

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DE *MAR MORTO* E *PONCIÁ VIVÊNCIO*¹

EDUARDO DE SOUZA PONCE*

MARIA CAROLINA DE GODOY**

RESUMO

Este trabalho é resultado dos estudos² sobre as obras *Mar morto*, de Jorge Amado (2008), e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2003), quanto às suas peculiaridades narrativas e à presença da cultura afro-brasileira. O estudo da cultura diz respeito à representação literária dos orixás que se relacionam não apenas aos valores religiosos, mas também aos perfis de personagens delineados no enredo. Para este estudo, destacam-se o livro *Mitologia dos orixás*, de Reginaldo Prandi (2001), os estudos de Antonio Candido (1970) e Beth Brait (1985) sobre a personagem de ficção e a teoria sobre espaço de Antonio Dimas (1985).

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, cultura afro-brasileira, personagem, espaço.

INTRODUÇÃO

Com o objetivo de estudar como ocorre a representação dos orixás e sua relação com a caracterização das personagens, foram analisadas duas obras da literatura brasileira que incorporam traços da cultura afro. Para o estudo, elegeram-se textos de diferentes épocas para mostrar que, apesar do distanciamento temporal, ambos resgatam a importância da ancestralidade para grupos que preservam esse campo sagrado e, nas obras, relacionam-se à elaboração literária e artística do enredo.

Em *Mar morto*, de Jorge Amado (2008), um dos romances mais representativos e de maior lirismo do autor baiano, a imagem de Iemanjá

* Aluno da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil.

E-mail: duds_ponce89@hotmail.com

** Professora da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil.

E-mail: mcdegodoy@uol.com.br

permeia a narrativa no plano do sagrado, quando temida e respeitada pelos marinheiros e na aproximação com o perfil de personagens, ao ter seus traços guerreiros identificados em Rosa Palmeirão. Em *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2003), primeiro romance da autora mineira, rico em poeticidade e simbolismo, a trajetória da personagem Ponciá, desde a sua infância até a maturidade na metrópole contemporânea, é marcada por dores, perdas e memórias de valores ancestrais que ora remetem a temores difundidos na infância – como o temor em passar sob o arco-íris que é símbolo do orixá Oxumarê – ora significam o resgate de suas raízes mais profundas dos antepassados.

MAR MORTO: NARRAÇÃO E LINGUAGEM

Na apresentação de Jorge Amado realizada pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte (1996), em *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, consta que Amado estreou na literatura com *O país do carnaval*, em 1931. Bem aceito pelo público – de longe, o autor nacional de maior repercussão popular – encontrou resistência da crítica. Considerado um autor modernista e comunista no início de sua produção literária, ele tem sua primeira fase marcada pelo realismo ao tratar dos problemas brasileiros e, a partir de *Cacau* (1933), consagra-se o surgimento do que se chamará “romance proletariado”. Ao colocar o trabalhador como protagonista, subverte-se a noção de herói idealizada desde os primórdios, ainda segundo Eduardo de Assis Duarte (1996), com o objetivo de construir uma literatura de transformações sociais.

Sua primeira fase, composta por obras vinculadas aos debates políticos e ideológicos e marcada pela visão utópica do comunismo, estende-se até 1954, quando publica *Subterrâneos da liberdade*. No período entre 1930 e 1940, sua obra torna-se cada vez mais partidária como aponta Eduardo de Assis Duarte (2005) em *Literatura, políticas, identidades: ensaios*. Em 1936, o autor publica *Mar morto*, seu quinto romance, marcado pela construção das personagens femininas que saem do papel secundário e ganham destaque em um ambiente predominantemente masculino pelo tom de tragédia fiel ao modelo clássico e pelo sopro poético, como assinala Ana Maria Machado (2008) no posfácio da reedição da Companhia das Letras do romance.

Mar morto (2008) apresenta o romance entre Guma e Livia e, a partir dessa história, o narrador apresenta um pouco da vida, dos sonhos, das esperanças, das crenças e das dificuldades que permeiam o cotidiano no Recôncavo Baiano. Guma, jovem criado pelo tio e por ele iniciado no ofício de mestre de saveiro, é fiel às leis do porto e à sua crença à Iemanjá e goza da afeição e da admiração dos companheiros de trabalho por sua honestidade, coragem e altruísmo. Ele se apaixona por Livia, órfã e irmã de um de seus amigos de infância, fato que dá origem ao enredo amoroso desse romance com características de tragédia. Os encontros e desencontros dos amantes são apresentados conforme a história se desenvolve, ora retratando a angústia da mulher que, no porto, espera o retorno de seu amado, ora acompanhando o cotidiano difícil desses homens. Convida-se o leitor a mergulhar cada vez mais na intensidade dos sentimentos desses personagens expressos na união de ambos e na mistura entre amor e medo despertados pelo mar. Pertencente à primeira fase do autor, a obra possui forte traço de crítica social ao expor a situação dos mestres de saveiro como, por exemplo, ao mencionar várias vezes os pagamentos abaixo da tabela. Essa exploração desencadeia as privações em que vivem esses homens e é responsável pela crise representada pela saída prematura das crianças da escola para o trabalho pesado e pela dificuldade de acesso à saúde. Algumas personagens se tornam solidárias a essa condição, como o único médico da região que é um voluntário disposto a atender os moradores e a professora sonhadora que se impressiona com a condição precária das crianças.

