

IDENTIDADE AFROCUBANA, UM ESTUDO DE CASO: BREVE ANÁLISE DE *CUENTOS NEGROS* DE LYDIA CABRERA

Mariana Pereira da Fonseca Teixeira

Orientadora: Gladys Viviana Gelado

Doutoranda

RESUMO: A presente comunicação visa analisar a obra *Cuentos Negros* (1936) da escritora cubana Lydia Cabrera (1899-1991). Nesta obra a autora nos apresenta contos lucumis ou congos tomados da tradição oral, ora levemente retocados, ora versões muito modificadas, com fusões de um ou mais contos. Cabe destacar que muitas vezes as narrações presentes neste livro são modificadas substancialmente pela autora, tendo apenas como ponto de partida relatos oriundos de África. Assim, a maioria dos cuentos se caracterizam como um produto da imaginação da autora. Essa característica, segundo nos aponta Castellanos (2003), acrescida da capacidade da autora de se aproximar da matéria ficcional combinando protocolos narrativos da literatura e da etnografia e assumindo a perspectiva dos seus informantes como ponto de vista privilegiado nos relatos, a torna uma das precursoras das inovações técnicas que se generalizarão na narrativa latino-americana na segunda metade do século XX. Por fim, partindo dos pressupostos dos estudos pós-colônias e culturais, este trabalho busca compreender como e quais elementos da literatura da diáspora africana foram transportados para Cuba e como se inseriram em um debate de identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Cuba, Lydia Cabrera, Identidade.

Analisar *Cuentos negros* de Lydia Cabrera é em certa medida se inserir no chamado de desobediência epistêmica e no debate do pensamento descolonial realizado por Walter Mignolo em artigo de 2008, uma vez que segundo ele “*o pensamento descolonial vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes.*”. Mas o que significaria se inserir no debate descolonial? O próprio Mignolo, nesse mesmo artigo, responde:

As opções descoloniais e o pensamento descolonial têm uma genealogia de pensamento que não é fundamentada no grego e no latim, mas (...) nas línguas dos povos africanos escravizados (...) e que reemergiram no pensamento e no fazer descolonial verdadeiro: Candomblés, Santería, Vudú, Rastafarianismo, Capoeira, etc. (MIGNOLO, 2008)

Assim sendo, este trabalho tem por objetivo analisar os contos *Bregantino*, *bregantin* e *Taita Hicotea y Taita Tigre*, presentes no livro *Cuentos negros*, os quais atravessam, dentre outras temáticas, a religiosa — Regla de Ocha, Santería —, característica esta que é marcante de um modo geral nas obras de Cabrera. E para nos mantermos na opção descolonial, consequência dos debates pós-coloniais, será buscado um olhar a partir de teóricos que em certa medida se insiram nesse debate especialmente por meio de críticas e (tentativas) de subversão do pensamento colonial.

Para a análise de tais contos, alguns conceitos se fazem importantes, sendo o primeiro o de imaginário. Segundo Baczko (1985), até a primeira metade do século XX, associar imaginação e poder parecia algo contraditório, uma vez que o primeiro se mostrava como uma “*faculdade produtora de ilusões, sonhos e símbolos, e que pertencia, sobretudo, ao domínio das artes*”, enquanto o segundo era reservado à realidade, às seriedades. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, passou a ser percebido que qualquer poder, inclusive o político, é rodeado de representações coletivas. Assim, o domínio do imaginário e do simbólico se constitui como um lugar estratégico para tal poder, já que é através dos imaginários sociais que uma coletividade constrói sua identidade; elabora representações de si; estabelece papéis e posições sociais ao mesmo tempo em que constrói “o outro”, formando imagens de amigos e inimigos; rivais e aliados; e exprime e impõe crenças comuns, tornando-se uma das forças reguladoras da vida coletiva.

