. 481-506, jan./abr. 2020.

OLIVEIRA, Kiusam de. Literatura negro-brasileira do encantamento e as infâncias: reencantando corpos negros. **Feira Literária Brasil-África de Vitória-ES**, Espírito Santo, v. 1, n. 3, p. 1-14, 2020.

OLIVEIRA, Kiusam de. **LINEBEIJU**: literatura negro-brasileira do encantamento infantil e juvenil. Belo Horizonte: Nandyala, 2022.

OLIVEIRA, Kiusam de. **O mar que banha a Ilha de Goré**. Editora Peirópolis LTDA, 2018.

OLIVEIRA, Kiusam de. **Omo-oba**: histórias de princesas. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

OLIVEIRA, Kiusam de. **“A criança é capaz de reproduzir o racismo que vê”, diz Kiusam de Oliveira**. Entrevistador: Camilla Hoshino. [S. l.]: Lunetas, 2017.

Disponível em: <https://lunetas.com.br/entrevista-kiusam-de-oliveira/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

OLIVEIRA, Kiusam. **Provoca | Kiusam de Oliveira**. Entrevistador: Marcelo Tas. [S. l.]: Provoca, 2024. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=EKpvhbcWqlfk>. Acesso em: 11 dez. 2024.

OLIVEIRA, Maria Anória de Jesus. Literatura Afro-Brasileira Infanto-Juvenil: enredando inovação em face à tessitura dos personagens negros. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008. p. 1-9.

OLIVEIRA, Rafael Henrique Bernardo de; SILVA, Caroline Neves Oliveira da; NETO, Francisco Quintanilha Veras. **Direito à ancestralidade africana: reparação histórica da população preta e parda do Brasil**, v. 12, n. 1, p. 102-124, jan./jun. 2023.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. [S.l.]: Bazar do Tempo, 2021.

PERES, Rossely; TIGRE, Andrea Bastos. O sonho de ser princesa. *In*: PRADO, Jason (org). **Leituras compartilhadas**: Princesas Africanas. [S.l.]: Leia Brasil, 2009. p. 15-16.

PINHEIRO, João; BARBOSA, Sirlene. **Carolina**. 3.ed. São Paulo: Veneta, 2016

PRANDI, Reginaldo. **A mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

QUEIROZ, Doralice Alves. **Mulheres cordelistas**: percepções do universo feminino na literatura de cordel. Orientadora: Sônia Queiroz. 2006. 120f. Dissertação (Estudos literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RIBEIRO, Paulo César Filho. As fadas e o teatro quinhentista português. **Convergência Lusíada**, [s.l.], v. 28, n. 38, p. 72-87, dez. 2017. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcf/article/view/222/223>. Acesso em: 07 dez. 2024.

RODRIGUES, Cristiano; FREITAS, Viviane Gonçalves. Ativismo Feminista Negro no Brasil: do movimento de mulheres negras ao feminismo interseccional. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [s.l.], n. 34, p. 1-54, 2021.

RODRIGUES, Sonia. A princesa nos contos de fadas. *In*: Leia Brasil (org.). **Leituras compartilhadas**: princesas africanas. [S.l.]: Leia Brasil, 2009. p. 17-20.

SANTANA, Anabela Mauricio de. Fragmentação e Permanências: gênero e diversidades na escola. **Retratos da Escola**, Brasília, v. 9, n.16, p. 29-46, jan./jun. 2015.

SANTANA, Jiliane Movio. **Heroínas negras brasileiras, de Jarid Arraes: perspectivas dos feminismos descoloniais na construção da narrativa de cordel**. Orientador: Márcio Matiassi Cantarin. 2021. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

SANTOS, Gyme Gessyka Pereira; SALES, Sandra Regina. A mulher negra brasileira, miscigenação e o estupro colonial: o mito da democracia racial e o reforço de estereótipos racistas e sexistas. **Caderno Espaço Feminino**, [s./l.], v. 31, n. 1, p. 40-61, jan./jun. 2018.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. *In*: LERNER, Julio. **O Preconceito**. São Paulo: IMESP, 1996. p. 133-144.