Em *Mar morto*, Jorge Amado usa uma variante de linguagem simples para representar os falares cotidianos ao redor do mar. Os períodos sintáticos curtos, o uso de palavras consideradas vulgares, que compõem o vocabulário dos homens do mar, e a sonoridade das falas populares aproximam essas representações linguísticas da realidade retratada sem perder, no entanto, a beleza das descrições associadas ao campo marítimo, como nessa passagem em que Guma se encontra com Rosa Palmeirão:

Sentaram-se e emborcaram os copos de cachaça. Seu Babau, o dono do Farol das Estrelas, andava de um lado para outro com a garrafa de rabo de galo na mão, contando os copos bebidos. Rosa Palmeirão veio sentar junto de Guma numa mesinha do canto. Ele olhava para

ela. Tinha o corpo bem-feito. As nádegas grandes oscilavam como a proa de um saveiro. Ela engoliu a cachaça, fez uma careta:

– Eu conheci teu pai, mas não sou tão velha assim...

Guma riu, olhando os olhos dela. Por que o abc não falava naqueles olhos fundos, verdes, que pareciam uma pedra do fundo mar? Mais que o punhal, a navalha, o corpo bem-feito, as nádegas de saveiro, aqueles olhos metiam medo, eram fundos e verdes como o mar. Quem sabe se eles não variavam com a cor do mar, mar azul, verde, mar de chumbo nas noites pesadas de calmaria? (AMADO, 2008, p. 60)

Bosi (2006) analisa esses traços da oralidade como descuido com a escrita:

Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade. (p. 434)

Ao se analisar o tom rude de algumas passagens como meio de evocar a realidade do Recôncavo, diferentemente do que afirma o crítico, pode-se pensar na aproximação com o público leitor por meio desse uso linguístico. É possível notar que, ao criar no campo da linguagem um retrato do Recôncavo, o autor incorpora em sua obra as dificuldades, as relações sociais e a cultura afrodescendente. Mesmo que sua obra continue a enfrentar a resistência da crítica, é notável o cuidado do autor em criar um retrato da sociedade à beira-mar matizando-o de passagens líricas. Considerado um autor fora do cânone literário – ainda há quem não o considere um importante nome da literatura brasileira –, ao se retomar o conceito apresentado por Compagnon (2003), percebe-se que a crítica ignora que, para o público leitor de suas obras, Jorge Amado é literatura desde as suas primeiras publicações.

Evidentemente, identificar a literatura como valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e direito) o valor do resto dos romances [...]. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é

sempre literatura [...] e negligencia a complexidade dos níveis de literatura. (COMPAGNON, 2003, p. 33)

Outro aspecto a ser ressaltado, como forma de aproximação da realidade narrada, é a presença de um narrador que se torna empático àquela história ouvida de “homens do mar”. Posiciona-se, inicialmente, como uma voz de contador que emoldura a narrativa principal:

Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do Mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito que contar. Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouvistes da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é um mistério que nem os velhos marinheiros entendem. (AMADO, 2008, p. 9)

Sobre o narrador e o distanciamento criado a partir do momento em que se separam os homens da terra dos homens do mar, Sérgio Paulo Adolfo afirma que

ao iniciar a fabulação, o narrador procura dar a chave do significado mais profundo da narrativa, estabelecendo uma diferença entre os dois mundos, o mundo da terra, habitado, segundo ele, por homens que não sabem contar as histórias do mundo do mar, e o mundo do mar, habitado, portanto, pelos narradores das histórias verdadeiras. O estranho, que é o homem da terra, não possui portanto a capacidade de narrar o mito, pois sendo ele um estranho não possui a força vocabular para fazer a narração do fato sagrado. (ADOLFO, 2000, p. 2)

Por apresentar-se dessa maneira, o narrador pode aproximar-se ou não da realidade narrada de sua experiência, exercendo a função de observador em grande parte da obra, especialmente quando tem o

propósito de apresentar as crenças, histórias e os costumes da região com imparcialidade. Tende a sair da posição de observador e assumir a onisciência neutra, quando esse posicionamento é essencial para o lirismo da trama e para provocar a empatia no leitor. Um dos momentos, por exemplo, em que o narrador faz uso da onisciência, ocorre quando adota o ponto de vista de Dulce, professora idealista da escola primária e, por meio da focalização dessa personagem, ele evidencia o retrato da pobreza em que se encontram os moradores do Recôncavo Baiano:

Da janela ela viu Guma que partia. Tinha onze anos e lá ia ele, apto para a vida como os jovens médicos e advogados aos vinte e três anos e aos vinte e cinco. [...] Ela sabia que Guma era inteligente e poucos colegas ela encontrara na Escola Normal, entre os seus amigos das Academias, que fossem tão inteligentes como ele. [...]. O destino deles já estava traçado. Era a proa de um saveiro, os remos de uma canoa, quando muito as máquinas de um navio, ideal grandioso que poucos alimentavam. O mar estava diante dela e já tragara muitos alunos seus, e tragara também seus sonhos de moça. O mar é belo e é terrível. O mar é livre, dizem, e livres são os que vivem nele. Mas Dulce bem sabia que não era assim, que aqueles homens, aquelas mulheres, aquelas crianças não eram livres, estavam acorrentados ao mar, estavam presos como escravos e Dulce não sabia onde estavam as cadeias que os prendiam, onde estavam os grilhões dessa escravidão.