Já para Glissant (1997), o imaginário pode ser entendido como uma construção simbólica mediante a qual uma comunidade (racial, nacional, imperial etc.) define a si mesma. A partir dessa noção, Mignolo (2005), acrescentando um sentido geopolítico, afirma que:

O imaginário do mundo moderno/colonial surgiu da complexa articulação de forças, de vozes escutadas ou apagadas, de memórias compactas ou fraturadas, de histórias contadas de um só lado, que suprimiram outras memórias, e de histórias que se contaram e se contam levando-se em conta a

duplicidade de consciência que a consciência colonial gera. (MIGNOLO, 2005)

Assim sendo, estaremos entendendo os *Cuentos* como representação do imaginário construído pelo choque da cultura negra e da cultura branca/espanhola no qual a identidade afro-latino-americana se constrói através de rastros e memórias, em especial rastros da religiosidade oriunda de África e transformada no Novo Mundo.

A partir dessa noção de articulação de forças, é possível trazer uma outra noção, a de *transculturación*, termo cunhado por Ortiz em 1940, em seu *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, que veio para substituir noções como a de aculturação, mudança cultural e outros, considerados pouco representativos por preverem certo apagamento da cultura oprimida e por vezes quase uma substituição da cultura do oprimido pela cultura do opressor, como se nada restasse da cultura dominada. No conceito de transculturação, porém, é defendida a ideia de que tanto a cultura que se impõe quanto aquela que resiste passam por modificações, ou seja, há um caráter complexo e multidirecional neste termo.

De modo a sintetizar os conceitos que perpassam o presente trabalho, é necessário definir o que estamos chamando de identidade, em especial a identidade afro-cubana. Franklin Miranda Robles (2011), ao falar de identidade afro-latino-americana aponta que “*a identidade afro-latino-americana evidencia a reconstrução constante de uma matriz cosmogênica africana através de uma dinâmica de resistência e apropriações conflituosas das culturas com as quais se encontrou historicamente.*” E segue afirmando:

(...) a heterogeneidade afro-latino-americana não somente explica uma identidade própria e um modo de articulação com os outros, como também, e por isso mesmo, permite pensar em totalidades constituídas de diálogos pluriculturais onde o afrodescendente é fundamental. (ROBLES, 2011)

A partir do exposto, tentaremos perceber como os dois contos escolhidos (*Bregantino, Bregantin e Taita Hicotea y Taita Tigre*) apresentam essa reconstrução da matriz cosmogênica africana citada por Robles e quais vozes estão presentes nessas representações de imaginário.

*

Lydia Cabrera nasceu em Cuba no ano de 1899, e foi iniciada nos estudos afro-cubanos pelo seu cunhado e grande intelectual insulano Fernando Ortiz. Em 1927, trasladou-se para Paris, onde escreveu *Cuentos negros*, traduzido ao francês por Francis de Miomandre¹. Em seu regresso à Cuba, seguiu com os estudos sobre a cultura afro-cubana, tendo publicado outras obras dentre as quais merecem destaque: *Porqué... cuentos negros de Cuba* e *El monte*, que se dedica ao estudo da Santería cubana. Com o triunfo da Revolução de 1959, se exilou em Miami, onde vive até sua morte.

Publicados primeiramente em francês sob o título *Contes négres de Cuba* (1936), *Cuentos negros* somente foi lançado em Havana quatro anos depois, em 1940. Constitui-se numa recompilação de vinte e três contos recolhidos a partir de 1930 entre diferentes informantes, dos quais temos Omi Tomi (Teresa), costureira de suas matriarcas e Calixta Morales, “*Oddedei, filha de Oxóssi (...) meus primeiros e francos colaboradores*” (*A mata*. Tradução de *El monte*, 1954). Em sua versão hispânica, *Cuentos negros* está dedicado a escritora venezuelana Teresa de La Parra, que durante sua estadia em Cuba conviveu com a Ialorixá Calixta Morales e outras personagens que a inspiraram para a escrita de seu romance *Memorias de Mamá Blanca* (*idem*).

