

Suzely Ferreira da Silva  
Kátia de Oliveira Carvalho  
Adriane Regina Menegaz Veronese  
Francisco Welison Fontenele de Abreu  
Agnaldo Rodrigues da Silva  
Organizadores



# Revista Athena

Revista do Programa de Pós-graduação  
em Estudos Literários

Direção de Agnaldo Rodrigues da Silva

Vol. 30, nº 03 (2025)  
ISSN: 2237-9304

**UNEMAT**  
Universidade do Estado de Mato Grosso  
Carlos Alberto Reyes Maldonado

  
EDITORA  
UNEMAT

Suzely Ferreira da Silva  
Kátia de Oliveira Carvalho  
Adriane Regina Menegaz Veronese  
Francisco Welison Fontenele de Abreu  
Agnaldo Rodrigues da Silva  
Organizadores



# Revista Athena

Revista do Programa de Pós-graduação  
em Estudos Literários

Direção de Agnaldo Rodrigues da Silva

Vol. 30, nº 03 (2025)  
ISSN: 2237-9304

**UNEMAT**  
Universidade do Estado de Mato Grosso  
Carlos Alberto Reyes Maldonado

  
EDITORA  
UNEMAT

**Direção geral:** Agnaldo Rodrigues da Silva

**Editores/ Organizadores:** Suzely Ferreira da Silva, Kátia de Oliveira Carvalho, Adriane Regina Menegaz Veronese, Francisco Welison Fontenele de Abreu, Agnaldo Rodrigues da Silva.

**Projeto Gráfico/Diagramação:** Rangel Gomes Sacramento

**Capa:** Rangel Gomes Sacramento

**Revisão:** Os editores.

**Copyright © 2025 / PPGEL/ UNEMAT**

Ficha Catalográfica elaborada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT  
Cáceres/MT

ISSN: 2237-9304 (online)

Revista ATHENA, vol. 30, n. 03 (2025), 221p.

Organização de Suzely Ferreira da Silva, Kátia de Oliveira Carvalho, Adriane Regina Menegaz Veronese, Francisco Welison Fontenele de Abreu, Agnaldo Rodrigues da Silva.

(Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários). Cáceres - MT: UNEMAT Editora, 2025. Ref.: Jul. – Set./2025..

1. Literatura

REVISTA ATHENA – Revista científica do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários -  
Universidade do Estado de Mato Grosso - Tangará da Serra - MT – Brasil



Editora UNEMAT

Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavalhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000

Fone/Fax 65 3221-0000 - [www.unemat.br](http://www.unemat.br) - [editora@unemat.br](mailto:editora@unemat.br)

## CONSELHO EDITORIAL

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)  
Edson Flávio Santos (UNEMAT)  
José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)  
José Humberto Rodrigues dos Anjos (UFG)  
Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)  
Samuel Lima da Silva (UNEMAT)  
Walnice Aparecida de Matos Vilalva (UNEMAT)

## CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)  
Adriane Regina Menegaz Veronese (UNEMAT/  
DISCENTE)  
Edson Flávio Santos (UNEMAT)  
Elisabeth Battista (UNEMAT)  
Francisco Welison Fontenele de Abreu (UNEMAT/  
DISCENTE)  
José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)  
José Humberto Rodrigues dos Anjos (UFG)  
Kátia de Oliveira Carvalho (UNEMAT/ DISCENTE)  
Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)  
Samuel Lima da Silva (UNEMAT)  
Suzely Ferreira da Silva (UNEMAT/ DISCENTE)  
Thainá Aparecida Ramos de Oliveira (UNEMAT)  
Vera Lúcia da Rocha Maquêa (UNEMAT)  
Walnice Aparecida de Matos Vilalva (UNEMAT)



## SUMÁRIO

EDITORIAL.....	07
A CULTURA BRASILEIRA E AS RAÍZES AFRODESCENDENTES: CONTRIBUIÇÕES DO POVO NEGRO-AFRICANO E A HERANÇA CULTURAL.....	11
<i>Nághila Cristina Amada da Silva</i> <i>Agnaldo Rodrigues da Silva</i>	
AFENOMENOLOGIAEXISTENTEENTREOESPAÇOEAAALMAHUMANA: UM ESTUDO PELA CONTÍSTICA CONTEMPORÂNEA DE AGNALDO RODRIGUES DA SILVA, NAS OBRAS <i>A PENUMBRA</i> (2004) E <i>MENTE</i> <i>INSANA</i> (2008).....	27
<i>Lucimaira da Silva Ferreira</i>	
ANCESTRALIDADE E IDENTIDADE FEMININA NOS POEMAS <i>PRIMITIVA</i> <i>E CENTENÁRIA</i> DE MARLI WALKER.....	41
<i>Suzely Ferreira da Silva</i> <i>Edson Flávio Santos</i>	
DA SUBSERVIÊNCIA À EMANCIPAÇÃO: UMA ANÁLISE SOBRE AS IDENTIDADES EM <i>TORTO ARADO</i> .....	55
<i>Daniela Patrícia Pereira dos Santos</i>	
DIÁSPORAS LITERÁRIAS: UMA ANÁLISE DOS POEMAS <i>PALAVRAS ERRANTES DAS MULHERES POETAS</i> , DE MARILZA RIBEIRO, E <i>PROTESTO PARA TEREZA</i> , DE WLADEMIR DIAS- PINO.....	69
<i>Simoni Rodrigues dos Santos</i> <i>Isaac Newton Almeida Ramos</i>	
INÚTEIS COMENTÁRIOS SOBRE AS POÉTICAS DE MANOEL DE BARROS E ONDJAKI.....	93
<i>Paulo Sérgio Borges David Mudeh</i> <i>Isaac Newton Almeida Ramos</i>	
O ESPAÇO TELÚRICO E AS REPRESENTAÇÕES DE PODER EM OBRAS DA LITERATURA DE “RETORNADOS”.....	109
<i>Altair Sofientini Ciecowski</i> <i>Vera Lúcia da Rocha Maquêa</i>	

INVISIBILIDADE FEMININA NEGRA EM SORTE DE LUCIENE CARVALHO.....	125
<i>Samara Cristina Lopes Rodrigues</i>	
<i>Edson Flávio Santos</i>	
O CURSO DAS ÁGUAS-POEMAS DE ACLYSE MATTOS E A FLUIDEZ DA POESIA MATO-GROSSENSE.....	137
<i>Priscila Darolt</i>	
<i>Isaac Newton Almeida Ramos</i>	
DIÁLOGOS LITERÁRIOS NA AUTOESCRITA DE PEDRO CASALDÁLIGA: MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA.....	151
<i>Kerli Simone Mezomo Silva</i>	
<i>Edson Flávio Santos</i>	
ENTRELACES POÉTICOS: JOSÉ CRAVEIRINHA E PEDRO CASALDÁLIGA.....	173
<i>Larissa Aparecida dos Santos Claro</i>	
<i>Epaminondas de Matos Magalhães</i>	
A TRADIÇÃO ORAL E O ENCONTRO COLONIAL EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ DE PAULINA CHIZIANE.....	191
<i>Simone de Barros Berte</i>	
ENTRE IMAGENS E PALAVRAS: ANÁLISE DAS CONDIÇÕES REPRESENTATIVAS NO ROMANCE <i>ENTERRE SEUS MORTOS</i> , DE ANA PAULA MAIA.....	207
<i>Luciana Alberto Nascimento</i>	
NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS.....	219

## EDITORIAL

Prezados (as) leitores (as),

É com satisfação que a *Revista Athena* apresenta o volume 30, vinculado à linha de pesquisa Literatura e Vida Social em Países de Língua Oficial Portuguesa, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT. O conjunto de artigos que compõe esta edição evidencia o vigor e a relevância da pesquisa literária no contexto acadêmico nacional, destacando sua natureza transdisciplinar e sua capacidade de articular diferentes abordagens teóricas e metodológicas na análise da literatura, enquanto expressão simbólica da experiência humana e fenômeno cultural e social. Essa perspectiva se consolida em estudos sobre dramaturgia, literatura de testemunho, memória, pós-colonialismo, identidade e práticas estéticas (Aristóteles, 2008; Benjamin, 2012; Blanchot, 2005; Lejeune, 2008; Fanon, 1968; Said, 2020; Césaire, 2010; Magalhães, 2001; Casaldáliga, 2007; Marcos, 1975; Bradley, 2009; Foucault, 1979; Bosi, 1977; Candido, 2002; entre outros).

Este dossiê reúne trabalhos apresentados no 6º Colóquio Internacional de Estudos Literários (CIEL) e no 15º Seminário de Pesquisas em Estudos Literários, desenvolvidos por pesquisadores do PPGEL/UNEMAT. As pesquisas analisam a literatura como espaço de memória, identidade e resistência, evidenciando seu papel na construção e ressignificação de experiências individuais e coletivas, bem como na preservação da memória histórica e na expressão das complexidades social.

No artigo que abre o dossiê, intitulado “A cultura brasileira e as raízes afrodescendentes: contribuições do povo negro-africano e a herança cultural”, de autoria de Nághila Cristina Amada da Silva, discute a influência das tradições africanas na formação da cultura nacional. A análise demonstra que, apesar da invisibilização histórica, as práticas afrodescendentes persistiram e se reinventaram, moldando religiosidade, musicalidade, oralidade, culinária, danças e formas de organização comunitária, como os quilombos. O estudo reforça a importância da preservação cultural e da proteção legal da diversidade como instrumentos de afirmação identitária e justiça social.

Em “A fenomenologia existente entre o espaço e a alma humana: um estudo pela contística contemporânea de Agnaldo Rodrigues da Silva”, Lucimaira

da Silva Ferreira analisa os contos dos livros *A Penumbra* (2004) e *Mente Insana* (2008), destacando a recorrência de imagens como a casa, a chuva e a noite. A pesquisa evidencia como esses elementos funcionam como mediadores da experiência subjetiva, articulando espaço físico e dimensão psíquica, e reforça o papel da literatura em representar tensões humanas e sensações existenciais.

O terceiro artigo, “Ancestralidade e identidade feminina nos poemas Primitiva e Centenária de Marli Walker”, assinado por Suzely Ferreira da Silva e Edson Flávio Santos, explora a poética dos ossos como metáfora da ancestralidade feminina. A análise dos poemas revela que os ossos não simbolizam apenas a corporeidade da protagonista, mas também funcionam como repositórios de memória histórica e cultural. A pesquisa evidencia a presença de uma tradição viva, em que as vozes ancestrais permeiam o eu poético, criando um diálogo contínuo entre passado e presente e destacando as lutas e experiências das mulheres ao longo das gerações.

Em “Da subserviência à emancipação: uma análise sobre as identidades em Torto Arado”, Daniela Patrícia Pereira dos Santos investiga as personagens da obra de Itamar Vieira Júnior, mostrando como a diáspora africana e a subserviência histórica influenciam a construção da subjetividade. A pesquisa evidencia a constituição de identidades múltiplas, marcadas por relações de exploração rural e trabalho forçado, e aponta caminhos de emancipação das personagens, ressaltando a resistência, a consciência crítica e o protagonismo na trajetória narrativa.

No artigo “Diásporas literárias: uma análise dos poemas Palavras Errantes das Mulheres Poetas, de Marilza Ribeiro, e Protesto para Tereza, de Wladimir Dias-Pino”, de Simoni Rodrigues dos Santos e Isaac Newton Almeida Ramos, evidencia-se a relação entre revistas literárias e a construção da poesia regional, mostrando como signos verbais e não-verbais interagem para criar camadas de sentido que articulam memória, história e experiência estética. O estudo demonstra a importância de compreender as publicações literárias como espaços de resistência, diálogo e afirmação cultural.

“Inúteis comentários sobre as poéticas de Manoel de Barros e Ondjaki”, de Paulo Sérgio Borges David Mudeh e Isaac Newton Almeida Ramos, analisa os diálogos entre os poetas do Brasil e de Angola, observando convergências imagéticas e temáticas. A pesquisa destaca a presença de elementos como erotismo,



infância e impactos do neocolonialismo, evidenciando a construção de uma consciência compartilhada em contextos históricos distintos, mas interligados pela experiência poética.

O sétimo artigo, de Altair Sofientini Ciecowski e Vera Lúcia da Rocha Maquêa, “O espaço telúrico e as representações de poder em obras da literatura de retornados”, investiga a relação entre espaço e poder em romances de autores retornados a Portugal após a independência das ex-colônias africanas. A pesquisa evidencia como Angola, Moçambique e Portugal funcionam como territórios nos quais se projetam relações de poder carregadas de contradições e polêmicas. Por meio da análise de obras como *Os retornados: um amor nunca se esquece* (2010), *O retorno* (2013) e *A gorda* (2018), os autores destacam como o espaço telúrico atua como elemento estruturante das narrativas e como instrumento de reflexão sobre memória, identidade e poder.

Samara Cristina Lopes Rodrigues e Edson Flávio Santos, no artigo “Invisibilidade feminina negra em Sorte, de Luciene Carvalho”, investigam a representação das mulheres negras na poesia contemporânea. A análise destaca como o poema aborda as dores e desafios impostos pelo contexto sócio-histórico, refletindo sobre mobilidade, protagonismo e identidade da mulher negra na literatura mato-grossense contemporânea.