[...] Mas, os meninos do cais não vão às faculdades. Vão para os saveiros e para as canoas. Cantarão à noite, a voz de alguns é muito bela. Porém as canções são tristes como a vida que levam. Dulce não compreende. (AMADO, 2008, p. 48-49)

No fragmento, pode-se perceber que, por ser uma personagem estranha àquele ambiente, Dulce vê as dificuldades, as injustiças e as tragédias diárias impostas aos habitantes do Recôncavo com maior clareza do que os nascidos à beira-mar. Utiliza-se da saída prematura de Guma da escola para estabelecer uma comparação, que evidencia as injustiças sociais, com a vida dos jovens frequentadores das Academias. Ficam evidentes as dicotomias dessa realidade pelas frases “o mar é livre, dizem, e livre são os que vivem nele” (AMADO, 2008, p. 49) – utilizadas como uma expressão típica entre os habitantes do cais – e as impressões de Dulce “[...] aqueles homens, aquelas mulheres, aquelas crianças não

eram livres, estavam acorrentados ao mar, estavam presos como escravos e Dulce não sabia onde estavam as cadeias que os prendiam” (p. 49).

O MAR E A REPRESENTAÇÃO DE IEMANJÁ

O mar rompe, em *Mar morto*, os limites da ambientação e ganha características de personagem, remetendo à obra *Os Lusíadas*, de Camões (1972) – o mar personificado ganha vida no Canto V do Gigante Adamastor, no Cabo da Boa Esperança. Se o autor português inspira-se na mitologia greco-romana para criar a personificação do mar em sua obra, Amado reproduz o mito da cultura afrodescendente – Iemanjá – para construir a relação de suas personagens com o mar.

A relação das personagens com o mar pode se dividir em duas linhas principais: a primeira acompanhará o fascínio que este exerce sobre os homens do cais – representados, na obra, pelos mestres de saveiro – e a segunda remeterá ao horror que sentem as mulheres – mães e esposas – ante a presença constante do mar em sua vida.

Para os mestres de saveiro, o fascínio pelo mar e pela figura mítica de Iemanjá é representado pela repetição do verso “é doce morrer no mar” (AMADO, 2008, p. 23), posteriormente transformado em música por Dorival Caymmi e Jorge Amado, como narra Stella Caymmi (2001), em *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. Outro momento em que é possível identificar a relação do mar com as personagens masculinas é quando surge a beleza do reflexo da lua na superfície do mar e exerce encanto sobre os mestres de saveiro:

Os homens da terra (que sabem os homens da terra?) dizem que são os raios da lua sobre o mar. Mas os marinheiros, os mestres de saveiro, os canoieiros riem dos homens da terra que não sabem de nada. Eles bem sabem que são os cabelos da mãe-d’água, que vem ver a lua cheia. Por isso os homens ficam espiando o mar prateado nas noites de lua. Porque sabem que a mãe-d’água está ali. Os negros tocam violão, harmônica, batem batuque e cantam. É o presente que eles trazem para dona do mar. Outros fumam cachimbo para iluminar o caminho, assim Iemanjá verá melhor. Todos a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos da mãe-d’água se estendem sobre o mar. (AMADO, 2008, p. 25-26)

Essa adoração à Iemanjá evoca o relato mítico “Iemanjá afoga seus amantes no mar” (PRANDI, 2001, p. 390), que narra a morte de um jovem e belo marinheiro. A deusa seduz o jovem, que se torna seu amante, leva-o para seu reino sob as águas e, após provarem as delícias e os prazeres do encontro, mata-o afogado.

Para as personagens femininas da obra, sejam elas mães ou esposas, cabe o papel de se verem divididas entre a angústia e o ciúme. O primeiro sentimento é despertado quando seus maridos ou filhos se aventuram nesse território povoado pelo mistério e pela força incontrolável da natureza que os convida diariamente para o amor e para a morte. O segundo é uma constante em sua vida, visto que o tempo todo elas dividem seus maridos e filhos com a onipresença constante de Iemanjá. No fragmento a seguir, é possível observar os sentimentos de angústia que brotam em Lívia ao ouvir em seu casamento a canção de Maria Clara.

Depois Maria Clara cantou. A sua voz penetrou na noite, como a voz do mar. Harmoniosa e profunda cantava:

*A noite ele não veio
foi de tristeza pra mim...*

Sua voz era doce. Vinha do mais profundo mar, tinha como seu corpo um cheiro de beira de cais, de peixe salgado. Agora a sala a ouvia atenta. A canção que ela cantava era bem deles, era do mar.

*Ele ficou nas ondas
ele se foi a afogar*

Velha moda do mar. Por que só falam em morte, em tristeza essas canções? No entanto o mar é belo, a água é azul e a lua amarela. Mas as cantigas, as modas do mar são assim tristes, dão vontade de chorar, matam a alegria de todos.

*Eu vou para outras terras
que meu senhor já se foi
nas ondas verdes do mar.*

Nas ondas verdes do mar vão todos eles um dia. Maria Clara canta, ela também tem um homem que vive sobre as águas. Mas ela nasceu no mar, veio dele e vive dele. Por isso a canção não lhe diz novidade, não faz estremecer seu coração como o de Lívia:

nas ondas verdes do mar.