Com um importante prefácio de Fernando Ortiz, *Cuentos negros* se insere em uma corrente de escritores, antropólogos, pesquisadores, linguistas e contistas que no início do século XX se preocuparam em registrar, de uma forma ou de outra, seu patrimônio cultural de raiz africana. Entre nomes dessa corrente, para além do próprio Ortiz, podemos citar: Dora Alonso e Ramón Guirao.

A maioria dos contos recolhidos por Cabrera são de origem yorubá, havendo em alguns, segundo Ortiz, “*curiosos fenómenos de transición cultural que son muy significativos*” (Ortiz, Fernando. Prejuícos. In: *Cuentos Negro*, 1993). Além disso, não podemos esquecer que esses contos vem à luz através de

uma colaboração, do folclore negro com sua tradutora branca. Porque o texto em castelhano é na realidade uma tradução (...). Da linguagem

¹ Importante escritor e tradutor do espanhol para o francês. Entre os intelectuais traduzidos por ele, além de Cabrera, merecem ser citados: Miguel de Unamuno, Miguel Ángel Asturias e Calderón de la Barca.

africana (yorubá, ewe ou bantú) em que as fábulas foram imaginadas, estas foram vertidas em Cuba ao idioma *amestizado* e dialetal dos negros criollos. Talvez a anciã *morena* que os narrou a Lydia já os recebeu de seus antepassados em *un lenguaje acrioullado*. (*idem*, grifo nosso)

Cabe destacar que a maior parte dos contos de origem yorubá são religiosos e frequentemente trazem fragmentos de cânticos, rezas e conversas em espanhol *bozal*² (*Where and does bozal Spanish survive?*, John M. Lipski), ou lucumí, língua oficial da Regla de Ocha ou Santería. Ainda neste tema, é importante salientar que a sobrevivência das línguas africanas em Cuba é antes de tudo religiosa, pois era através de suas línguas que os negros cativos comunicavam-se com seus deuses, isso explica, em certa medida, a manutenção dessas línguas em muitos contos cubanos de tradição oral.

Retornando ao prefácio escrito por Fernando Ortiz em *Cuentos negros*, merece destaque o fato de seu título ser *prejuicio*, que no espanhol significa ação ou efeito de prejudicar, opinião prévia sem conhecimento, geralmente negativa. Ora, por que intitular assim um prefácio de uma obra que ele, Ortiz, tão bem conhecia, afinal, foi principalmente por influência de Ortiz que Cabrera entrou no campo de estudos afro-cubanos? Acreditamos que esse título se refere aos críticos citados por Ortiz ao longo desse prefácio, pois, segundo o intelectual cubano, alguns críticos afirmaram que os contos reunidos aludiam a uma “profunda imoralidade”, apresentavam uma “ausência de intenção didática”, uma “ignorância de distinguir o bem do mal” e uma “faculdade extraordinária de esquecimento”. E Ortiz segue afirmando,

estas visões não são nada mais que as perspectivas que partem, ainda que involuntariamente, de um ângulo preconceituoso, o do branco, que julga o próximo negro, a partir de sua própria moralidade (...) aquelas que sua branca civilização lhe aponta e que ele define como a moralidade e a justiça. (*ibidem*)

Em seguida ele nos conta que é preferível chamar de *uma outra* moralidade, distinta, e de *uma* valorização social diferente, que fora imposta aos negros africanos por suas circunstâncias, diferentes dos brancos, no que tange a suas condições econômicas, políticas e

² Variação do espanhol falado por africanos que foram escravizados. Difere-se do espanhol crioulo.

culturais. Ou seja, aqui de certa maneira, Ortiz já nos aponta a necessidade de uma nova epistemologia para se olhar os *cuentos* de Cabrera.

Encerrando sua introdução à obra, Ortiz destaca que o livro *Cuentos negros* é um importante aporte para a literatura folclórica³, que esta é *blanquinegra*, apesar das atitudes negativas que se costuma adotar, e finaliza afirmando que todo o povo que nega a si mesmo está em vias de suicídio.