No artigo “O curso das águas-poemas de Aclýse Mattos e a fluidez da poesia mato-grossense”, Priscila Darolt e Isaac Newton Almeida Ramos analisam características regionais presentes na obra do eu lírico e na abstração poética. A pesquisa evidencia o diálogo constante com autores precursores da região e o papel metafórico das águas, simbolizando resistência e conexão com o espaço cultural mato-grossense, longe dos eixos literários tradicionais do país.

Em “Diálogos literários na autoescrita de Pedro Casaldáliga: memória como estratégia narrativa”, Kerli Simone Mezomo Silva e Edson Flávio Santos analisam a obra *Creio na justiça e na esperança* (1978), destacando como a memória se constitui como uma estratégia narrativa central. Observa-se que a narrativa apresenta uma estrutura fragmentada, indicando uma fusão entre diário, autobiografia e literatura de testemunho. Nesse contexto, a produção literária se revela híbrida e instigante, permitindo compreender a construção do sentido como resultado de múltiplas camadas de experiência e memória.

No décimo primeiro artigo, “Entrelaces poéticos: José Craveirinha e

Pedro Casaldáliga”, Larissa Aparecida dos Santos Claro e Epaminondas de Matos Magalhães exploram aproximações entre as vozes dos dois poetas lusófonos, revelando diálogos que iluminam questões de silenciamento e de compromisso social. A análise dos poemas *Ode à Teresinha*, de Craveirinha, e *A prostituta*, de Casaldáliga, evidencia como as obras resgatam experiências femininas invisibilizadas, promovendo reflexão crítica sobre gênero, memória e resistência.

“A tradição oral e o encontro colonial em *O alegre canto da perdiz*”, de Simone de Barros Berte, investiga, à luz dos estudos pós-coloniais, como a autora moçambicana Paulina Chiziane articula oralidade e experiência histórica para narrar tensões do período colonial. O estudo mostra de que modo a tradição oral, em diálogo com a condição pós-colonial, estrutura a vivência das personagens e problematiza as relações de poder e de identidade cultural em Moçambique.

O volume se encerra com a pesquisa “Entre imagens e palavras: análise das condições representativas no romance *Enterre seus mortos*, de Ana Paula Maia”, de Luciana Alberto Nascimento. O estudo investiga como a cultura visual contemporânea influencia a escrita literária de Ana Paula Maia, analisando de que modo elementos imagéticos e cinematográficos moldam a narrativa de *Enterre seus mortos* (2018), aproximando texto e imagem em uma literatura marcada pela visualidade.

Este dossiê reafirma, portanto, o compromisso da *Revista Athena* com a promoção de um espaço crítico e inovador de produção científica. Espera-se que os artigos apresentados no volume inspirem novas investigações e contribuam para a consolidação das abordagens literárias como vertentes fundamentais na compreensão da linguagem, da literatura e da cultura em suas múltiplas dimensões: sociais, discursivas e históricas.

Desejamos uma boa Leitura!

Tangará da Serra - MT, 10 de setembro de 2025.

Suzely Ferreira da Silva - PPGEL/UNEMAT

Kátia de Oliveira Carvalho - PPGEL/UNEMAT

# A CULTURA BRASILEIRA E AS RAÍZES AFRODESCENDENTES: CONTRIBUIÇÕES DO POVO NEGRO-AFRICANO E A HERANÇA CULTURAL

\*\*\*

## BRAZILIAN CULTURE AND ITS AFRICAN ROOTS: CONTRIBUTIONS OF THE BLACK AFRICAN PEOPLE AND THEIR CULTURAL HERITAGE

Nághila Cristina Amada da Silva<sup>1</sup>

Agnaldo Rodrigues da Silva<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 11/05/2025

**Data de Aceite:** 03/06/2025

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo analisar as contribuições do povo negro-africano para a formação da cultura brasileira, destacando os processos de resistência, preservação e reinvenção da herança cultural afrodescendente. A pesquisa parte da constatação de que, embora historicamente subalternizadas e invisibilizadas, as tradições africanas resistiram à violência colonial e continuam a influenciar fortemente a identidade nacional brasileira por meio da religiosidade, linguagem, musicalidade, oralidade, culinária, danças, festividades e formas de organização comunitária, como os quilombos. A metodologia adotada é de natureza qualitativa e interdisciplinar, com base em pesquisa bibliográfica de autores como Homi Bhabha (2013), Terry Eagleton (2011), Raymond Williams (2011), Abdias do Nascimento (2002), Muniz Sodré (2002), Kabengele Munanga (2019), entre outros, que discutem cultura, identidade, memória, colonialidade e resistência negra no Brasil. Como resultado, o trabalho evidencia que a cultura brasileira é profundamente marcada pelas matrizes africanas, apesar dos persistentes processos de negação e branqueamento. Além disso, reforça a importância das leis de proteção à diversidade religiosa e cultural, e da preservação da memória nas comunidades quilombolas como instrumento de afirmação de identidade, garantia de direitos e promoção da justiça social.

**Palavras-chave:** Cultura Afro-brasileira. Identidade. Memória. Quilombos. Resistência.

**Abstract:** This study aims to analyze the contributions of Black Africans to the formation of Brazilian culture, highlighting the processes of resistance, preservation, and reinvention of Afro-descendant cultural heritage. The research is based on the observation that, although historically subordinated and invisible,

---

1 Professora da Secretária Municipal de Educação de Cáceres, atua como Coordenadora Pedagógica na EMEI Professora Dulsângela de Almeida Souza. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) e Mestra em Linguística pela mesma Instituição. Especialista em Literatura Brasileira pela Faculdade São Braz. Especialista em psicopedagogia Clínica e Institucional pela Faculdade Metropolitana do Estado de São Paulo. Graduada em Letras - Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela UNEMAT e Pedagogia pela Faculdade Mantense dos Vales Gerais. E-mail: naghila.silva@unemat.br

2 Doutor em Letras. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – UNEMAT. E-mail: agnaldosilva20@unemat.br

African traditions resisted colonial violence and continue to strongly influence Brazilian national identity through religion, language, music, oral tradition, cuisine, dance, festivities, and forms of community organization, such as quilombos. The methodology adopted is qualitative and interdisciplinary in nature, based on bibliographic research by authors such as Homi Bhabha (2013), Terry Eagleton (2011), Raymond Williams (2011), Abdias do Nascimento (2002), Muniz Sodré (2002), Kabengele Munanga (2019), among others, who discuss culture, identity, memory, coloniality, and black resistance in Brazil. As a result, the work shows that Brazilian culture is deeply marked by African roots, despite persistent processes of denial and whitening. In addition, it reinforces the importance of laws protecting religious and cultural diversity and preserving memory in quilombola communities as a tool for affirming identity, guaranteeing rights, and promoting social justice.

**Keywords:** Afro-Brazilian Culture. Identity. Memory. Quilombos. Resistance.

## Introdução

O termo cultura é notoriamente complexo, pois está associado a diferentes significados. Dessa forma, estudiosos como Bhabha (1998), Eagleton (2011), Romero (2001) e Raymond (2011) apontam a dificuldade de defini-la precisamente, equiparando essa complexidade à da palavra natureza. A dificuldade em conceituar cultura atravessa diversas sociedades, permitindo, contudo, a identificação de noções que ora se opõem, ora se complementam. Assim, o conceito de cultura assume múltiplas dimensões, dependendo do contexto em que é empregado.

Para Eagleton (2011), a noção de cultura teve origem em uma visão romântica, que, ao longo dos séculos, deu lugar a interpretações científicas mais refinadas. Em sua trajetória conceitual, cultura já esteve associada a uma visão folclórica de determinadas sociedades, assim como foi confundida com o conceito de instrução em diferentes povos. Nessa perspectiva, ser instruído significava possuir cultura, e, conseqüentemente, ser considerado culto. Eagleton (Ibidem) também enfatiza que, etimologicamente, cultura está relacionada ao ato de cultivar, remetendo ao crescimento natural de algo com o objetivo de amadurecer e ampliar a consciência.

Se em seu uso mais restrito a cultura designava as manifestações mais refinadas da história humana, atualmente, é compreendida como um conjunto de conhecimentos, saberes e práticas próprias de grupos sociais. Assim, a cultura pode ser vista como um processo dinâmico e orgânico, profundamente conectado aos aspectos da vida social, como costumes, linguagem, parentesco, mitologia e

rituais, elementos que situam os indivíduos nesse processo independentemente de sua escolha.

Bhabha (1998), por sua vez, associa o conceito de cultura ao da diferença. O autor destaca, no entanto, que a representação da diferença não deve ser entendida como um reflexo de características culturais ou étnicas fixas, enraizadas na tradição. Pelo contrário, a diferença constitui-se como uma construção social, sendo, do ponto de vista das minorias, um processo de negociação complexo, especialmente evidente em períodos de transformação histórica. Assim como Eagleton (2011), o pensamento de Bhabha (Ibidem) dialoga com estudos sobre hibridismo, multiculturalismo e mestiçagem.

Romero (2001) argumenta que a cultura brasileira tem três matrizes principais: indígena, europeia e africana. Para o autor, as pesquisas sobre a população negra no Brasil são relativamente recentes, pois, historicamente, houve uma negligência em reconhecer sua contribuição, o que ele considera uma grande injustiça.

Nesse sentido, Romero defende a necessidade de resgatar e valorizar o papel dos negros na construção da cultura nacional. Esse entendimento reforça a ideia de que a cultura brasileira é fruto das misturas de diferentes influências, contrariando qualquer tentativa de afirmar uma hegemonia cultural. Raymond (2011) acrescenta que a hegemonia pressupõe um sistema totalizante, que não se limita a aspectos secundários ou superficiais, mas permeia profundamente a sociedade, criando a ilusão de um senso comum. As tentativas de homogeneizar a cultura, portanto, são manifestações ideológicas que buscam naturalizar um conjunto de valores, práticas e ideias que, na verdade, servem para manter determinadas relações de poder.

### **A Influência das Matrizes Africanas na Cultura Nacional**

Nessa perspectiva, cultura é sinônimo de diversidade, e durante o período escravagista, a intenção dos europeus era homogeneizar a cultura, e a cultura que tinha que prevalecer era a do dominador. E assim o Brasil-colônia se conservou único e homogêneo devido às instituições socioculturais europeias:

E nascia assim uma etnia nacional, produto de uma civilização agrária, urbana e rural, diferente das etnias indígenas e africanas. Como, porém, no Brasil nasceu e cresceu “proletariado externo das sociedades, a classe dominante brasileira nada mais fazia senão gerenciá-lo, do nível econômico-produtivo ao ideológico (VANUCCHI, 2002, p.13).

O autor complementa que logo foram se distinguindo dois planos culturais para o Brasil: o erudito e o vulgar. O erudito, marcado pela branquitude e europeidade, alienado e alienante; e o vulgar das camadas subalternas mais criativo, mais aberto à consciência humana e ao atendimento imediato das necessidades espirituais. “Foi por meio desta cultura vulgar – recheada de elementos indígenas e africanos – que o povo brasileiro edificou, com os tijolos e cimentos de que dispunha, a cultura nacional no que tinha assentado na terra e de significativo para toda população” (Ibidem, p.13-14).

No entanto, de acordo Memmi (1977, p.121), nos tempos remotos da escravidão, o colonizador efetivou ações para que essa memória não se perpetuasse, ou seja, para o colonizador não importava verdadeiramente quem eram os africanos, não era interessante “apreender o colonizado em sua realidade”, assim o dominador “se preocupa em fazê-lo sofrer essa indispensável transformação.” Por esse motivo, durante o processo de colonização, as tradições dos povos africanos foram reprimidas, ignoradas, aniquiladas e subalternizadas, sendo submetidas à cultura dominante dos colonizadores europeus.

Os escravos que habitavam o continente americano, incluindo o Brasil, desenvolveram métodos de criação, recriação da memória cultural, mantendo laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Nesta rede de comunicação, as diversas tradições africanas conservaram traços visíveis dos traços africanos cruciais para sua reconstrução pessoal e coletiva.

Agredido de todos os lados, foi em suas religiões ancestrais que o africano encontrou um espaço onde se apoiar e defender o que lhe restava de identidade humana. E, cientes desse fato, tanto a sociedade institucionalizada como a religião oficial do Estado, o catolicismo, não deram tréguas às religiões vindas da África. Acusadas de cultos fetichistas, sofriam a condenação de sacerdotes católicos e a

repressão policial. Mas a despeito da manipulação de tantas estratégias e recursos para degradar, distorcer e esmagar a herança africana, a cultura convencionalmente tida como a dominante careceu de aptidão para concretizar os objetivos que perseguia (NASCIMENTO, 2002, p.122).