Para que Maria Clara canta assim na noite de seu casamento? – pensa Lívia! Ela é como uma inimiga, sua voz é como a tempestade. Uma velha de coque, que perdeu o marido há distantes anos, chora

na sala. As ondas do mar levam tudo. O que o mar tudo lhes dá, tudo
lhes toma. Maria Clara diz:

Eu vou para outras terras...

(AMADO, 2008, p. 151-153)

À medida que a canção avança em seus versos marcados pela dor da perda, a personagem Lívia deixa aflorar seus temores em relação ao futuro que a aguarda e sua visão, mesmo estrangeira – ela se coloca como uma pessoa diferente daquelas que nasceram no mar –, propicia uma compreensão da dor que a canção provoca. No choro da viúva que ouve a canção na sala, percebe-se que não é somente a mulher forasteira que sofre com essa relação danosa com o mar. Apesar de terem conhecimento desses infortúnios e de conviverem com as tragédias desse ambiente, essas mulheres mostram-se cientes, mas não conformadas com a realidade. Ao comparar a voz de Maria Clara com uma tempestade, aproximam-se o vazio e a dor que a canção evoca aos sentimentos de desespero que a tempestade desperta nessas mulheres à espera de seus maridos. O mar tempestuoso e a canção adquirem caráter simbólico da tragédia constante em sua vida. Há outra relação da tempestade com os sentimentos de personagens no momento em que Lívia, sozinha, espera o retorno de Guma:

Só Lívia, magra, de cabelos lisos colados ao rosto pela chuva, ficou diante do cais dos saveiros olhando o mar [...]. Mas seus pensamentos e seus olhos estavam no mar. O vento a sacudia como se ela fosse um caniço, a chuva a chicoteava no rosto, nas pernas e nas mãos. Mas ela continuava imóvel, o corpo atirado para a frente, os olhos na escuridão, esperando ver a lanterna vermelha do “Valente” cruzar a tempestade, iluminando a noite sem estrelas, anunciando a chegada de Guma. (AMADO, 2008, p. 16)

No trecho acima, para fundir espaço e conflitos internos da personagem, aparece a ambientação dissimulada, ou seja, aquela que não interrompe o fluxo narrativo com a finalidade de situar o leitor no ambiente introduzido nem delegará ao tato de uma personagem a função de introduzir o leitor nesse *setting* (DIMAS, 1985, p. 26). A força da tempestade personificada – “a chuva a chicoteava no rosto” – ao tocar Lívia, enquanto ela espera pelo saveiro de Guma, funde-se aos

seus sentimentos de temor, à incerteza do retorno de seu amante e à insegurança que se instaura em seu interior. Candida Vilares Gancho (2002, p. 18) faz referência a esse tipo de caracterização do ambiente em sincronia com o estado de espírito de personagens, isto é, ela exerce a função de representar os conflitos internos vividos pelas personagens:

Ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens. Por exemplo, nas narrativas de Noites na taverna (contos de Álvares de Azevedo), o ambiente macabro reflete a mente mórbida e alucinada dos personagens. (GANCHO, 2002, p. 18)

Pode-se ver, no fragmento a seguir, outro momento em que se estabelece a relação entre espaço e sentimentos quando, após a morte de Guma, o mar transforma-se aos olhos de Lívia:

Na água plúmbea e pesada do mar morto de óleo corre como uma assombração à luz de uma vela à procura de um afogado. É o mar que morreu, é o mar que está morto, que virou óleo, ficou parado, sem uma onda. Mar morto que não reflete as estrelas nas suas águas pesadas. (AMADO, 2008, p. 270)

A presença de Iemanjá, na obra de Jorge Amado, não se restringe às suas ligações com o mar, tradicionalmente reconhecida na cultura brasileira, mas se estende à construção do feminino. Seja no estudo de suas características – físicas ou psicológicas – ou, por meio da análise de sua trajetória no romance, as personagens femininas possuem traços que evocam esse orixá. Beth Brait (1985) alerta quanto aos cuidados necessários quando se tem o objetivo de estudar esses “seres de ficção”:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (p. 11)

Ainda sobre a personagem, Antonio Candido (1970) afirma:

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas. (p. 60)

Com base nessas considerações a respeito das personagens, objetiva-se verificar as possíveis relações existentes entre a elaboração dessas “mulheres da ficção” – suas particularidades e contornos que as constituem – com traços dos orixás.

O narrador de *Mar morto* constrói a feminilidade por meio de diversas personagens que mostram a força da mulher em uma sociedade patriarcal. Rosa Palmeirão, descrita como figura feminina independente, mulher de grande beleza e força, por sua capacidade de impor respeito aos moradores da beira do cais, tem a admiração dos homens que a tratam como igual, mas guarda dentro de si a fragilidade, o carinho e o desejo não realizado de ser mãe. Neste fragmento em que velho Francisco canta em uma roda, é possível observar as características dessa personagem:

Rosa Palmeirão tem navalha na saia.
Tem brinco no ouvido e punhal no peito.
Não tem medo de rabo de arraia.
Rosa Palmeirão tem o corpo bem feito.
(AMADO, 2008, p. 56)

Os versos que Francisco canta evidenciam a beleza e a força da personagem evocando uma imagem alinhada ao desejo e ao temor. Ao lirismo do corpo da mulher, funde-se a valentia que, em um ambiente predominantemente masculino como o cais, pertence somente aos homens. Nos versos seguintes de Francisco, a valentia de Rosa Palmeirão é novamente enaltecida:

Rosa bateu em seis soldados
Na noite de São João
Chamaram seu delegado
Ele disse – não vou lá não.