*

Bregantino, Bregantin e Taita Hicotea y Taita Tigre: estudo de caso

Em *Bregantino, Bregantin* nos é narrada a história de uma princesa que, após acordar de sua sesta, vai ter com seu pai, afirmando que quer casar. O pai decide que o eleito será aquele que conseguir fazer com que ele e a rainha se levantem e dançam. A data para a cerimônia de escolha foi marcada segundo indicação de *babalaos*, sacerdotes de Ifá (Santería) que têm o poder de adivinhar o futuro. Aqui já podemos notar a primeira influência de aspecto religioso no conto, que segue com a transcrição de um canto fúnebre em lucumí. Um dos candidatos a esposo e futuro rei se apresenta tendo engolido dois canários por conselho de um *fantasma* (aqui mais uma vez a influência do sobrenatural). Até que chega *Lombriz* (minhoca) com seu fiel servo *El Toro*, aquele, com seu tambor e canto em lucumí, consegue ganhar o coração de Dingadingá, a princesa. Neste primeiro momento, já é possível apontar uma das características dos contos clássicos: a personificação de animais.

A história segue, *Lombriz* morre e deixa o trono ao *El Toro*, que assume o reino de modo autoritário e declara que todas as mulheres do reino são suas, ademais, passa a matar todos os seus filhos homens que nascem, pois o único homem do reino só poderia ser ele. No entanto, uma de suas concubinas, Sanune, guiada pelo espírito de sua mãe, que em vida havia adorado os santos de ferro Ogum e Oxóssi (São Pedro e São Norberto, respectivamente), após

³ Muito se tem discutido sobre o termo “folclore”, mas infelizmente não cabe espaço aqui para esta discussão. Cabe destacar, apenas, que o termo está sendo utilizado na sua concepção primeira, *saber do povo*, no entanto, não podemos perder de perspectiva que essa concepção primeira fazia contraposição a uma cultura de elite, ou seja, esta palavra apresenta um fundo de hierarquização de culturas. Mantivemos seu uso na tradução aqui feita, devido a uma fidelidade ao termo escolhido por Ortiz.

ver seis filhos seus serem assassinados, se revolta e decide, com o auxílio da Mata, ter seu sétimo bebê e mantê-lo vivo.

Neste momento, são apresentadas as características e parte da história de Ogum e Oxóssi, este último como protetor de todas as mulheres. Sanune é orientada a fazer oferendas pela vida de seu filho e chegado o momento, Sanune dá vida a um menino, que seria criado pelos orixás-deuses e que só voltaria ao reino anos depois, quando estivesse pronto para enfrentar *El Toro*. O tempo passa, Sanune morre, mas morre extremamente feliz, “*un cadáver tan contento*”, diziam as outras mulheres do reino. Até que é chegado o dia de o filho das matas retornar e salvar o reino: Bregantino volta para livrar seu povo do subjugo tirano. Enfrenta seu pai, vence e faz com que o Reino de Cocosumba volte a seu estado natural.

Após breve apresentação do conto, cabe analisarmos com mais detalhes a apresentação dos orixás. Ogum e Oxóssi são descritos como dois negros belíssimos, um carregava uma carabina e era escoltado por um cachorro e um veado com uma cruz na testa. O outro estava armado com arco e flecha e tinha pendurado no ombro uma pele de gato montês. Sanune, prostrada aos pés daqueles homens, perde os sentidos e acorda em um quarto, rodeado de noite, cheirando a goiaba e com ar denso, como se muitos negros tivessem se reunido ali antes. Ela estava diante de um altar composto de dois ramos de álamo frescos e de uma pele de gato montês. No solo, várias *soperas* (representações de divindades) cobertas, uma ferradura de cavalo, caçarolas de arroz, feijão e milho.