Desse modo, os negros africanos e seus descendentes:

A partir das grandes perdas sofridas, perceberam que tinham que desenvolver estratégias mais sutis, porém muito eficientes, para que pudessem manter vivas suas tradições e poder sobreviver em meio a tanto sofrimento sem esquecer sua origem. Começaram a criar dentro das igrejas, pois o catolicismo era predominante e influente nesta época, as irmandades de povos negros escravizados com o objetivo secreto de, através de contribuições financeiras de cada um, poder comprar a alforria de outros que, ao tornarem-se livres, começavam a desenvolver atividades profissionais mais rentáveis, aumentando dessa forma sua contribuição para a causa. Dessas contribuições saíam também o auxílio para aquelas escravas que ficaram viúvas, para aquelas crianças que perderam seus pais ou responsáveis, para que pudessem oferecer um funeral digno àqueles que tinham seus corpos abandonados à flor da terra para que os animais viessem comer-lhes as carnes. Dizem que deste sistema financeiro chamado entre os escravizados de “caixa” é que surgiu a ideia da Caixa Econômica Federal que existe até os nossos dias (MINATOJY, 2015, p. 90).

Nesse ínterim, estamos nos referindo ao patrimônio de uma cultura dinâmica, que luta desde a diáspora até a escravidão, com perdas e danos históricos, que se renova, preserva, inventa e reinventa a tradição como fonte de saber e identidade. Culturas de povos em constante busca pela afirmação e reconhecimento de seus valores civilizatórios, que se adaptaram às condições territoriais, ambientais, sociais e políticas ao longo do tempo.

De acordo com Alves apud Nascimento (2002, p. 116) “A primeira medida do escravagista, direta ou indiretamente, era produzir o esquecimento do negro, especialmente de seus lares, de sua terra, de seus deuses, de sua cultura, para transformá-lo em vil objeto de exploração”. Nascimento complementa que a extinção dos documentos referentes ao tráfico negreiro e dos objetos de tortura “é

parte do plano diabólico contra a memória do africano e seu descendente. No qual também se integra, completando a conjuração, o sistema educativo brasileiro.” (Ibidem). Ainda nas palavras do autor:

Caso o negro perdesse a memória do tráfico e da escravidão, ele se distanciaria cada vez mais da África e acabaria perdendo a lembrança do seu ponto de partida. E este ponto de partida é o ponto básico: quem não tem passado não tem presente e nem poderá ter futuro. Evocar o tráfico, lembrar constantemente a escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isto represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio. Esta hipótese está muito distante da minha proposição. O que quero dizer é que tráfico e escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradica-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício dos nossos antepassados para que nosso povo sobrevivesse. Escravidão quer dizer raça negra, legado de amor da ancestralidade africana (NASCIMENTO, 2002, p.120).

A memória social, nas narrativas, nos cantos, danças e tambores deste período histórico perpetuou. É claro que este ato de ocultar o passado fez com que perdêssemos inúmeras informações e dados específicos da vida negra no período colonial. Porém, como toda cultura de resistência, a vida da nação negra não se apagou e se faz pulsar em nosso dia a dia. As sobrevivências africanas alimentam a alma brasileira na música, nas danças, na religiosidade, na linguagem, na alimentação, nas festividades e nas formas de organização política dos quilombos.

A oralidade é parte integrante da cultura africana e os negros que aqui chegaram trouxeram consigo esta tática de manter e passar seus feitos históricos por meio de suas narrativas. Mesmo tentando apagar da história de forma documental o período escravocrata, o governo não conseguiu capturar a memória de um povo, que saía pelas ruas.

Nessa direção, a formação da cultura afro-brasileira, Lopes (2008) afirma que está se formou a partir de duas matrizes principais: a da civilização congo angolana e da região do Golfo da Guiné, principalmente do antigo Daomé e da atual



Nigéria, ou seja, bantos e sudaneses. Os escravos sudaneses vieram principalmente atender às necessidades específicas, como as do açúcar, no Nordeste, e as do ouro, no Sudeste. Já os bantos foram presença majoritária e constante em todos os momentos da época escravista, disseminando por todo território brasileiro as bases da cultura, a qual se manifesta em várias formas de conhecimento, religiosidade, arte e lazer. A autora ainda afirma que dos oestes- africanos o Brasil recebeu as primeiras concepções filosóficas e doutrinárias, bem como práticas que vieram a se tornar a espinha dorsal da maioria dos cultos e religiões populares praticadas no país. É no caso das várias modalidades de candomblé, da mina maranhense, da encantaria amazônica e da primitiva umbanda.

Nessa senda, os africanos e seus descendentes fizeram muito mais do que plantar, explorar as minas e produzir riquezas materiais. Eles para aqui trazidos como escravos tiveram um papel civilizador, foram elementos ativos, criadores, visto que transmitiram à sociedade, em formação, elementos valiosos da sua cultura. Muitas das práticas da criação de gado eram de origem africana. A mineração do ferro no Brasil foi aprendida pelos africanos. Com eles a língua portuguesa não apenas incorporou novas palavras, como ganhou maior espontaneidade e leveza. Enfim, podemos afirmar que o tráfico foi feito para escravizar os africanos, mas terminou também africanizando o Brasil (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 43)

Quando os europeus invadiram África, estes já possuíam uma organização política estruturada, muito antes da colonização feita pelos europeus; eram mestres em várias áreas: eles dominavam técnicas de agricultura, mineração, ourivesaria e metalurgia; usavam sistemas matemáticos elaboradíssimos; e tinham conhecimentos de astronomia e de medicina que serviram de base para a ciência moderna. “O roubo do legado africano pelos gregos levou a opinião mundial ao erro de que o continente africano não deu nenhuma contribuição à civilização e que seu povo está naturalmente na retaguarda” (JAMES, 2002, p. 10). África é a mãe nação, pois foi lá onde a humanidade iniciou.

Outro ponto de apagamento da cultura africana pelos europeus foram as línguas africanas:

[...]a sua destruição representa mais um ato na tragédia genocida que a sociedade brasileira desencadeou contra os africanos e seus descendentes. Além de destruir o principal instrumento de comunicação humana, social e cultural, o que já é muito grave, simultaneamente à destruição da língua africana, impuseram a língua portuguesa (NASCIMENTO, 2002, p.140).

Assim, o povo banto não é exatamente um povo ou um grupo étnico específico, mas, sim, um tronco linguístico, ou seja, uma língua que deu origem a diversas outras línguas africanas, as quais abarcam um grande complexo de povos com características linguísticas e culturais semelhantes. Mancuas, Angicos, Congos e Cabinda estão entre os grupos bantos trazidos ao Brasil. Esses grupos reproduziram seu tipo de organização social nos quilombos e nos influenciam de várias formas: a capoeira de angola, a congada, as danças e cerimônias, o cateretê, o caxambu, o batuque, o samba, o jongo, o lundu e o maracatu são legados dos povos bantos. No português, a maioria das palavras africanas são de origem banto, como “dengoso”, “sambista”, “xingamento” e “moleque”. De todo modo, o ataque linguístico foi fatal para este patrimônio cultural. Como observa Juana Elbein dos Santos (1977,p. 51) *apud* Nascimento (2002, p.143):

Perdida a língua como meio de comunicação cotidiano, só se conserva um riquíssimo repertório de vocábulos, de frases e textos ligados à atividade ritual. Constitui, hoje em dia, uma língua ritual, utilizada unicamente como veículo coadjuvante do rito. O sentido de cada vocábulo foi praticamente perdido; o que importa é pronunciar-lo na situação requerida e sua semântica deriva de sua função ritual (Ibidem).

Em consequência, além da destruição da língua nagô ou iorubá, outras coisas também foram destruídas, pois se tornou quase impossível entender ou resgatar a totalidade do significado dos escritos africanos sagrados e históricos. Como resultado do esmagamento das línguas africanas e da imposição da língua portuguesa, tentou-se romper a conexão entre os africanos e o tecido espiritual e histórico que formava seu mundo simbólico.

Com efeito, preservar a cultura africana de outras formas foi necessário. De acordo com Ribeiro (1996), as expressões dança, canto e a música tornam-

se um tripé indissolúvel. Estas três expressões encontram-se unidas em várias manifestações culturais, criando uma variedade sonora e percussiva peculiar a musicalidade e dança africana e afro-brasileira.

Devido à diversidade musical existente nas culturas bantu, foi introduzida gradativamente ao cenário musical brasileiro, os ritmos africanos bantu que teve como ícone da musicalidade o samba, que hoje é o gênero musical que identifica o Brasil musicalmente em todo o mundo. Sua origem vem da palavra semba, da língua quicongo, falada no Congo e Angola, e significa uma forma de dança praticada entre os escravizados de origem bantu, tipo umbigada. Deste gênero musical se originaram diversos outros que hoje ouvimos diuturnamente em nossas rádios e televisões, difundindo alegria e criando uma grande diversidade de danças (MINATOJY, 2015, p. 97).

A cultura africana apresenta em seu centro a necessidade de integrar elementos que compõem o mundo e a realidade. Na diversidade da cultura negra o corpo encontra-se integra do, dança-se com a voz, canta-se com o corpo e a música expressa-se em todos estes elementos. A musicalidade apresenta-se como elemento central no cotidiano colonial dos africanos. Nas festividades, nos ritos religiosos e na vida de trabalho, ela esteve presente. Tanto que os brancos não conseguiam distinguir o que era dança, luta, rito e festa. Com a habilidade de integrar em seu corpo e em sua coletividade suas expressões, os negros perpetuaram suas tradições, apesar da agressão linguística. A música popular brasileira está repleta destas influências africanas, marcadas: no samba, no maracatu, no baião, nas marchinhas, no frevo entre tantas outras.

Os cantos de trabalho são expressões destas formas de integrar a música e a dança no dia a dia colonial. A canção de ninar crianças faz parte deste conjunto como literatura oral e musical negra, muito difundida em nosso cotidiano ainda nos dias de hoje. Os africanos ao cuidarem dos meninos da casa grande traziam consigo as canções vindas da África, com seus mitos e lendas que alimentam as fantasias da infância brasileira. Com o Tutu, o Bicho Papão, o Papa Figo, o Câmara Cascudo, entre outros. Como afirma Duarte (2013), quanto ao termo Tutu que é de origem do vocábulo quimbundo, ou angolês quitutu, correspondente a papão, ou ao Bicho papão tão presente em nosso imaginário infantil.

Ainda nas canções de trabalho, o coco de roda aparece como outra

expressão deste conjunto. Uma dança popular e musical brasileira que penetra em muitos estados do Brasil. Apresenta sua origem no trabalho de quebra de cocos para extração de sua matéria. Esta dança se fez presente nos quilombos, senzalas e terreiros. Em cada batida uma estrofe e canção que embala o trabalho da quebra do coco. De acordo com Duarte (2013), tem sua fonte originária no Quilombo dos Palmares, na quebra do coco, que naquela região era abundante e uma das fontes de nutrição do povoado. O coco de roda tem muitas variações e ciclos, que se diversificam em cada região e localidade.

Muitos elementos africanos encontram-se na musicalidade brasileira, como por exemplo os instrumentos musicais. É intensa a presença africana nos instrumentos como: tambores, pandeiro, chocalhos, alfaias, os agogôs entre tantos outros que compõem nossa diversidade musical. Muitos deles, como a alfaia e o agogô são indispensáveis a algumas expressões musicais, no caso o maracatu e o maracatu rural, que sem estes instrumentos não podem ser musicados e dançados.

A musicalidade torna-se a tal ponto importante na cultura africana e encontra-se tão integrada a sua forma de interpretação da realidade, que algumas narrativas e contos só fazem sentido se forem cantadas, sem o canto é impossível narrar a história (RIBEIRO, 1996). Como no caso das músicas de capoeira e os cocos de roda, que são construídos pelo encadeamento da palavra cantada com as variadas entonações oferecidas a ela. Assim, a arte, a vida e o trabalho encontram-se sempre presentes na cultura africana e afrodescendente, que trouxeram para vida brasileira está estética que não separa vida, obra e trabalho.

A diversidade de etnias que aportaram em terras brasileiras trouxe consigo suas crenças, ritos e entidades, buscando unir suas crenças para realizar suas celebrações e seus cultos. Estas práticas deram origem ao Candomblé (Kamdombile – culto e oração), que era usado para designar as tradições de nações do grupo sudanês, bem como, a Umbanda, que foi mais desenvolvida no contexto urbano e apresenta influências do catolicismo e do espiritismo kardecista (RIBEIRO, 1996). As nações do Candomblé podem ser identificadas pelo idioma utilizado para designar seus deuses, alimentos, cantos, rituais e roupas. Quando presentes elementos do idioma ewe identifica-se origem da nação jeje; porém, se apontar a presença do idioma iorubá trata-se de identidades kêtú e nagô. De acordo com Lody (1987, apud RIBEIRO, 1996, p. 111-112): “[...] as nações foram organizadas em: Kêtú-nagô – Iorubá; Jexá ou Ijexá – Iorubá; Jeje – Fon; Angola –

Banto; Congo – Banto; Angola – Congo – Banto; Caboclo – modelo afro-brasileiro.

Já a Umbanda é constituída por elementos oriundos de várias religiões. No altar ou congá figuram imagens cristãs, africanas, personagens como índios, pretos-velhos, ciganos, marinheiros, entre outros. As rezas apresentam também este sincretismo religioso, com orações cristãs e cânticos aos orixás. Podemos afirmar que a Umbanda se apresenta como expressão religiosa riquíssima em seus elementos e estrutura, constituída como uma maneira dos negros reelaborar e de fazer resistir seus ritos, rezas e práticas religiosas, que por estarem fora da matriz cristã ocidental, eram proibidas e perseguidas. Como afirma Ribeiro (1996, p. 133): “[...] os africanos criaram seu espaço de resistência cultural e de luta social, nas relações de grupo estabelecidas em torno das práticas religiosas”.