Veio toda a puliça
Ela puxou o punhal
Foi medonho o rebuliço
Foi uma noite fatal.
(AMADO, 2008, p. 56)

Outra face de Rosa Palmeirão é apresentada a seguir, contrapondo-se à mulher valente que não se curva perante ninguém e que carrega o punhal no peito e a navalha na saia. Surge uma mulher frágil que anseia a maternidade, mesmo tendo conhecimento da impossibilidade de realização desse desejo. As lágrimas deslizam, sem inibição diante de Guma, sobre o punhal e a navalha, símbolos de sua coragem, para concretizarem os sentimentos transbordantes que se sobrepõem à valentia.

Rosa Palmeirão (navalha na saia, punhal no peito) falou no ouvido de Guma:

– Você vai rir de mim, me achar boba... Sabe o que eu queria ter?

– O que era?

Ela ficou olhando as águas do rio. Quis sorrir, ficou encabulada:

– Te juro que queria muito ter um filho um filhinho para eu tomar conta e criar ele... Não ria não...

E não teve vergonha das lágrimas que rolaram sobre o punhal do peito à navalha da saia. (AMADO, 2008, p. 64)

Essa construção de beleza e bravura nos remonta ao perfil de Iemanjá Ogunté (jovem e guerreira), variante da velha e maternal Iemanjá Sabá (PRANDI, 2001, p. 24). Na consonância entre a personagem de Amado e a figura mítica de Iemanjá, encontram-se similaridades que vão além da beleza. “Oxaguiã encontra Iemanjá e lhe dá um filho” é a narrativa, segundo Prandi (2001, p. 498-499), que conta a história de Iemanjá Ogunté. Ao acompanhar seus filhos que eram trazidos como escravos para esse lado do oceano, Oxaguiã conhece Iemanjá, descrita como mulher bonita, destemida, sedutora, e ambos se apaixonam. Ela engravida, nomeia seu filho Ogunjá e passa então a acompanhá-lo nas batalhas, dando origem à forma dessa mulher guerreira.

Em seu estudo sobre a contribuição iorubana na ficção de Jorge Amado, Sérgio Adolfo (2000) apresenta uma análise das personagens femininas de grande representatividade em *Mar morto*, observando

suas características e os pontos de contato com traços particulares de Iemanjá. Sobre a relação entre Iemanjá Ogunté e Rosa Palmeirão, observa que esta era

lutadora, briguenta, uma cangaceira do cais, enfrentava qualquer briga e sabia amar um homem como ninguém. Enquanto amante de Guma, algumas vezes o tratava como um filho, e mais tarde, sentindo-se velha para o amor, despede-se de Guma dizendo que um dia voltará para ser a avó dos seus filhos, tornando-se, portanto, sua mãe. Em Rosa Palmeirão, Guma tem a mãe-amante, a Iemanjá guerreira, a Iemanjá de espada em punho, desafiando os homens e vencendo-os conforme um outro mito Iorubano. (p. 4)

Rosa Palmeirão muito tem de Ogunté em sua construção, pois é bela e sedutora, uma guerreira valente que não teme o combate e deseja ser mãe, permitindo aflorar o instinto maternal sobre a bravura que a caracteriza. Constrói-se, assim, uma personagem que evoca as características do mito afrodescendente, respeitando e incorporando as particularidades culturais afro-brasileiras, fugindo da visão de que, na obra de Jorge Amado, prevaleça o surgimento de personagens estereotipados e folclóricos.

PONCIÁ E OS SÍMBOLOS DE SEU PASSADO

Conceição Evaristo traz em suas obras marcas dos dramas individuais e coletivos. Herdeira de forte herança cultural afro, a autora apresenta em suas obras a busca e a valorização de uma ancestralidade africana, voltada para a construção de uma nova imagem do povo negro que se opõe aos estereótipos e visa a evidenciar as dificuldades, as lutas e as resistências sofridas, como apontam Campos e Duarte (2011). As experiências vividas são convertidas em “escrivências”, ou seja, “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20). O preconceito advindo de sua condição de mulher negra está presente em seus textos, o que torna inevitável a temática das denúncias sociais e do preconceito racial sujeitos de uma falsa abolição. O romance *Ponciá Vicêncio* (2003) conta a experiência da personagem Ponciá que, em busca de uma vida melhor, deixa sua família em terras de antigos senhores de escravos. A partir

daí, acompanhamos o seu sofrimento diante de tantas perdas e de uma realidade cruel bem diferente dos sonhos que nutria.