Neste trecho, que parece se desviar da história apresentada – pois vemos mais detalhes da religião africana, descrições de santos e oferendas, colocando a questão de *El Toro* de lado—, Lydia Cabrera nos mostra o conhecimento aprendido com os seus informantes negros, dando-nos detalhes do culto a esses dois orixás. Segundo Isabel e Jorge Castellanos, em *Cultura Afro-Cubana* v. 3, esses detalhes foram aprendidos no *cabildo* de Calixta Morales, sua informante, pois em sua caderneta de anotações, de 6 de junho de 1930, encontra-se a seguinte anotação:

ferros, uma ferradura, lança, o arco, azeite de coco. Começam a trazer ramos que pregam na parede. A casa de Calixta está sem móveis... nada mais que os santos (*soperas*). Duas peles de gato montês com caracóis bordados. No solo duas caçarolas com arroz, feijão e milho... (CASTELLANOS, s/d)

Assim sendo, Lydia Cabrera demonstra, através desse conto, sua capacidade de entender, absorver e aplicar suas aprendizagens do universo religioso em seu fazer literário. Ou seja, a capacidade de combinar protocolos narrativos e observação etnográfica criando contos literários, tal como é apontado por Jorge Castellanos (2003), no livro *Pioneros de la etnografía cubana*.

Ainda neste conto, temos o sincretismo entre Ogum e São Pedro, o qual pode ser explicado inicialmente tanto pelos *patakis* (lendas) de cada orixá quanto pela simbologia do santo. Segundo Arellano, em seu *Nuevas formas de Adoración y culto: la construcción social de la santería*, Ogum é o dono do ferro e, quando os orixás estavam em terra, ele foi o responsável por abrir os caminhos. Além disso, por possuir o ferro, Ogum também é o dono das cadeias. Já São Pedro, no imaginário católico é o detentor das chaves do céu, é ele assim como Ogum quem abre os caminhos (as portas) de um novo mundo. Arellano ainda pontua que se Ogum tem as cadeias, São Pedro tem as chaves e a partir daí a relação entre o santo católico e Ogum fica mais esclarecida.

Já Oxóssi é sincretizado com São Norberto. Segundo seu *pataki* apresentado por Arellano, Oxóssi é o maior caçador que já existiu e suas flechas nunca falham, além de ser o patrono daqueles que têm problemas com a justiça. Seu sincretismo com São Norberto tem dupla explicação, sendo a primeira o fato de que este é para os católicos também um patrono da justiça, por ter reconhecido seus erros e como prova de reconhecimento ter repartido seus bens e vivido em penitência; ainda de acordo com Arellano, há também o sincretismo de Oxóssi com São Huberto (pg.131), patrono dos caçadores, sincretismo óbvio por Oxóssi ser considerado o maior caçador que já existiu.

Pelo exposto e relacionando com o conto *Bregantino, Bregantin*, percebemos que a escolha desses dois orixás para proteger Sanune e seu filho não foi arbitrária, pois ambos os orixás estão vinculados à força e ao vigor, elementos necessários para vencer a guerra contra o ditador *El Toro*. Ao final do conto, o elemento justiça, trazido por Oxóssi/São Norberto vence, uma vez que o conto termina com “*e com isto, a natureza recobrou de novo seus direitos e nasceram varões em Cocozumba.*”(grifo nosso).

O segundo conto que abordaremos neste trabalho, *Taita*⁴ *Hicotea y Taita Tigre*, nos traz uma visão cosmogênica transculturada. Ele nos mostra inicialmente como surgiu o homem negro e o homem branco. E assim nos diz: no princípio tudo era verde, até que um dia, por uma corda de luz, um homem subiu em direção ao sol, esse alertou-o para não se aproximar, porque queimava, o homem não lhe deu ouvidos, e se tornou negro (“*la alegría es de los negros*”). Aqui podemos perceber similitudes com o conto de Ícaro, além da clara associação sol-alegria-negro. Já o homem branco, foi a lua, após narrar como a lua surge e mostrar que ela não é homem nem mulher, mas casta, nos é contado que um homem foi à cavalo à lua, e ela que é fria, e o frio que é branco deram origem ao homem branco, “*son tristes*”. Nesta primeira parte fica evidente a dicotomia entre negro x branco; alegria x tristeza e sol x lua. O conto segue, apresentando outras origens e no seu desenvolvimento percebemos um embate entre o jabuti (*hicotea*) e o tigre, no qual a sabedoria e a esperteza vencem a força e a simplicidade, uma vez que o jabuti consegue se livrar da morte ludibriando o tigre. Este conto ainda nos informa que o jabuti é aquele que traz a bruxaria escondida em suas pupilas, a arte de curar com as ervas, com a madeira e os cantos (pg.48).