Historicamente, muitas religiões, especialmente as de matrizes africanas, foram perseguidas e marginalizadas no Brasil, enfrentando preconceitos que resultaram e resultam em ataques a terreiros, agressões aos praticantes e discursos de ódio. A História comprova que as religiões de matrizes africanas são partes essenciais da identidade cultural e espiritual do Brasil, representando séculos de resistência, tradição e pertencimento. No entanto, essas práticas religiosas foram historicamente marginalizadas e alvo de intolerância, tornando fundamental a existência de leis que assegurem sua valorização, proteção e o direito ao livre exercício da fé.

A intolerância às religiões de matriz africana e afro-brasileiras estão presentes na história do Brasil e ainda perduram em nosso dia a dia. Um fato marcante sobre o processo de violência sofrido por estas religiões foi a chamada Quebra de Xangô, ocorrida em 1912 em Maceió. Xangô é termo utilizado para se referir ao Candomblé nos Estados de Alagoas e Pernambuco, o qual mostra a forte influência deste orixá na região. Na Quebra de Xangô os terreiros foram invadidos e destruídos. Pais e mães de santo foram espancados e alguns assassinados em praça pública. Este evento marca a violência e a intolerância presentes nas religiões, cultos e as expressões culturais de matriz africana e afro-brasileira. A luta por direitos à expressão da cultura e cosmovisão negra é uma luta que deve ser encampada, para que as nações negras possam ter a liberdade de afirmar suas crenças e valores.

Nesse sentido, leis contra a intolerância religiosa foram criadas para garantir o direito fundamental à liberdade de crença e culto, protegendo as

diversas expressões religiosas da discriminação e da violência. Desse modo, a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 5º, inciso VI, garante a liberdade religiosa, assegurando que todas as crenças possam ser praticadas sem discriminação. Além disso, a Lei nº 7.716/1989 criminaliza atos de preconceito de raça, cor e, posteriormente, a intolerância religiosa, permitindo a punição de práticas discriminatórias contra religiões de matrizes africanas. Outro avanço significativo foi a Lei nº 12.288/2010, que instituiu o Estatuto da Igualdade Racial e reconheceu oficialmente essas tradições religiosas como parte do patrimônio cultural brasileiro.

No âmbito da educação, a Lei nº 10.639/2003, posteriormente ampliada pela Lei nº 11.645/2008, tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, promovendo o conhecimento sobre as contribuições dessas tradições na formação da identidade nacional e combatendo o preconceito e a desinformação. Já a Lei nº 14.519/2023 criou a Política Nacional de Combate à Intolerância Religiosa e à Discriminação Religiosa, estabelecendo medidas para garantir o respeito à diversidade de crenças e coibir a perseguição contra religiões de matrizes africanas e outras práticas religiosas.

Essas leis são fundamentais para garantir não apenas a liberdade religiosa, mas também a preservação dos terreiros, rituais e símbolos das religiões afro-brasileiras. Ao proteger essas expressões de fé, o Brasil fortalece sua diversidade cultural e reafirma seu compromisso com a justiça social, a igualdade e o respeito às tradições que compõem sua riqueza histórica. Essas políticas de ações afirmativas vão de encontro ao projeto de branqueamento da sociedade brasileira. Projeto este que vem sendo implantado em nosso território desde o processo de colonização. Aqui não foram apenas as terras e os recursos materiais colonizados, houve e ainda se estende em todo território nacional as tentativas de colonização subjetivas de nossas identidades, guiando as formas de pensar, agir e compreender a realidade que nos cerca. A negação das origens e contribuições africanas na constituição do povo brasileiro é o enraizamento do branqueamento presente em nossa sociedade.

A ancestralidade africana determina significativamente a constituição da identidade nacional brasileira, apesar da negação desse fato, imposta pela ideologia do branqueamento que determina como modelo identificatório para o

desenvolvimento das identidades individuais, o europeu. No entanto, como o que vive clama por expressar-se, a força vital da alma africana, presente no grupo brasileiro, contida por tanto tempo e através de tantos recursos e estratégias do poder branco, terminará por romper a espessa casca em torno dela construída (RIBEIRO, 1996, p.134).

Portanto, a contribuição do negro à nossa cultura é rica, relevante e duradoura. É um grupo étnico de maior relevância na formação da sociedade brasileira, devido a quantidade de marcas culturais e genéticas aqui presentes em que se percebe em traços físicos e nos mais variados hábitos e costumes, além das influências na religiosidade, nas expressões materiais e culturais. Apesar do longo e violento processo de aculturação, a cultura africana no Brasil não foi destruída, persistindo e transformando a nossa própria cultura. Dessa forma, entende-se que o conceito de cultura é uma tapeçaria complexa e multifacetada que permeia todas as facetas da vida humana.

É um reflexo das tradições, crenças, valores, costumes, arte e expressões de um grupo de pessoas, e sua importância transcende fronteiras geográficas, étnicas e temporais. A cultura também pode ser entendida como o conjunto de padrões de comportamento, crenças, instituições e realizações materiais transmitidas de geração em geração em uma sociedade. Ela abrange uma ampla gama de elementos, incluindo linguagem, religião, arte, música, culinária, vestuário, arquitetura, tradições familiares etc.

Em essência, a cultura é a forma como as pessoas dão significado ao mundo ao seu redor e se relacionam com ele. Uma das características mais marcantes da cultura é sua diversidade. Cada sociedade, comunidade e grupo étnico possui sua própria cultura distinta, moldada por sua história, geografia, ambiente, valores e interações sociais. Essa diversidade cultural é um testemunho da riqueza da experiência humana e da capacidade de adaptação e inovação das pessoas ao redor do mundo.

E por meio de práticas culturais como a música, a dança, a religião, a culinária e as manifestações artísticas, que os quilombolas mantêm vivas as tradições de seus ancestrais e transmitindo-as de geração em geração. Essa preservação da cultura africana é essencial para manter viva a memória das

lutas e conquistas do povo negro e para promover o orgulho e a autoestima das comunidades quilombolas. É um tesouro cultural vivo, guardando em suas tradições, histórias e memórias uma parte valiosa da identidade brasileira. No cerne dessas comunidades, a preservação da memória desempenha um papel crucial, não apenas para manter viva a herança ancestral, mas também para fortalecer a luta por direitos, autonomia e reconhecimento.

## **Considerações finais**

Os quilombos, historicamente, foram refúgios de resistência e liberdade para os afrodescendentes que fugiam da escravidão. Eles são testemunhas de uma história de luta contra a opressão e de resiliência diante das adversidades. Preservar a memória dessas comunidades é honrar a coragem e a perseverança de seus antepassados, é reconhecer sua contribuição para a construção da sociedade brasileira. Um dos aspectos mais importantes da preservação da memória quilombola é o resgate e o registro das tradições orais. Muitas dessas comunidades possuem uma rica tradição de contar histórias, transmitindo de geração em geração conhecimentos, crenças, mitos e práticas culturais.

Essas narrativas são fundamentais não apenas como registros históricos, mas também como fontes de identidade e coesão social. Além das narrativas orais, a preservação da memória quilombola também envolve a proteção de locais históricos e sagrados, como cemitérios ancestrais, terreiros de candomblé, casas de reza e áreas de remanescentes de quilombos. Esses espaços carregam uma carga simbólica imensa, sendo fundamentais para a manutenção das tradições religiosas, rituais e práticas comunitárias. A preservação da memória quilombola não é apenas uma questão de memória histórica, mas também um imperativo para a garantia dos direitos dessas comunidades. Muitas vezes, a falta de reconhecimento oficial dos territórios quilombolas e a pressão por falta de interesses/investimentos econômicos ameaçam a existência dessas comunidades e sua forma de vida.

Nesse contexto, a preservação da memória torna-se uma ferramenta poderosa na luta pela titulação de terras, pela garantia de acesso a recursos naturais e pela promoção do desenvolvimento sustentável. Além disso, a preservação da



memória quilombola contribui para o combate ao racismo e para a promoção da igualdade racial. Ao reconhecer e valorizar a história e a cultura dessas comunidades, estamos desafiando narrativas hegemônicas que marginalizaram e invisibilizaram os afrodescendentes ao longo da história do Brasil. Em suma, investir na preservação da memória em comunidades quilombolas é investir na construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e plural. É reconhecer a importância da diversidade cultural e do patrimônio imaterial para a construção de identidades fortes e resilientes. É, acima de tudo, honrar o legado de resistência e liberdade que essas comunidades representam.

## Referências

ALBUQUERQUE, W. R. de; FRAGA FILHO, W. **Uma História do Negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. 320p.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das Alagoas: áreas de cana de açúcar: pesquisa e interpretação**. Maceió: Edufal, 2013.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2011.

JAMES, George. **O Legado Roubado**. Esta na hora real, 2015. Disponível em: <https://estahorareall.wordpress.com/2015/01/12/legadoroubadogeorgegmjames/>

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2º ed. Rio de Janeiro: editora Paz e Terra, 1977.

MINATOJY, Taata. **Nkisi, capoeira e samba: contribuições da cultura bantu à sociedade brasileira**. In: MANDARINO, Ana; GOMBERG, Estélio. (Org.). *Candomblés: encruzilhadas de ideias*. 2004. p. 87-104.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. 2ª ed. Brasília/ Rio de Janeiro:

Fundação Palmares/ OR Editor Produtor, 2002.

RAYMOND, Williams. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **A alma africana no Brasil. Os Iorubas**. São Paulo: Editora Odu duwa, 1996.

ROMERO, Sílvia. **Compendio de História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira: o que é, como se faz**. 3º ed. São Paulo: Editora: Loyola, 2002.

# A FENOMENOLOGIA EXISTENTE ENTRE O ESPAÇO E A ALMA HUMANA: UM ESTUDO PELA CONTÍSTICA CONTEMPORÂNEA DE AGNALDO RODRIGUES DA SILVA, NAS OBRAS A *PENUMBRA* (2004) E *MENTE INSANA* (2008)

\*\*\*

## THE PHENOMENOLOGY BETWEEN SPACE AND THE HUMAN SOUL: A STUDY BASED ON THE CONTEMPORARY CONTISTICS OF AGNALDO RODRIGUES DA SILVA, IN THE WORKS A *PENUMBRA* (2004) AND *MENTE INSANA* (2008)

Lucimaira da Silva Ferreira<sup>1</sup>

**Recebimento do Texto:** 04/04/2025

**Data de Aceite:** 30/04/2025

**Resumo:** Este artigo estuda os contos do escritor contemporâneo em língua portuguesa Agnaldo Rodrigues da Silva, inserido na literatura brasileira produzida em Mato Grosso. A pesquisa está articulada à análise de um conjunto imagético recorrente, composto pelas figuras da casa, da chuva e da noite, que aparecem com frequência nas narrativas. O corpus é constituído pelos dois primeiros livros do autor: *A Penumbra* (2004) e *Mente Insana* (2008). O referencial teórico adotado para a análise baseia-se nas contribuições de Bachelard (1979), Candido (1993, 2009), Heller (1948, 2008), entre outros estudiosos da área.

**Palavras-chave:** Casa. Chuva. Literatura Mato-grossense. Noite.

**Abstract:** This article studies the short stories of contemporary Portuguese-language writer Agnaldo Rodrigues da Silva, included in Brazilian literature produced in Mato Grosso. The research is linked to the analysis of a recurring set of images, composed of the figures of the house, the rain and the night, which appear frequently in the narratives. The corpus consists of the author's first two books: *A Penumbra* (2004) and *Mente Insana* (2008). The theoretical framework adopted for the analysis is based on the contributions of Bachelard (1979), Candido (1993, 2009), Heller (1948, 2008), among other scholars in the field.

**Keywords:** House. Rain. Literature from Mato Grosso. Night.

---

<sup>1</sup> Professora efetiva da rede pública do Estado de Mato Grosso/SEDUC. Graduada em Letras (1999). Especialista em Relações Raciais, Educação e Escola no Brasil (2007). Mestra em Estudos Literários (2023). Doutoranda em Estudos Literários, com a pesquisa intitulada *Figuração e Sobrevida da Personagem Feminina na Literatura Contemporânea: uma odisseia pela ficção de Agnaldo Rodrigues da Silva*. Coursou toda a vida acadêmica na Unemat/Cáceres. E-mail: lucimaira.ferreira@unemat.br

## Introdução

Agnaldo Rodrigues tem se destacado no cenário artístico-literário do Estado de Mato Grosso por publicações de conteúdos que compreendem várias temáticas, entre elas mitologia, folclore, contos psicológicos que mergulham nas profundezas da alma humana, texto cênico, entre outros. Nascido na cidade de Cáceres/MT, faz-se um grande representante da cultura local por escrever textos que disseminam o valor cultural do lugar onde nasceu e também demonstra grande habilidade por apresentar a mais pura ficção na escrita de contos no Estado. Pode-se dizer que pertence à nova geração de escritores que adotaram a contística percorrendo o caminho da ficção literária. O universo engendrado em seus contos nesses dois primeiros livros é marcado pela tensão entre o bem e o mal, o amor e o ódio, a paz e o tormento, opostos que se atraem em narrativas amplamente psicológicas e densas.