O enredo se constrói como itinerário em que as perdas se sobrepõem às conquistas, o que o coloca como estilização paródica do modelo europeu do *bildungsroman*: terra, avô, pai, filhos, esposo, trabalho, tudo escapa à protagonista, que chega a se alhear da realidade circundante ao mergulhar nas lembranças da infância marcada pela pobreza e discriminação. (CAMPOS; DUARTE, 2011, p. 209)

Ponciá Vicêncio é um romance que relata a identidade afro-brasileira não como objeto de estudo, tema, ou personagem estereotipada, mas a partir da voz de uma narradora que vive em um contexto socio-cultural, político e interage com seu ambiente carregado de profundidade. Essas características são fundamentais para a construção de uma literatura afro-brasileira, como aponta Luiza Lobo (2007, apud DUARTE, 2011a):

Poderíamos definir a literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo). (p. 382)

No romance de Conceição Evaristo, a memória é o meio utilizado para que se possa conhecer a construção da identidade e da herança cultural da personagem e de seus antepassados, resgatando, assim, as marcas de seu povo. O narrador onisciente deixa transparecer as lembranças de Ponciá para apresentar um pouco mais da profundidade da personagem e para que se conheçam seus pensamentos nos momentos de ausência. A onisciência narrativa e as viagens através do tempo psicológico permitem o acompanhamento da tentativa dessa reconstrução de lembranças:

Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada. Às vezes, se distraía tanto que até se esquecia da janta e, quando via o seu homem estava chegando do trabalho. Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. (EVARISTO, 2003, p. 16)

O uso de *flashback* é essencial para o leitor “viajar” nas memórias da personagem e conhecer, sem ordem precisa, sua história. O tempo psicológico, de acordo com Gancho (2002), “transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não linear” (p. 16). Esse recurso é utilizado para apresentar de maneira fragmentada, intercalando passado e presente, os conflitos vividos por Ponciá, desde a infância na Vila Vicêncio até a sua chegada à metrópole, quando há o encontro com a dura realidade de uma sociedade que a priva de sonhos e deixa marcas causadas pelo sofrimento com a exclusão.

O ponto de vista da personagem permite acompanhar essas constantes viagens por suas lembranças e o leitor é convidado a adentrar um labirinto de imagens que, aos olhos da protagonista, tornam-se mais agradáveis do que a realidade. Quando retorna de seu mundo particular, Ponciá não se dá conta do tempo que ficou perdida e, para as demais personagens, passa a ser um estado preocupante de sua saúde.

Nas primeiras vezes Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça, quando voltou a si, ficou atordoada. O que havia acontecido? Quanto tempo tinha ficado naquele estado? Tentou relembrar os fatos e não sabia como tudo se dera. Sabia apenas que, de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo com o qual ela se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao redor. [...] No princípio, quando o vazio ameaçava a encher a sua pessoa, ela ficava possuída pelo medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia de seu próprio eu. (EVARISTO, 2003, p. 45)

Muito além de apreciar as viagens pelas lembranças, a personagem submerge no passado ao encontrar mais conforto do que no presente e essa característica vai além de um apego à sua história. É como se, a cada ausência, uma parte de Ponciá ficasse confusa e, perder-se em si mesma, torna-se uma necessidade para ser capaz de suportar a vida rotineira. Arruda (2009) afirma que “essas recordações vêm à tona principalmente na fase mulher de Ponciá, quando seu olhar distante e sua letargia diante do mundo real acontecem” (p. 83). A viagem memorialística ao passado,

como parte de um encontro consigo mesma, une-se a outro gesto ligado ao seu olhar para o espelho. Uma das significações do espelho está ligada aos conteúdos internos, como aponta o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002):

Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. (p. 393)

A ideia de espelho, como portador do reflexo da identidade, também é encontrada no *Dicionário de simbologia*, de Manfred Lurker (2003): “o significado simbólico ancora na crença em identidade entre imagem especular e sua origem” (p. 237). Nesse contexto, ainda de acordo com o autor, pode-se ressaltar que “ao observar paciente e fiel o espelho revela mais do que apenas o aspecto exterior; mostra-lhe sua natureza interior” (p. 237). Diante de seu reflexo às margens do rio, desde menina, Ponciá questiona o nome e a identidade que herdou do sofrimento dos antepassados. No espaço rural, embora a identidade da mulher seja respeitada, ela examina o sobrenome Vicêncio, marca da escravidão herdada por seu avô após a abolição e elo grafado no nome que liga o homem escravizado com o senhor das terras e antigo “senhor” dos escravos. Já adulta, ela se vê diante do espelho e assume uma espécie de vazio:

Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia. Ele teve medo, muito medo. De manhã, ela parecia mais acabrunhada ainda. Pediu ao homem que não a chamasse mais de Ponciá Vicêncio. Ele, espantando, perguntou-lhe como a chamaria então. Olhando fundo e desesperadamente nos olhos dele, ela respondeu que poderia chamá-la de nada. (EVARISTO, 2003, p. 17)

Nesse trecho, o espelho surge e deixa transparecer a sensação de não reconhecimento que acomete a personagem ao buscar desesperadamente uma resposta para tanto sofrimento em sua condição de mulher e negra. Por não encontrar respostas, vê sua identidade desconstruir-se, perdendo-se cada vez mais em suas ausências. O discurso indireto apresentado pelo narrador, em “ela respondeu que poderia chamá-la de

nada”, é mais do que uma fala com efeito de impacto, é a marca da poesia de Conceição Evaristo escolhida com perfeição para transmitir ao leitor a dor que dificilmente se consegue transpor em palavras. Esse traço é marcado no espaço urbano, onde a condição de mulher e negra torna Ponciá um indivíduo à margem da sociedade e mostra a importância da representação da identidade para o seu reconhecimento. Além da importância do espelho e sua representação simbólica da identidade da personagem, o barro surge como símbolo de grande valor na obra. Quando criança, Ponciá molda uma figura exata de seu avô:

Ponciá Vicêncio também sabia trabalhar muito bem o barro. Um dia ela fez um homem baixinho, curvado, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás. A mãe pegou o trabalho e teve vontade de espatifá-lo, mas se conteve, como também conteve o grito. Passados uns dias, o pai veio da terra dos brancos trazendo os mantimentos. A mãe andava com o coração aflito e indagador. O que havia com aquela menina? Primeiro andou de repente e com todo o jeito do avô... Agora havia feito aquele homenzinho de barro tão igual ao velho. (EVARISTO, 2003, p. 18)

O barro tem como principal significado a criação e carrega essa significação desde a *Bíblia*, aqui contido o significado de matéria primordial: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhes nas narinas o fôlego da vida; o homem tornou-se alma vivente” (Gênesis, 2,7). A criação da figura do avô pelas mãos de Ponciá é um elo com o passado, não apenas com seu passado familiar, marcado pela loucura do avô, mas com toda a ancestralidade de seu povo. Ao moldar a figura do avô no boneco de barro, molda a si mesma como continuidade dele por meio de trejeitos e da postura. Ponciá firma, assim, uma aliança com sua herança sociocultural. Por meio da arte de moldar o barro e retomar sua ancestralidade, reitera-se sua ânsia de ter a identidade valorizada e reconhecida em um espaço marcado pela exclusão. Modelar o barro significa moldar a si própria, sobressair às limitações impostas pela sociedade e criar nova vida, apesar da desesperança:

De que valeu ao padecimento de todos aqueles que ficaram para trás? De que adiantara a coragem de muitos em escolher a fuga, de viverem o ideal quilombola? De que valera o desespero de Vô

Vicência? Ele, num ato de coragem-covardia, se rebelara, matara uns dos seus e quisera se matar também. O que adiantara? A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2003, p. 83)

Nesse momento, Ponciá avalia sua herança cultural, as marcas das lutas passadas de seu povo e as lutas que já estavam traçadas para ela, antes mesmo de seu nascimento, na condição de afrodescendente e mulher.

O ARCO-ÍRIS E OXUMARÊ

O arco-íris, símbolo de passagem e transformação, como aponta o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p. 77-79), é a representação do mito de Oxumarê na cultura afrodescendente e aparece na obra com o significado de mudança. No depoimento concedido a Eduardo de Assis Duarte (2011b, p. 110), Conceição Evaristo conta seu convívio, desde a infância, com a crença de que a menina que passasse por baixo do arco-íris se tornaria menino e, já adulta, soube da relação do elemento da natureza com Oxumarê.

De acordo com os relatos míticos apresentados por Reginaldo Prandi (2001, p. 224-229), Oxumarê era filho de Nanã e alterna entre feminino e masculino, evocando a imagem de uma serpente celeste, o arco-íris, também podendo ser denominado como “figura monstruosa”. No relato mítico “Oxumarê usurpa a coroa de sua mãe Nanã”, a figura feminina de Oxumarê é destinada a viver seis meses como uma linda mulher e seis meses como um monstro. A dificuldade em manter um relacionamento, em virtude de a forma serpente espantar seu companheiro, aliada à influência de Exu, leva o orixá a invadir o castelo de Nanã e aterrorizar todos até ser coroado rei dos jejes. Em outra narrativa, “Oxumarê é morto por Xangô”, surge a figura masculina de Oxumarê, aqui descrito como o mais bonito moço que flerta com Oxum, mulher de Xangô. Em um duelo convocado por Xangô, Oxumarê morre e Nanã, inconformada, pede ajuda de Olodumare, que concedeu ao

belo moço uma graça ao transformá-lo em arco-íris, o rei dos astros, perpetuando sua imagem no céu.

Nos contos, há a transformação, ora da figura feminina para a imagem monstruosa, ora da figura bela masculina para o arco-íris. Podemos ver que a simbologia do arco-íris, na cultura afrodescendente, assume, por meio do mito de Oxumarê, a dualidade e a transformação. Oxumarê, enquanto mulher, vê-se impossibilitada de encontrar o amor e, em sua versão masculina, tem como destino a morte e a transformação em um símbolo para a eternidade: a serpente celeste. A transformação no romance de Conceição Evaristo é inicialmente apresentada por meio dos medos da menina Ponciá ao se deparar com a figura do arco-íris:

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda sua infância. Diziam que a menina que passasse por debaixo de um arco-íris virava menino. (EVARISTO, 2003, p. 9)

Os temores da menina em virar menino são da infância, mas na vida adulta a personagem relembra a crença e questiona se haveria algum mal em se tornar homem, pois a desvalorização de sua identidade e o sofrimento que a sociedade lhe impõe por ser mulher, as agressões que sofre do marido e as injustiça que testemunha na vida de outras mulheres levam-na a questionar a sua própria essência. Ao verificar na personagem Ponciá e em sua trajetória algumas das características inerentes ao mito de Oxumarê, logo percebemos como ambos encontram-se com a identidade fragmentada. Assim como o mito, a personagem também encontra-se em um *entrelugar*, pois é incapaz de reconhecer-se no acento grafado em seu nome, no sobrenome herdado do período da escravidão e em frente ao espelho, ápice do apagamento do eu. Ponciá nasceu livre, mas carrega as marcas da escravidão em sua memória, registradas em seu nome e em sua arte. Não é capaz de reconhecer-se e encontrar seu destino na Vila Vicêncio, desde a infância até o início da vida adulta, tampouco consegue reconhecer-se na metrópole, onde o preconceito a segrega.