A partir de tal conto, podemos supor que o jabuti representaria a raça negra que desejava a liberdade do tigre colonizador e que através de sua sabedoria ancestral logrou sua sobrevivência. Além disso, cabe um olhar mais atento a algumas partes interessantes. A primeira é logo ao início, quando busca-se explicar a sombra do coelho que mora na lua e por que os homens não ressuscitam. Essa explicação aparece como uma pequena ruptura dentro do conto e se apresenta na forma de uma pequena lenda. Segundo esta, em um encontro entre a lebre e a lua, esta pede que a lebre vá dizer aos homens que, assim como ela nasceu, morreu e ressuscitou, eles também nascerão, morrerão e ressuscitarão. A lebre aceita o pedido e vai ao encontro dos homens, mas encontra sua prima, cotia, que estava bêbada e lhe oferece cerveja. A lebre aceita, fica bêbada e passa o recado errado aos homens, dizendo que eles irão nascer, morrer e **não** ressuscitarão. Os homens, então, tristes, começam a cavar sua fossa. Ao saber do que ocorreu, a lua fica furiosa, quebra a boca da lebre e a faz prisioneira dentro de si. Essa mesma narrativa está presente no livro *Mis cuentos africanos*, organizado por Nelson Mandela, em um conto intitulado *El mensaje*, tendo apenas algumas variantes. A primeira

⁴ Tratamento dado, em Cuba, aos negros anciões.

delas é que o recado tinha sido confiado primeiro a tartaruga, tendo a lebre roubado dela essa missão. A segunda é que não há referência ao álcool. E a terceira é que o ensinamento dessa fábula é para explicar como a morte entrou no mundo, cuja resposta seria o erro da lebre. No entanto, o conteúdo do recado, a falha cometida pela lebre e a reação da lua são exatamente os mesmos. Ainda segundo este livro, este conto é originário da Namíbia, e por vezes os animais presentes são outros, podendo ser: camaleão e lagarto, ou carrapato e lebre.

Outro ponto que merece um olhar mais atento é o porquê de ocorrer o embate entre o jabuti e o tigre. O jabuti, após algumas aventuras com o veado, se declara o dono do mundo, e o veado não aceita, então eles se desafiam a sobreviver ao fogo. O jabuti muito esperto se esconde na terra e vence o fogo. O veado, por sua vez, acaba morrendo. Com os chifres do seu amigo o jabuti faz um instrumento musical que produz um som que encanta a todos. Quando tentam roubá-lo, o jabuti os “enfeitiça” com a música e amputa um pedaço do corpo daqueles que tentaram furtá-lo. É nesse contexto que o Tigre perde nove dedos e um pedaço de seu bigode, jurando vingança ao jabuti.

Muito poderíamos mencionar nessa trajetória, tanto das aventuras do jabuti e do veado, quanto da parte em que o tigre tem suas patas amputadas, como a presença dos espíritos da febre e o Burukú⁵ ou, ainda, quando a esposa do tigre ao ver seus dedos amputados “*sofreu um desmaio nos braços das duas escravas oportunamente robustas*”, que para além de uma antropomorfização dos animais, apresenta uma referência à época da escravidão, indicando a reprodução de uma estrutura social na organização desses animais já bem antropomorfizados.