O texto aqui apresentado tomará como suporte teórico a análise do espaço nos contos de Agnaldo Rodrigues da Silva e sua relação com a alma humana. O corpus compreende os dois primeiros livros de contos publicados por este autor. O primeiro intitula-se *A Penumbra*-contos de introspecção (2004) e *Mente Insana* (2008), ambos ambientados no mais íntimo da alma, misturando sonho e realidade num cenário onde a loucura parece parte do real. Cabe ao leitor desmembrar o sonho da loucura e verificar até onde nossos pensamentos podem chegar ou mesmo onde a ficção se confunde com o mundo real.

No embasamento teórico das análises, em relação à noção de espaço e aos seus desdobramentos no texto literário, partimos, mais especialmente, das teorizações de Gaston Bachelard (1979) na conhecida obra *A poética do espaço*. Julgamos pertinente lançar um breve olhar às reflexões que o teórico desenvolve a respeito dos espaços do habitar, em que a reverberação de sentimentos e lembranças produz imagens poéticas. Com isso, destacamos, amparados na fenomenologia, como o espaço se torna potência imagética no texto literário. Espaços como a casa, a morte e a chuva se destacam nos contos por percorrer vários deles. O manicômio está presente somente em um conto, mas esclarece rumores de uma possível loucura do personagem. Desenvolveremos algumas reflexões a respeito da visão fenomenológica do espaço que aparece com frequência nos textos.

O objetivo deste trabalho é demonstrar como o escritor Agnaldo Rodrigues tece os espaços em suas narrativas, mas não como lugares de afeto e conforto e sim como espaços de tristeza, dor e morte, estruturando-os a volta de um conjunto de imagens que evidenciam várias emoções, sentimentos e reflexões sobre o ser humano. O ser humano em suas narrativas mostra-se sob várias faces e por trás de todas tem-se a morte que sempre está à procura de mais uma vítima. Como o próprio nome anuncia, *Mente Insana* (2008) trata-se de um livro subversivo em que a mente humana busca na sua essência as maldades do mundo criado.

### **A literatura agnaldiana e a construção dos espaços nos contos**

As obras abordadas nesta pesquisa apresentam imagens comuns em alguns contos, que funcionam como elementos estruturantes da análise. São imagens que estão nos dois livros e se repetem em várias narrativas, parecem já fazer parte do enredo, pois agregam significados importantes no contexto desta discussão acerca do espaço e da ambientação. Elementos como a morte (presente em quase todas narrativas), a casa e suas variações, a noite, a chuva presença constante nas histórias da primeira publicação *A Penumbra 2004*, lugares ermos, são fontes de estudo para esta análise.

Ademais, compreende-se que tais espaços ajudam a moldar a personalidade das personagens dos contos, o enredo e todo sentido da obra. Ao leitor cabe perguntar: Que espaços são esses? Que simbologia carregam? Qual importância tem a ambientação do local? Como o escritor formulou tais espaços? Como esses espaços influenciam as personagens nos contos? A ambientação é parte fundamental da construção da prosa ficcional. Na literatura consiste na criação de cenários, atmosferas e detalhes que situam uma narrativa em um contexto, é uma ferramenta poderosa capaz de transportar os leitores para mundos infinitamente distantes e despertar a imaginação para as possibilidades do universo criado. Conhecer a ambientação de uma trama é desvendar parte da experiência estética proposta por um autor durante sua construção ficcional.

Durante a leitura dessas obras o leitor é invadido por um misto de sensações que o fazem querer ler rápido para ver como terminam essas histórias

mergulhadas na imaginação em que ora temos o mundo real e ora estamos vivendo um sonho, uma fantasia para além do mundo real. São textos curtos, porém densos com mergulhos profundos na psicologia da alma. Situações adversas que impactam o leitor e com desfecho na morte. Enfim, ela é o que está atrás de quase todos os contos. Sua presença é sentida no decorrer da leitura e vista ao final das narrativas. Aliás, a morte poderia se dizer é tem papel de protagonista nos contos agnaldianos. O percurso todo dos contos é a procura dela, principalmente perceptível em *A Penumbra* (2004) que é uma coletânea onde a temática do amor não correspondido percorre quase todos contos e tem final trágico com a presença dela. Nesse sentido, o autor propõe aos leitores uma viagem imagética as profundezas da alma e a condição humana, uma ficção que com o tempo vem ganhando mais espaço na literatura brasileira.

Em se tratando do estudo da fenomenologia do espaço, este trabalho abordará as teorias do pesquisador Gaston Bachelard um filósofo francês que se destacou por suas contribuições para a fenomenologia e a psicologia da imaginação com obras que exploram a relação entre o indivíduo e o mundo, especialmente através da análise da linguagem poética e da experiência espacial. Uma de suas obras mais conhecidas é “*A Poética do Espaço*” (1979). Nela, o autor investiga como os espaços que habitamos e imaginamos moldam nossa percepção de nós mesmos e do mundo “O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa” (BACHELARD, 1979). Dessa forma, explora a dimensão poética dos lugares, desde a casa até o universo, revelando como cada espaço carrega em si um significado simbólico e emocional. Também argumenta que os espaços não são apenas físicos, mas também psicológicos. Cada um de nós carrega em si uma espécie de “mapa interior” de lugares que marcaram nossa vida e esses lugares moldam nossa identidade.

Através da poesia e da fantasia, podemos transcender os limites do espaço físico e explorar dimensões mais profundas da nossa existência. Para esse autor a natureza é vista como uma fonte inesgotável de inspiração para a imaginação. Paisagens, elementos naturais e fenômenos celestes são explorados como símbolos e metáforas. Toda essa teoria é fonte inesgotável para este trabalho que pretende apresentar os espaços criados pelo escritor Agnaldo e a possível ligação deles com

a personalidade das personagens que compõe cada conto. A literatura abre-se para as criações do autor dando-lhe narrativas envolventes e instigantes e porque não dizer, dramáticas.

Em “*A Poética do Espaço*”(1979) Bachelard convida o leitor a uma profunda imersão na experiência espacial. Ele não se limita a analisar o espaço como um mero conceito físico, mas sim como uma vivência, uma construção da imaginação e da memória:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 1979, p. 184).

Para ele, a fenomenologia do espaço é a investigação da experiência subjetiva dos espaços, a forma como estes moldam nossa percepção de nós mesmos e do mundo. Ele nos mostra que os espaços não são neutros, mas carregam em si um significado simbólico e emocional, que varia de pessoa para pessoa e de cultura para cultura. É uma investigação que busca compreender como eles moldam a identidade, as emoções e a percepção de mundo.

Nesse contexto, a casa, por exemplo, espaço bastante comum nos contos do Agnaldo é um desses espaços que merecem uma análise mais detalhada, pois é lá que sempre tem um acontecimento marcante que delinea toda narrativa. Acreditamos que a casa é o primeiro espaço que conhecemos e que nos oferece segurança e proteção. É o ponto de partida para todas as nossas explorações do mundo exterior. Dessa forma, mergulha na experiência humana do habitar, explorando a casa como nosso primeiro universo.

As perguntas são muitas: como aposentos secretos, aposentos desaparecidos se constituem em moradias para um passado inesquecível? Onde e como o repouso encontra situações privilegiadas? Como os refúgios efêmeros e os abrigos ocasionais recebem às vezes, de nossos devaneios íntimos, valores que não têm qualquer base objetiva? Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das

profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos sob o nome de topoanálise. Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo (BACHELARD, 1979, p. 196).

A questão que se observa nessas narrativas ficcionais é que essa casa abriga muitas emoções e sentimentos conflituosos que descrevem uma personalidade doente e extremamente mal intencionada, pois há nelas um protagonista que usa esse lugar para praticar maldades contra outras pessoas. As personagens que habitam tais ambientes são solitárias e complexas. Essa disposição para sentir o espaço é possível por meio do corpo, a partir de uma dinâmica perceptiva.

Nessa loucura existencial, de sensações e sentimentos que o espaço projeta no corpo e a relação corpo/espaço, temos uma constituição poética do lugar habitado e do indivíduo que o habita. Em seus estudos convida-nos a revisitar nossas casas, não apenas como estruturas físicas, mas como paisagens íntimas que moldaram nossa personalidade e continuam a influenciar nossos pensamentos e sentimentos. Através da poesia do espaço, ele nos oferece uma nova perspectiva sobre a experiência de habitar, revelando a profunda conexão entre o homem e o seu entorno.

Dentro desta perspectiva podemos adicionar a este estudo outros espaços que poderão servir de base para esta reflexão, como a chuva, a noite e a morte. Tais elementos percorrem as narrativas e são facilmente percebidos nos contos. A chuva e a noite estão na maioria dos enredos auxiliando a compor o ambiente, como no conto Santos Escravizados: “Quanta chuva! Caminhei rápido, mas parecia que meus passos não eram largos o suficiente para despistar quem me seguia” (SILVA, 2004) E também quem sabe com a intenção de ajudar a construir a personalidade do protagonista, como uma pessoa que nunca se sente satisfeita, está sempre buscando uma vítima. São espaços/elementos que auxiliam o leitor a entender a personalidade do protagonista que, dominado pela maldade humana, ludibria suas vítimas a fim de obter delas a essência de suas vidas, fazendo-as encontrá-las com a tão temível morte.

Segue-se um percurso construído pelo autor onde o desfecho da narrativa



é o encontro com a morte. Alguns personagens em alguns poucos contos conseguem salvar-se, mas a presença dela é constante em todos os contos. Percebe-se que existe nas narrativas uma busca incessante pela morte. Pode ser de forma inconsciente ou consciente, porém sempre vão pelos caminhos que as levam para tal desfecho. As personagens parecem procurá-la ao longo do percurso, seja este cronológico ou psicológico. Ora ela aparece visivelmente, ora ocultada nas tramas do texto. Sentimentos como medo, aflição, desespero envolvem as personagens e de certa forma o leitor que ao terminar a leitura do texto vivencia tais sentimentos de forma que o envolvimento com o texto o leva a pensar se foi sonho, realidade ou mera ficção. A construção das personagens tem uma relação intrínseca com os espaços apresentados. Personagens fechados, densos, com sentimentos maus e constantes.

### **Apontamentos sobre o corpus**

*A Penumbra*, contos de introspecção (2004), é conhecido como sua primeira publicação. É uma coletânea composta por 10 contos curtos, porém de fôlego, que faz uma imersão nas profundezas da alma encontrando muitos vazios existenciais e individuais. Em todos os contos, apresenta-se como um narrador em primeira pessoa, que se expõe, se desnuda, mergulha em seu interior, em introspecção. Nesse mergulho na psiquê humana vê-se um ser sob vários ângulos. A princípio esse personagem vê sua própria imagem refletida em três caras: uma negra (que muda), uma iluminada (serena) e uma ofuscada (que chora), várias personalidades que habitam a essência desse ser.

Dentro dessa perspectiva desvenda-se um pouco dos conflitos internos vividos pelo protagonista. Pode-se pensar que essas caras são representações de seres que se contradizem no âmbito da personalidade humana. A presença de ritos oníricos representa a passagem da vida para a morte, do sonho para a realidade. O interior e o exterior afunilam-se entre a vida para a morte em contextos diferenciados que fazem parte de um enredo que compreende muito além das palavras, da ficção. Há um jogo com as palavras, com as emoções e sensações que deixam o leitor completamente envolvido com a trama. Contos de introspecção chega no mais íntimo do ser humano, açoita de forma violenta a

alma e os devaneios das personagens.

Este livro apresenta dez contos. Sendo que os cinco primeiros têm a chuva como presença constante. Essa chuva simbólica pode deixar a entender que são lágrimas que molham o rosto das personagens que se encontrarão com a morte no desfecho da narrativa. Chuva e lágrima são simbologias do sofrimento que percorre todo enredo e desnuda as profundezas da alma do protagonista. A presença da morte é constante e seria como a mola mestra de todos os contos. O cenário é sempre a cidade grande onde os fatos acontecem. O ambiente compreende clima de tensão, medo, agonia. O clima de suspense perpassa todas as histórias, trazendo aos contos, mistério, fantasia, criatividade. Nesse sentido a ficção ganha espaço com os elementos da narrativa bem construídos, deixando o texto mais engendrado de suas características de introspecção.

Neste livro o escritor apresenta um ser humano perturbado. O narrador, em primeira pessoa, apresenta-se mergulhado nas profundezas de onde emerge um ser possuído por uma loucura descomunal. E esse ser é habitado pelo vazio de sentimentos bons, puros, sua plenitude é o mal, o que há de pior no ser humano. No prefácio do livro escrito pela professora Inocência Mata, pela Universidade de Lisboa/Portugal, em 2004 há uma definição bem construída a respeito da coletânea e seu enredo:

Contos de introspecção chamou-lhe o autor, em que o (s) enunciator (es) intenta (m) recuar ao seu mais profundo “eu”, buscando exorcizar medos e angústias de várias ordens, para se libertar (em) dos tabus que a sociedade engendra: os perigos do amor à primeira vista, o pecado original, os limites das relações sociais, o medo do desconhecido dito “deus”, os enredos da solidão humana, enfim, um sem número de lugares que fazem parte do cardápio da condição humana numa sociedade que se deixa reger não pelo querer e desejo do indivíduo, mas pelos preceitos do jogo do parecer. Por exemplo, o título do texto “A penumbra” bem poderia ser “Conto de uma loucura normal” (MATA, 2004, p.14).