SANTOS, Márcia Regina Feitosa; SILVÉRIO, Aline de França; SANTOS, Fátima Alves. Literatura infantil: um novo olhar para a criança acerca de suas potencialidades. **REEDUC-Revista de Estudos em Educação**, [s./l.], v. 7, n. 2, p. 270-295, 2021.

SANTOS, Richard. **Maioria minorizada: um dispositivo analítico de racialidade**. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

SANTOS, Francisca Pereira. **Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero nas poéticas das vozes**. Orientadora: Beliza Áurea de Arruda Mello. 2009. 313f. Tese (Literatura e cultura) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2009.

SARLO, Beatriz. **Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz.; STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHAVIT, Zohar. **Poética da Literatura para Crianças**. Tradução: Ana Fonseca. Lisboa: Caminho, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Amanda Muniz da. A trajetória da literatura de cordel no Brasil: das feiras às mídias digitais. **Verbum**, v. 12, n. 2, p. 6-31, set. 2023.

SILVA, Carla Aparecida da. Aprendizagens outras com as narrativas de Esperança Garcia: memória e luta de mulheres escravizadas no Brasil. *In*: CONGRESSO IBEROAMERICANO DE ESTUDIOS DE GÉNERO, VIII., 2018, [s.l.]. **Anais eletrônicos** [...]. [S.l.: s.n.], 2018. p. 1-8.

SILVA, Cidinha da. **200 anos de independência e suas heroínas**: Maria Felipa de oliveira, uma mulher negra na luta pela independência na Bahia. Sesc, São Paulo, 14 dez. 2020.

SILVA, Cidinha. **Abecê da liberdade para deleite da casa grande**. Géledes, São Paulo, 13 set. 2021.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

SILVIA, Livia Prata da. **Maria Felipa: uma heroína baiana**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SOUSA, Jayne Lima. **Mulheres negras que lutaram contra as opressões sociais**: um estudo da perspectiva histórica de Jarid Arraes. Orientador: Francisco Gonçalves Filho. 2022. 50f. Monografia (Licenciatura em Pedagogia) - Universidade Federal do Tocantins-Campus de Miracema, Miracema do Tocantins, 2022.

SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. A escravizada Esperança Garcia e sua atuação numa comunidade política fundada na desigualdade e a memória da advogada Esperança Garcia numa comunidade política fundada na igualdade. *In*: BOAKARI, Musa Francis *et al.* (org). **Descolonialidades e Cosmovisões**: pesquisas sobre gênero, educação e afrodescendência, 2018. p. 66-80.

SOUZA, Elio. A carta da escrava Esperança Garcia do Piauí: uma narrativa precursora da literatura afro-brasileira. **Literafro**, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/criticas/ArtigoElioferreira1cartaesperancagarcia.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2025.

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

THOMAS, Ebony Elizabeth. Research & policy: stories still matter – Rethinking the role of diverse children’s literature Today. **Language Arts**, v. 94, n. 2, p. 112-119, 2016.

TOLEDO, Christiane Vieira Soares. Carolina Maria de Jesus: a escrita de si. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 247-257, jul. 2010.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. **Companhia das letras recolhe livro com crianças brincando no navio negreiro**. Entrevistador: Ana Maria Alcântara. [S./l.]: Uol, 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/09/11/cia-das-letras-recolhe-livro-que-mostra-crianca-brincando-em-navio-negreiro.htm>. Acesso: 20 de out. de 2024.

TRAÇA, Maria Emília. **O Fio da Memória**: do Conto Popular ao Conto para Crianças. 2. ed. Porto: Porto Editora, 1998.

VALENTE, Joana Isabel Dias Romeiro. Princesas de ontem e de hoje: feminilidade e desconstrução dos estereótipos. **Aprender**, [s./l.], p. 54-60, jun. 2013

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 139-166.

VERGER, Pierre Fatumbi. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África**. São Paulo: Edusp, 1999.