Através do exposto, podemos perceber que este conto tem a mesma estrutura permitida nos relatos orais, ou seja, a não linearidade narrativa. Seu início traz o surgimento dos homens e das raças, e ao mencionar a lua, o contista se lembra da história de sua lenda e faz um corte na descrição do surgimento dos homens para falar a respeito da origem da lua e porque existe a morte. Após essa ruptura, o conto volta a abordar o surgimento do homem, no entanto, sem aviso, inicia-se a história de amizade entre o jabuti e o veado, a partir da proposta do jabuti: “*vamos ser irmãos?*” e aqui percebemos a ruptura entre a primeira parte do conto (surgimento do mundo) e a segunda (a amizade entre esses animais e o embate).

⁵ Qualidade da orixá Nana, ligada à lua. Orixá mais velha, moradora do fundo da terra e das águas.

Por fim, cabe destacar o fato da música estar presente de maneira poderosa e quase mágica nos dois contos. É através da música que será eleito o marido de Dingádingá, e o escolhido é aquele que por encataria faz com que os reis não consigam resistir à dança. Assim como é através da música que o jabuti encanta aqueles que tentam roubá-lo e consegue inclusive amputá-los.

*

Considerações finais:

Através da análise desses dois contos, em especial da temática da Santería e da Regla de Ocha, que nas palavras de Mignolo seriam fazer descolonial verdadeiro da santería, buscamos perceber quais elementos da cultura africana estavam representados nos contos de Lydia Cabrera. Foram pontuados alguns elementos culturais religiosos e de ordem geral, que se manifestam no imaginário cubano retratado nos contos, manifestando-se como rastros, resíduos de memória da população da Ilha.

Nossa análise permitiu observar que para além da presença dos deuses do panteão Yorubá, os contos de origem africana ainda permeiam o imaginário cubano. Além disso, destacamos, ainda que de forma breve, a importância da música para a construção da identidade afro-cubana.

Foi possível observar também, que a *“reconstrução da matriz cosmogênica africana através de uma dinâmica de resistência e apropriações conflituosas das culturas com quais se encontrou historicamente”*, tal como apontado por Robles, é representado aqui pelo sincretismo, no qual a religião do espanhol sofreu um processo de apropriação para que a religião africana pudesse seguir resistindo em Cuba.

Por fim, observamos que Lydia Cabrera, para além do trabalho etnográfico pelo qual é conhecida, exerceu nesses contos sua liberdade criadora, transformando em ficção seus registros etnográficos, processo que só é possível através da exploração de suas anotações, tarefa que demanda maior imersão em seus cadernos etnográficos para compreender melhor a partir de que bases foram escritos seus contos.

REFERÊNCIAS:

- ALVAREZ, Gabriela Fernanda. *Los relatos de tradición oral y la problemática de su descontextualización y re-significación*. Disponível em: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.746/te.746.pdf. Acesso em: 20/08/2017
- ARELLANO, Juan Manuel Saldivar. *Nuevas formas de adoración y culto: la construcción social de la Santería en Catemaco, Veracruz, México*. Tamaulipas: Vision libros, 2010.
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social” In: Leach, Edmund *et Alii*. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- CABRERA, Lydia. *Cuentos Negros de Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 2002.
- CASTELLANOS, Jorge. “Lydia Cabrera”. *Pioneros de la etnografía afrocubana*. Miami. Universal, 2003
- CASTELLANOS, Jorge e CASTELLANOS, Isabel. *Cultura Afrocubana*, tomo 3, Miami, Universal. Disponível em: <http://www.hispanocubano.org/cas/index.htm>
- LEITE, Ana Mafalda. “Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico” in: *Oralidade e Escrita pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*.
- MANDELA, Nelson. *Mis cuentos africanos*. Espanha, Editorial Siruela, 2007.
- MIRANDA ROBLES, Franklin. “Cimorronaje cultural y identidad afrolatinoamericana”. In: *Revista Casa de las Américas*. No. 264 (2006), pp. 39-56
- MIGNOLO, Walter. *La idea de Latino América*. La herida colonial y la opción decolonial. Trad. Silvia Jawerbaun y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2005.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Trad. Ângela Lopes Norte. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008
- ORTIZ, Fernando. *Contraponto cubano do tabaco e do açúcar*. São Paulo, 2000.