A literatura consegue mostrar um olhar para a sociedade que, muitas vezes, pode ser um pedido de ajuda, como nos contos em análise. Pode-se, através do poder da escrita, trazer à ficção faces da realidade, como forma de provocação

e constatação social. A representação da realidade nua, tal qual ela se apresenta na vida real. Nessa direção, a relação literatura e ficção apresenta ao leitor inúmeras possibilidades de interpretação da vida real e da arte literária. Em alguns contos percebe-se que as personagens estão sempre com pressa, correndo para pegar o táxi num trânsito perturbador de cidade grande. Entretanto, esse cenário já deixa pistas de interior e exterior conflituosos. Elas estão à procura de um amor, são solitárias e estão exaustas da vida.

Contudo, o escritor usa o recurso de colocar uma frase que anuncia a narrativa numa página anterior, criando expectativas quanto ao enredo a ser lido. Essa frase apresenta de forma singela um pouco da narrativa de segue. É um bom direcionamento para a leitura, pois prende o leitor e amplia o horizonte de expectativas perante a obra. Temos na coletânea, cenários urbanos, com a presença de bar, táxi, hora marcada, igreja, pessoas solitárias, tristes, casarão, sangue, lágrimas. Esses elementos trazem à narrativa um pouco do que ela apresentará no decorrer da leitura. De todas, a morte tem papel principal. O narrador em primeira pessoa vive várias situações de conflitos em confronto com a morte. Não se sabe até onde tudo isso é sonho ou realidade. O leitor parece entrar e sair desses universos toda hora durante a leitura dos contos. Uma linha tênue liga o mundo real da narrativa e o da imaginação.

Em seu último conto “A penumbra”, o protagonista tem o diagnóstico de loucura (esquizofrenia) pois encontra-se internado em um manicômio, num vazio existencial, misturando sonho e realidade numa trama completamente envolvente. Este manicômio poderá ser onde todas as outras histórias se completam:

Acordei.  
Compreendi tantas coisas sem sentido.  
A Loucura chegou... Instalou-se... E eu nem percebi.  
[...]  
Uma lágrima caiu.  
Rolou pela minha face.  
Caiu na minha boca.  
Então, tive a certeza de que a vida era salgada, mesmo para os  
sãos (SILVA, 2004, p. 75).

Podemos perceber a quebra dos limites entre a loucura e a sanidade envolvida em atos que demonstram amor e ao mesmo tempo ódio. Há uma confusão

mental que ronda o narrador-personagem que mexe com seus sentimentos e suas emoções mais profundas. Existem nessas histórias tempestades interiores que desnudam a alma humana, sempre envolvida com os piores sentimentos e fazendo coisas que para qualquer ser humano são inimagináveis. As personagens “passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana” (CANDIDO, 2009, p. 35). É preciso ler esse livro com os olhos da ficção para não se envolver nessas histórias que são escritas com muita originalidade.

O lugar do manicômio é a verdade de todas narrativas, pois é um espaço onde ficam pessoas que fogem do mundo real, da consciência desejada. Junto com os outros lugares que servirão para estudo desta pesquisa que busca encontrar nesses espaços algum significado para construção da personalidade do protagonista. Candido, crítico literário, em seu livro *O discurso e a cidade* (1993), estabelece uma rica e complexa relação entre a literatura e o espaço urbano. O autor não se limita a analisar a cidade como mero cenário para as narrativas, mas sim como um elemento constitutivo e transformador tanto da escrita quanto da experiência humana. Esta obra oferece uma visão inovadora e abrangente sobre a relação entre literatura e espaço “Das circunstâncias do ambiente, da mediação de certos objetos, provêm as forças amolecedoras que alteram o sentimento e induzem às ações degradadas” (CANDIDO, 1993, p.78) Ao analisar como a cidade é representada na literatura, nos convida a refletir sobre a nossa própria experiência do espaço urbano e sobre o papel da literatura na construção de nossas identidades.

Em sua segunda obra produzida, *Mente Insana* (2008), o espaço que se nota está entre o sonho e a realidade. São quinze narrativas curtas e altamente psicológicas que abordam aspectos existentes entre o espaço do sonho e da loucura humana que compreendem o complexo universo da mente. Este livro dá continuidade ao estudo da loucura humana, do onírico. A relação com a realidade constitui-se em uma camada tênue em que o leitor poderá se perguntar se aquilo que lera teria sido sonho ou fantasia.

O livro contém um prefácio escrito por Carlos Gomes de Carvalho, autor de livros e Presidente da Academia Mato-Grossense de Letras em 2008. Nele, Carvalho descreve sua visão sobre a obra em questão, afirmando:

É nesse clima surreal, em que a realidade se confunde com o sonho ou se torna a expressão mais completa da insanidade, que transitam os personagens destes contos de Agnaldo Rodrigues. O ambiente é fechado e opressivo, mesmo quando, vez por outra, surge a expressão sol, claridade, luminosidade. Por vezes há de se indagar se os demais personagens com os quais o narrador central (suponho ser único, unívoco) interage existem efetivamente, ou se tudo não passa de uma mera alucinação, com os fatos e diálogos transcorrendo apenas na mente insana deste narrador (CARVALHO, 2008).

O espaço entre o sonho e a loucura humana é curto e indissociável. As coisas ganham vida nas narrativas deste autor, pessoas se confundem com figuras, objetos são personificados, seres se humanizam dando aspecto de real. As situações que acontecem fora da realidade, no “non sense” perpassam todos os contos. Como o nome adianta *Mente Insana* (2008) não trabalha dentro dos eixos da sanidade mental, abarca outros campos, outros aspectos que fogem do mundo real.

Em relação à posição do narrador, percebe-se que em alguns contos ele vivencia os acontecimentos como personagem principal ou em outros é narrador-observador, apenas conta a história sem se envolver nos fatos. A presença dele se efetua de forma significativa nas histórias. Sempre está desempenhando alguma função, transpassando de forma coletiva pelos contos, ora sendo protagonista, ora ocupando uma posição singela. Vejamos isso na prática com o discurso do narrador-personagem do conto “Os gatos da rua morta”: “Todas as noites eu acordava com o miado dos gatos...” (SILVA, 2008, p. 41). Em outro conto vemos o narrador observador em terceira pessoa explícito no conto “Assassino na torre da catedral”: “Nesse dia ele acordou faminto. Tomou o café e foi visitar um por um dos seus fiéis...” (SILVA, 2008, p. 71). Percebemos assim que o narrador sabe de toda a história e conta ao leitor todas as ações com riqueza de detalhes próprias de uma boa narração.

Através dele o leitor conhece a fundo as personagens, manipula suas falas, seus sentimentos, sua intimidade. Também dará a voz para a personagem

ou para si próprio. Não há predominância de sexo no papel desempenhado pelo narrador. Apresenta-se às vezes como um narrador feminino e em outros contos como masculino.

O cenário das narrativas compreende cidades grandes e pequenas. No primeiro conto “A dama do vestido de seda” o espaço é uma cidade do interior e a história se passa num casarão antigo, típico desses lugares. Nesse conto o autor toma como cenário um casarão antigo tombado como patrimônio histórico da cidade de Cáceres para desenvolver sua história. Em outros contos há outros lugares variados. Percebe-se que o escritor perpassa vários cenários nas narrativas, mas em algum momento retorna a sua cidade natal como palco de suas histórias, como acontece por exemplo no conto *Metamorfose* “São Luiz de Cáceres nunca mais seria a mesma! Cedo ela tomou o café preto...” (SILVA, 2008). Há também em alguns contos a presença do Rio Paraguai que margeia a cidade de Cáceres, como no conto *Esfinge* “Quem não souber ou errar... terá de olhar nos meus olhos para dar bom dia à Cérbero. Se acertar, precipito-me no Rio Paraguai” (SILVA, 2008).

Outra característica deste autor é ornamentar seus contos com cores. Elas trazem a obra certa simbologia a ser observada. Há a predominância do vermelho e do preto. Essas cores remetem a um clima de tensão, de obscuridade e paixão. As cores pretas e vermelhas simbolicamente são preferidas pelo autor para compor seus enredos. O vermelho simbolizando o proibido, o imoral, o atrativo e o pecaminoso. De acordo com o livro *Psicologia das cores* “[...] as cores funcionam apenas como deixas. Quem conhece o simbolismo das cores poderá usar esse conhecimento em prol de seus interesses.” (HELLER, 2013, p. 510). Trata-se de cores escolhidas para adornar algumas possibilidades enunciativas dos cenários construídos para as tramas, atribuindo densos significados aos cenários e figurinos. O vermelho lembra a paixão, o calor, a intensidade; ao preto o luto e a dor; e ao branco a simbologia da paz, do fantasmagórico. Sendo assim, ajudam a promover o impacto desejado nas situações psicológicas em que as personagens se encontram.

Quanto às personagens, algumas são femininas e outras masculinas, não há predominância de gênero nesta coletânea, o que já se observa em outros livros publicados depois. Nota-se que o escritor de agora tem preferência por

protagonistas do sexo feminino para compor suas tramas. Porém, suas primeiras obras são mais voltadas para a evidência do masculino.

A escolha das personagens é outro pilar importante na construção de uma narrativa. É através delas que o leitor se conecta com a história, se identifica, se emociona e se questiona. Para criar suspense, como é o caso dessas duas obras, as personagens precisam ser misteriosas ou com segredos ocultos, pois aumentam a curiosidade do leitor e aguçam suas expectativas em relação ao enredo apresentado. Ao construir personagens complexas e interessantes, o autor garante que o leitor se envolva com a narrativa e se lembre dela por muito tempo. Haja vista, que *Mente Insana* é um livro para ler e lembrar dele por muito tempo, devido a profundidade de suas narrativas, as várias camadas de suas personagens.

### **Considerações finais**

A obra *Mente Insana* (2008), de Agnaldo Rodrigues, apresenta contos que exploram a instabilidade entre realidade, sonho e delírio, colocando em evidência o limite tênue entre sanidade e loucura. A alternância entre narradores em primeira e terceira pessoa contribui para uma narrativa fragmentada, com diferentes perspectivas dos acontecimentos. Os cenários utilizados, especialmente a cidade de Cáceres e o Rio Paraguai, reforçam um vínculo com o espaço regional, ao mesmo tempo em que adquirem função simbólica nas tramas. As cores também desempenham papel expressivo, sugerindo estados emocionais e atmosferas específicas, principalmente através do uso do vermelho e do preto.

As personagens são variadas quanto ao gênero e à função narrativa, destacando-se pela complexidade psicológica e por estarem inseridas em contextos marcados por tensões subjetivas. O texto propõe uma leitura que ultrapassa a representação realista, sugerindo interpretações que dialogam com temas ligados à psique, ao imaginário e à desordem da percepção. Dessa forma, *Mente Insana* se estabelece como uma obra que desafia a linearidade da narrativa tradicional e propõe uma abordagem literária centrada na instabilidade da mente humana.

## Referências

BACHELARD, Gaston **A Poética do Espaço** Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal (1979).

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade** - São Paulo: Duas cidades., 1993.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARVALHO, Carlos Gomes de. Prefácio. In: RODRIGUES, Agnaldo. **Mente Insana**. Cáceres: Editora Unemat, 2008.

Heller, Eva, 1948-2008. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão** / Eva Heller; [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. -- 1. ed. -- São Paulo: s.d.

Mata, Inocência. Prefácio. In: RODRIGUES, Agnaldo. **A Penumbra**. Cáceres: Editora Unemat.2004,p.14.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **A Penumbra: contos de introspecção**. Cáceres: Editora Unemat, 2004.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Mente Insana**. Cáceres: Editora Unemat, 2008.



# ANCESTRALIDADE E IDENTIDADE FEMININA NOS POEMAS *PRIMITIVA E CENTENÁRIA* DE MARLI WALKER

\*\*\*

## ANCESTRALITY AND FEMININE IDENTITY IN THE POEMS *PRIMITIVA AND CENTENÁRIA* BY MARLI WALKER

Suzely Ferreira da Silva<sup>1</sup>

Edson Flávio Santos<sup>2</sup>

Recebimento do Texto: 30/03/2025

Data de Aceite: 25/04/2025

**Resumo:** A presente pesquisa investiga a poética dos ossos como metáfora central da ancestralidade feminina na obra *Jardim de Ossos* (2020), de Marli Walker, com ênfase nos poemas *primitiva* e *centenária*. Por meio de uma análise atenta das imagens e da linguagem evocativa, conclui-se que os ossos não simbolizam apenas a corporeidade da protagonista, mas funcionam como repositórios de memória histórica e cultural, refletindo as experiências e as lutas das mulheres ao longo das gerações. A fundamentação teórica apoia-se nas contribuições de Simone de Beauvoir (1990), Antonio Candido (2000), Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha (2009), entre outros. Nos poemas analisados, a autora evoca uma tradição viva, em que as vozes ancestrais permeiam a vivência do eu poético e estabelecem um espaço de diálogo entre passado e presente.