Conceição Evaristo sintetiza, por meio de suas personagens, a busca de uma identidade, do que é ser negro no pós-abolicionismo. Nesse contexto, podemos relacionar o romance como uma obra literá-

ria que atua na construção de uma identidade negra no Brasil nos “entrelugares” que, para Bhabha (1998, p. 20), “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. Assim, verificamos em Ponciá Vicêncio a articulação da diferença, como proposta pelo autor, legitimando, por meio da arte, uma identidade mantida à margem.

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados pelo poder da tradição de reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998, p. 20-21)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o estudo dos orixás tenha o viés religioso, procurou-se mostrar, neste artigo, as marcas desses mitos nas caracterizações de personagens a partir de duas obras. Apesar de se separarem por décadas, *Mar morto* (2008) e *Ponciá Vicêncio* (2003) atualizam a cultura afrodescendente em narrativas que instigam estudos das personagens femininas e suas sutilezas ligadas a traços dos orixás: Rosa Palmeirão

synthetizes the fury and seduction of the seas and Ponciá, a force capable of resisting conflicts – a woman who is capable of changing the course of life, molding her destiny and perpetuating her cultural heritage. By incorporating these characteristics from oral tradition, over the centuries, Jorge Amado and Conceição Evaristo recreate and evoke myths respecting and reaffirming the characteristics inherited from African culture and incorporated into our society, which makes their works a space of enunciation and recognition of Afro-descendant culture.

THE AFRICAN-BRAZILIAN CULTURE IN THE CONSTRUCTION OF CHARACTERS
FROM *MAR MORTO* AND *PONCIÁ VICÊNCIO*

ABSTRACT

This work is the result of the studies on the works *Mar Morto* by Jorge Amado (2008) and *Ponciá Vicêncio* by Conceição Evaristo (2003) with regard to its narrative peculiarities and the presence of African-Brazilian culture. The study of culture concerns the literary representation of deities which relate not only to religious values, but also the characters' profiles delineated in the plot. For this study, we highlight the book *Mitologia dos Orixás* by Reginaldo Prandi (2001), Antonio Candido (1970) and Beth Brait (1985) studies about the fictional character, and the theory about space by Dimas Antonio (1985).

KEY WORDS: narrative, African-Brazilian culture, character, space.

LA CULTURA AFRO-BRASILEÑA EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES DE *MAR MORTO* Y *PONCIÁ VICÊNCIO*

RESUMEN

Este trabajo es el resultado de los estudios sobre las obras *Mar Morto*, de Jorge Amado (2008), y *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2003) con respecto a sus peculiaridades narrativas y a la presencia de la cultura afro-brasileña. El estudio de la cultura se refiere a la representación literaria de los orishas que se relacionan no solo con valores religiosos, sino también con los perfiles de personajes delineados en el enredo. Para ese estudio, se dialoga con el libro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001), los estudios de Antonio Candido (1970) y de Beth Brait (1985) sobre el personaje de ficción y la teoría sobre el espacio de Antonio Dimas (1985).

PALABRAS CLAVE: narrativa, cultura afro-brasileña, personaje, espacio.

NOTAS

- 1 Apresentação oral dos resultados parciais da pesquisa contida neste trabalho no dia 21 de maio de 2013, no Sellitcon, em Cornélio Procópio (I Seminário de Estudos Literários e Literatura Contemporânea) e no dia 23 de outubro de 2013, no Cellip, em Paranaguá (XXI Seminário do Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná).
- 2 O projeto de pesquisa “Literatura afro-brasileira e sua divulgação em rede”, em que se insere este trabalho, recebe apoio financeiro do CNPq e da Fundação Araucária.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Sérgio Paulo. A contribuição iorubana na ficção de Jorge Amado. Mar Morto: o mito recriado. X Congresso Internacional da ALADAA, 2000, Rio de Janeiro. *Anais do X Congresso Internacional da ALADAA – Cultura, poder e tecnologia: África e Ásia face à globalização*. Rio de Janeiro, p. 1-9, 2000.
- AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARRUDA, Aline Alves. Ponciá Vicêncio e becos da memória: memória e olhar coletivo na prosa afro-brasileira. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 17-b, p. 77-84, dez. 2009.
- BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Gris Impressores, 1972.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha; DUARTE, Eduardo de Assis. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. v. 2. p. 207-226.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2010.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

_____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: _____. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011a. v. 4. p. 375-403.

_____. Depoimento. In: _____. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011b. v. 4. p. 103-116.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2000.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 237.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido em 9 de março de 2014

Aprovado em 5 de junho de 2014