**Palavras-chave:** Ancestralidade Feminina. Corpo. Memória. Metáfora. Poesia Contemporânea.

**Abstract:** This research investigates the poetics of bones as a central metaphor for female ancestry *Jardim de Ossos* (2020), in Marli Walker with an emphasis on the poems *primitiva* and *centenária*. Through a careful analysis of the images and evocative language, it is concluded that bones not only symbolise the protagonist's corporeality, but also function as repositories of historical and cultural memory, reflecting the experiences and struggles of women across generations. The theoretical foundation is based on the contributions of Simone de Beauvoir (1990), Antonio Candido (2000), Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha (2009), among others. In the poems analysed, the author evokes a living tradition, in which ancestral voices permeate the experience of the poetic self and establish a space for dialogue between past and present.

**Keywords:** Female Ancestry. Body. Memory. Metaphor. Contemporary Poetry.

---

1Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus Universitário de Tangará da Serra. Participa do Grupo de Estudo e Pesquisa em Direitos Fundamentais e Interdisciplinaridade (GEDIFI/UNEMAT/CNPQ), na linha de pesquisa "Direito dos Povos e Comunidades Tradicionais e Direitos da Natureza". É graduada em Filosofia pela Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário do Médio Araguaia Dom Pedro Casaldáliga. Participou como bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) e do Programa de Formação de Células Cooperativas (FOCCO). E-mail: suzely.silva@unemat.br

2 Docente credenciado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, onde cursou mestrado e doutorado. É escritor, ator, produtor cultural e pesquisador. Possui obras de escrita criativa e científica publicadas, como Aldrava (2020), As utopias e resistências de Pedro Casaldáliga-Escritos e Escolhidos (2021), Intermitência (2023) e Antes do Amanhã (2024). E-mail: edson.flavio@unemat.br

## Introdução

A poesia é uma janela aberta para a alma, um vislumbre da essência do ser humano. Por meio dela, podemos explorar os recantos mais profundos do nosso ser, dar voz às nossas angústias e celebrações, e encontrar consolo nas palavras. A poesia é uma arte que transcende o tempo e o espaço, conectando gerações e culturas através da linguagem universal das emoções.

(Elizabeth Bishop)

Ao ser compreendida como forma de expressão e intervenção, a literatura torna-se, segundo Antonio Candido (2000), um espaço de resistência, onde identidades são afirmadas e reinventadas. Nesse contexto, a escrita das mulheres assume papel fundamental ao dar visibilidade a vivências historicamente silenciadas nas narrativas dominantes. Segundo Constância Lima Duarte (2003, p. 3), o feminismo literário brasileiro passou a ganhar força a partir da segunda metade do século XX, momento em que as autoras começaram a “questionar os valores patriarcais e a propor novas formas de representação da mulher na literatura”.

Além disso, autoras como Clarice Lispector, Lya Luft e Hilda Hilst contribuíram para a constituição de uma escrita que problematiza os papéis de gênero e subverte os códigos tradicionais de representação. Nesse sentido, a poesia escrita por mulheres se apresenta como manifestação estética e, ao mesmo tempo, como gesto político de apropriação da linguagem e de afirmação de subjetividades múltiplas.

Esse gesto ganha ainda mais potência quando se insere numa perspectiva de ancestralidade. A evocação da linhagem feminina, da memória coletiva e das experiências que atravessam corpos e gerações torna-se central na construção da identidade poética contemporânea. Dessa maneira, a escrita feminina transforma a narração em vivências em um entrelaçamento de tempos, territórios e silêncios históricos e resgata aquilo que foi silenciado pelo cânone literário.

A poesia, por sua forma sintética e evocativa, tem o poder de condensar experiências em imagens que mobilizam o leitor de modo intenso. Essa característica a torna especialmente eficaz para explorar os múltiplos sentidos da identidade feminina, sobretudo quando corpo, memória e ancestralidade se

cruzam como dimensões inseparáveis. Nesse cenário, em que a imagem poética adquire papel central na articulação de subjetividades e heranças coletivas, destaca-se a escrita de Marli Walker<sup>3</sup>, que utiliza metáforas e simbolismos para evocar temas centrais à experiência feminina.

A imagem literária, conforme argumenta Danielle Rocha Pitta (2017), é simultaneamente uma categoria e um evento, sendo descrita da seguinte forma:

Dita literária a imagem a meio caminho do sonho e da imagem sábia, que é fonte de um grande número de metáforas que constituem um comentário; mas cada imagem literária, fruto da criatividade verbal, apresenta-se também como um surgimento imprevisível, um renovamento único das imagens preexistentes, cuja forma mais alta é a pura metáfora, reduzida a uma forma verbal concisa (PITTA, 2017, p. 46).

Esse conceito de imagem literária se aplica à poética da autora, na qual a metáfora dos ossos, por exemplo, transcende a simples representação da corporeidade feminina e se transforma em um ponto de encontro entre o presente e o passado, que conecta diferentes gerações de mulheres através da memória coletiva. Ao explorar essa simbologia, a autora dialoga com a tradição literária das metáforas e também estabelece uma conexão entre a ancestralidade e a identidade feminina contemporânea.

Nos poemas *primitiva* e *centenária*, que fazem parte da obra *Jardim de Ossos* (2020), a escritora constrói uma linguagem simbólica em que os ossos representam a resistência das mulheres ao longo do tempo, sendo portadores de memória e história. Através dessa metáfora, a autora nos convida a refletir sobre como as experiências femininas se perpetuam, se relacionam e se transformam. Dessa forma, uma ponte é estabelecida entre o passado e o presente, o que destaca a continuidade das vozes femininas e a importância da memória na construção da identidade.

Este estudo, portanto, se propõe a analisar como Walker ressignifica a

---

3 O site Ruído Manifesto oferece uma breve bibliografia de poetas, romancistas, contistas, pintores, compositores e/ou outros artistas que nasceram e/ou produzem além da fronteira leste e seus arredores. A iniciativa busca dar visibilidade a essas vozes e perspectivas, oferecendo um espaço importante para artistas que desafiam normas e apresentam visões inovadoras sobre suas realidades. Segue o link do site, onde é possível ter acesso à biografia da escritora citada: <https://ruidomanifesto.org/>.

ancestralidade feminina e utiliza a linguagem poética para explorar a interseção entre diferentes tempos e espaços. Ao investigar como a memória das gerações passadas molda a identidade feminina contemporânea, a autora contribui para a valorização das experiências coletivas das mulheres, o que reforça o papel da literatura como espaço de resistência e ressignificação das vozes femininas ao longo da história.

### **As vozes femininas nos poemas de Walker**

A literatura de autoria feminina tem se destacado ao discutir temas como identidade, memória e ancestralidade, o que traz reflexões sobre a complexidade da experiência feminina. Nas obras de autoras contemporâneas, o corpo feminino emerge como um símbolo carregado de significados, que conecta o indivíduo a uma rede de memórias coletivas. A metáfora dos ossos, em particular, é um recurso poético utilizado para evocar tanto a corporeidade quanto as marcas deixadas pelas gerações anteriores, que destaca a interseção entre o físico e o simbólico na formação da identidade.

Por meio dessa imagem, Walker nos convida a refletir sobre como a memória e a identidade são moldadas por camadas históricas que se inscrevem no corpo e na vida das mulheres contemporâneas. Ao ressignificar os ossos em símbolos poéticos, a autora oferece uma leitura profunda das complexidades que cercam a experiência feminina.

Em *primitiva*, o primeiro poema a ser analisado, desenvolve-se uma profunda reflexão sobre a ancestralidade feminina, ao explorar como as experiências de gerações passadas se inscrevem no corpo do eu lírico. A imagem dos ossos, ao ser evocada, conecta a corporeidade à memória histórica, e dá forma a um espaço onde vozes femininas se entrelaçam. Essa perspectiva pode ser compreendida à luz das reflexões de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, onde ela afirma que “não se nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 1980, p. 9), que sublinha que a identidade feminina é uma construção social moldada pelas experiências e expectativas que atravessam gerações.

Como observa Martha Robles (2022):

À condição feminina não se permite nenhuma possibilidade intermediária: é- se mulher ou não; assume ou nega seu compromisso; valoriza ou desvirtua sua graça; afirma-se no movimento intrínseco à sua natureza ou cede à tentação do abismo e leva consigo o homem e todos os seres que a acompanham. Intuitivamente, as gerações reconhecem aquela que é realmente mulher daquela que não o é. “Uma grande mulher”, reza o lugar-comum quando se percebe uma personalidade radiante ao redor da qual se respira a autoridade que prodigaliza uma feminilidade consumada no alto reconhecimento de si mesma em benefício e a serviço dos demais. E chama-se a ela mulher talvez sem reparar na leveza vigorosa que inspira sua graça ou na elegante harmonia que, mesclada de dor e de alegria, difunde tanto o questionamento crítico de sua realidade como o saldo de esperança que anima sua certeza vital (ROBLES, 2022, p. 7).

Essa visão das expectativas sociais em torno da feminilidade pode ser contraposta à forma como a literatura contemporânea de autoria feminina, especialmente a poesia, aborda e reinterpreta essas imposições. A obra *Jardim de Ossos* também trata da complexidade da identidade feminina, ao analisar as diversas camadas que a constituem.

Nesse contexto, Juliana Cavalcante de Azevedo (2018) observa que:

A produção literária de autoras mulheres passa a ser observada sob uma nova perspectiva, deixando de ser vista como mera imitação dos modelos e valores do cânone literário. [...] O principal ponto de inversão da perspectiva dos valores tradicionais observado em obras de autoras como Clarice Lispector reside no fato de que as novas escritoras se recusam a representar as mulheres seguindo os estereótipos tradicionalmente (re)produzidos pelo olhar masculino, passando a explorar as múltiplas possibilidades da identidade feminina (AZEVEDO, 2018, p. 1).

A citação evidencia como a literatura escrita por mulheres tem rompido com paradigmas tradicionais, assumindo um papel ativo na construção de novos imaginários sobre o feminino. Nesse sentido, a identidade feminina é compreendida como um processo em constante transformação, profundamente influenciado pela herança cultural e pelas inúmeras lutas enfrentadas ao longo

da história, e que é continuamente ressignificado tanto pelas imposições sociais quanto pelas formas de resistência e reinvenção presentes na escrita literária.

Antes de iniciarmos a análise do poema, é crucial observar como a estrutura e a linguagem de *primitiva* refletem a complexidade da experiência feminina. A repetição das expressões que evocam o sofrimento e a luta, como “tantos partos e perdas” e “o leite empedrado no seio”, destaca a dor coletiva que permeia a vivência das mulheres. Nesse sentido, a partir da leitura deste poema, podemos vislumbrar como a poetisa elabora um diálogo poderoso entre a corporeidade e a memória ancestral que reverbera através do tempo.

### **primitiva**

meus ossos minerais  
carregam várias mulheres  
sinto-as todas  
(antigas e constantes)  
sobre a coluna cervical

(agente firme, diz uma tia-avó  
é melhor não se envolver, diz outra)

são tantas mulheres  
em meus ossos paleolíticos  
tantos detritos  
tantas noites em claro  
tantos partos e perdas  
o leite empedrado no seio  
de todas elas em mim

no fundo escuro da caverna  
eu (primitiva e extenuada)  
ainda afago os cabelos  
de minha bisavó  
(e às vezes choro um pouco)

(WALKER, 2020, p. 14)

O poema inicia com “meus ossos minerais”, e estabelece uma conexão entre o eu lírico e a terra, que sugere uma origem primordial e a materialidade da existência. A escolha da palavra “minerais” revela tanto uma ligação com

a natureza quanto a ideia de permanência e força, como se as experiências de inúmeras mulheres estivessem inscritas fisicamente na voz poética. A expressão “carregam várias mulheres” amplia essa conexão, e indica que os ossos são repositórios de uma história compartilhada, onde a ancestralidade se manifesta de forma visceral.

A seguir, “sinto-as todas (antigas e constantes)” reforça a noção de uma continuidade temporal. Essa vivência evocada não é apenas um eco do passado, mas um presente que se vive, que mostra a permanência da dor e das experiências femininas. As vozes ancestrais se tornam companheiras na vivência do eu lírico, e enfatizam a interconexão entre o passado e o presente.

Diálogos internos, como “ágente firme, diz uma tia-avó” e “é melhor não se envolver, diz outra”, revela a tensão entre resistência e conformidade nas experiências femininas. Esses conselhos, provenientes de vozes do passado, criam um espaço de reflexão sobre as expectativas sociais e os desafios enfrentados pelas mulheres. A diversidade das vozes das antepassadas, com suas orientações e advertências, destaca a complexidade das relações familiares e a luta pela autonomia.

A referência a “tantos partos e perdas” e “o leite empedrado no seio de todas elas em mim” são particularmente impactantes, e refletem as dores e as alegrias que definem a experiência feminina. Aqui, a autora evidencia a carga emocional que essas vivências representam, não só para a voz poética, mas para todas as mulheres que a precederam. A menção a “partos” e “perdas” traz à tona a dualidade da vida, onde a criação e a dor coexistem. Já o “leite empedrado” simboliza tanto a nutrição quanto a frustração, e com isso revela um ciclo de sacrifícios que atravessa gerações e permanece inscrito no corpo feminino como testemunho ancestral.

Nos versos finais, “eu (primitiva e extenuada) ainda afago os cabelos de minha bisavó (e às vezes choro um pouco)”, o eu lírico se apresenta como parte de uma linhagem de mulheres, com uma sensibilidade que une passado e presente. A referência à bisavó sugere uma busca por conexão e compreensão, onde a dor é compartilhada e reconhecida. O ato de “afagar os cabelos” é íntimo e carinhoso, ao representar um momento de ternura que contrasta com a exaustão das lutas enfrentadas.

No entanto, em *primitiva*, a autora cria uma poética que vai além da materialidade dos ossos, transformando-os em símbolos de resistência, memória e ancestralidade. Através de uma linguagem evocativa e imagens poderosas, o poema revela a intersecção entre dor e resiliência na experiência feminina. Nesse processo, o eu lírico dá voz às suas antepassadas e reinterpreta essa herança como força modeladora de sua identidade, o que estabelece um espaço onde passado e presente se entrelaçam em um diálogo contínuo. Essa abordagem oferece uma reflexão profunda sobre a construção da identidade feminina, além de destacar a importância da resignificação da ancestralidade na vida contemporânea, dando visibilidade às vozes e experiências de gerações passadas.

Nesse contexto, a ideia de memória ganha uma nova dimensão, especialmente quando consideramos a teoria de Maurice Halbwachs (2006) sobre a memória em grupo. Para o autor, a memória coletiva é um componente essencial na construção da identidade, tanto individual quanto social. As lembranças pessoais, embora pareçam privadas, são profundamente moldadas pelas interações e pelo contexto social em que nos inserimos, sendo, portanto, indissociáveis das memórias compartilhadas dentro de uma comunidade. Nesse sentido, as memórias das antepassadas, ainda que transmitidas de forma indireta, permanecem vivas e influenciam as novas gerações, o que reforça a continuidade da cultura e da identidade feminina ao longo do tempo.

Ecléa Bosi (1994) afirma, considerando o sociólogo francês Halbwachs:

Para Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos (BOSI, 1994, p. 413).

O autor ressalta que Halbwachs vincula a memória individual à memória do grupo, que, por sua vez, se conecta à esfera mais ampla da tradição, ou seja,



à memória coletiva de cada sociedade. Nesse processo de conexão, a linguagem desempenha um papel fundamental, pois facilita a comunicação e a interação humana, e serve como âncora para a memória dos grupos. Assim, a memória coletiva é compreendida como um elemento que reafirma o passado, fortalece a coesão e um sentimento de pertencimento entre os indivíduos de determinados grupos, que, por sua vez, sustentam essa memória.

No segundo poema a ser analisado, *centenária*, a autora propõe uma reflexão sobre a passagem do tempo e as experiências acumuladas ao longo de uma vida. Com uma linguagem simples e uma estrutura repetitiva, ela traz memórias, sentimentos e reflexões que revelam a complexidade da existência feminina. A voz do eu poético transmite introspecção, que reflete tanto as dificuldades enfrentadas quanto as conquistas celebradas ao longo de um século. Neste poema, a autora nos leva a considerar a relação entre a força e a fragilidade da vida. Cada momento vivido, nesse contexto, torna-se elemento fundamental na construção da identidade e da memória coletiva das mulheres.

### **centenária**

ai de mim  
destes cem anos vividos  
destas vidas inventadas  
destes contos mal contados  
destes ossos ainda firmes  
deste pó ainda compacto  
destes lábios tão sedentos  
destas ideias acesas  
desta mesa ainda posta  
desta poesia exposta  
destas costas ainda largas  
destes dentes tão cortantes  
desta língua tão açoite  
deste olhar iluminado  
destes sentidos despertos  
desta fome que não cessa  
deste peito a céu aberto  
desta coragem segura  
destes dedos agitados  
desta poesia insistente  
desta mente dissoluta  
desta força absoluta

desta coluna ereta  
destas unhas bem cuidadas  
deste cabelo pintado  
deste loiro falseado  
desta hora incalculada  
destas memórias cortantes  
destas bacantes noitadas  
desta doença sem cura  
desta demente escritura  
destes cem anos ou mais

(WALKER, 2020, p. 70)

O poema se inicia com a expressão “ai de mim”, que estabelece um tom de lamento e introspecção. Essa interjeição sugere um reconhecimento da carga emocional que acompanha a reflexão sobre os cem anos vividos. A repetição da palavra “deste” ao longo do poema funciona como um catálogo de experiências, que destaca a multiplicidade e a diversidade das vivências ancestrais.

A estrutura repetitiva não apenas reforça a acumulação de experiências, mas também sugere uma consciência da passagem do tempo, em consonância com a ideia de Beauvoir em *A Velhice* (1990), onde ela discute como a vida das mulheres é frequentemente marcada por narrativas que refletem as expectativas sociais e as imposições do tempo. Beauvoir observa que as mulheres são definidas em função da sua capacidade de se adaptar às exigências sociais, o que ressalta como essas expectativas moldam a percepção e a experiência da vida das mulheres, especialmente em relação à velhice.

Sobre o verso “destas vidas inventadas” indica a capacidade do eu lírico de moldar sua própria história, alinhando-se com a noção de Beauvoir sobre a construção da identidade feminina. Para Beauvoir (1990), as mulheres têm o poder de reinventar suas trajetórias e, assim, desafiar as limitações impostas pela sociedade. Walker, ao reconhecer a imperfeição das memórias em “destes contos mal contados”, reflete essa complexidade da experiência feminina, onde a história não é linear e é marcada por uma multiplicidade de vozes e relatos.

Ao mencionar “destes lábios tão sedentos” e “desta língua tão açoite” revelam a dualidade da busca por prazer e a dor que muitas vezes acompanha a expressão. Essa ambivalência também está presente na poesia de Adélia Prado,

que, em *Bagagem* (1976), inaugura uma escrita marcada pela tensão entre corpo e espírito, cotidiano e transcendência, desejo e silêncio. A linguagem, para a autora, é espaço de revelação e enfrentamento, um instrumento que tanto expõe as feridas quanto sustenta a coragem. Assim como no verso “desta coragem segura”, a força do eu lírico emerge da vivência e da luta, elementos centrais na construção da identidade feminina que se manifesta por meio da palavra.

Os versos “deste peito a céu aberto” e “desta força absoluta” simbolizam a vulnerabilidade, mas também a força que vem da honestidade emocional. A autora revela como a experiência feminina é muitas vezes marcada pela coragem de se expor e de enfrentar as dores do passado. O verso “destas memórias cortantes” sugere que as lembranças, embora dolorosas, são cruciais para a construção da identidade. A insistência na poesia como um meio de expressão, mencionado em “desta poesia insistente”, reflete a resistência da voz feminina que, mesmo diante das dificuldades, continua a encontrar formas de se manifestar.

Em *centenária*, a autora apresenta uma meditação rica e complexa sobre a experiência feminina ao longo de um século. Através de uma linguagem evocativa e de uma estrutura repetitiva, ela tece um poema que não só celebra a força e a resiliência das mulheres, mas também reconhece suas fragilidades e complexidades. Além disso, a linguagem utilizada no poema amplia a compreensão da experiência feminina ao longo do tempo. As escolhas lexicais e a estrutura do poema criam um ritmo que reflete a cadência da vida, repleta de altos e baixos.

Esse ritmo, que espelha as variações da vida, se relaciona diretamente com o tema da ancestralidade, que permeia toda a construção do poema. A expressão “destas bacantes noitadas” evoca um sentido de celebração e conexão com tradições femininas que transcendem o tempo. Ao refletir sobre essas tradições, Walker constrói uma ponte entre passado e presente e dá visibilidade à permanência e continuidade das vivências femininas entre gerações.

Também se observa que essa interseção com o passado ressoa com a perspectiva de Conceição Evaristo (2017), que, por meio do conceito de *escrevivência*, afirma que a escrita da mulher negra é atravessada por memórias ancestrais, experiências coletivas e vozes silenciadas que se manifestam no presente. A voz do eu lírico, nesse sentido, é moldada pelas histórias das mulheres que a precederam, o que permite a construção de uma continuidade entre

diferentes gerações e reafirma a escrita como espaço de resistência e identidade.

O conceito de ancestralidade vai além das relações biológicas, como destaca Cunha (2009), que examina a ancestralidade como uma forma de se conectar não apenas com os antepassados, mas também com as tradições culturais e espirituais presentes na sociedade. Essa perspectiva enriquece ainda mais a leitura do poema e contribui para uma compreensão mais ampla da experiência feminina. Além disso, evidencia como as vozes coletivas, frequentemente silenciadas, são resgatadas e ganham expressão nas produções literárias contemporâneas.

A profundidade das reflexões em poemas como *primitiva* e *centenária* revelam a habilidade da escritora em capturar as várias dimensões da experiência feminina. Com emoção e sensibilidade, sua poética leva o leitor a refletir sobre a condição das mulheres ao revelar tanto suas alegrias quanto suas dores. A escrita se torna, assim, espaço de empatia, onde as múltiplas faces da experiência feminina ganham voz.

Nesse contexto, os poemas se destacam como uma contribuição significativa para a literatura contemporânea de autoria feminina, onde ancestralidade e identidade se entrelaçam em um diálogo dinâmico e multifacetado. Ao explorar a conexão entre o corpo e a memória, a autora revela como as experiências das mulheres ao longo do tempo moldam a compreensão da identidade feminina no presente. Essa intersecção não só enriquece a vivência individual, mas também ressalta a importância das vozes coletivas.

## Considerações finais

O presente estudo traz uma reflexão aprofundada sobre como os poemas *primitiva* e *centenária* funcionam como espaços de mediação entre as experiências individuais e coletivas das mulheres, explorando as intersecções entre ancestralidade e identidade. Através da metáfora dos ossos, os poemas ressignificam o corpo feminino, transformando-o em um símbolo de resistência, memória e ancestralidade. Com recursos poéticos, Walker destaca o entrelaçamento das vivências femininas ao longo do tempo, refletindo as continuidades de luta e resiliência que moldam a identidade das mulheres contemporâneas.

Além disso, a análise dos poemas revela como as vozes ancestrais evocadas

nas imagens poéticas permitem uma reflexão crítica sobre as representações femininas e as memórias frequentemente marginalizadas. Ao resgatar essas experiências e reinterpretá-las, os poemas transformam o legado histórico feminino em uma força de resistência ativa. Essa articulação entre memória, identidade e ancestralidade contribui para uma compreensão mais complexa do papel das mulheres ao longo das gerações.

Ao longo desta pesquisa, observou-se que o diálogo entre passado e presente é central para a construção poética em *primitiva* e *centenária*. Dessa forma, os poemas reafirmam a importância da ancestralidade como elemento essencial na construção da identidade feminina no presente. A ressignificação das memórias e o diálogo com o passado oferecem uma nova perspectiva sobre a relevância das experiências femininas, frequentemente marginalizadas em discursos históricos tradicionais. *Primitiva* e *centenária* emergem como símbolos de resistência e continuidade, e ampliam a reflexão sobre o papel das mulheres na preservação e expressão de suas histórias ao longo do tempo.

Assim, conclui-se que os poemas analisados oferecem uma importante contribuição para a literatura contemporânea, ao propor uma nova forma de compreender a ancestralidade e a identidade feminina. A valorização das memórias coletivas e o resgate das vozes femininas reforçam a necessidade de revisitar as experiências das mulheres sob uma ótica que reconheça sua complexidade e força.

## Referências

AZEVEDO, Juliana Cavalcante de. **Identidade contemporânea na literatura de autoria feminina: uma leitura de Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector**. In: MOSTRA CIENTÍFICA UNICESUMAR, 2018, Maringá. Anais [...]. Maringá: UniCesumar, 2018. Disponível em: [https://www.unicesumar.edu.br/mostra-2018/wp-content/uploads/sites/204/2018/11/juliana\\_cavalcante\\_de\\_azevedo.pdf](https://www.unicesumar.edu.br/mostra-2018/wp-content/uploads/sites/204/2018/11/juliana_cavalcante_de_azevedo.pdf). Acesso em: 22 jun. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo, Queiroz ED. Ltda. e EDUSP, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade** – Estudos de Teoria e História Literária. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CUNHA, Maria Manuela Ligeti Carneiro da. **Cultura com aspas: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

EVARISTO, Conceição. A escriturabilidade e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escriturabilidade: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. São Paulo: Mina Comunicação e Arte; Itaú Social, 2020. p. 26–47.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: CRV, 2017.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1976.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. Tradução de Débora Dutra Vieira e William Lagos. São Paulo: Goya, 2022.

WALKER, Marli. **Jardim de Ossos**. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2020.

# DA SUBSERVIÊNCIA À EMANCIPAÇÃO: UMA ANÁLISE SOBRE AS IDENTIDADES EM *TORTO ARADO*

\*\*\*

## FROM SUBSERVIENT TO EMANCIPATION: AN ANALYSIS OF IDENTITIES IN *TORTO ARADO*

Daniela Patrícia Pereira dos Santos<sup>1</sup>

Recebimento do Texto: 11/04/2025

Data de Aceite: 10/05/2025

**Resumo:** As identidades das personagens de *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, são constituídas a partir do entrelaçamento das vivências e convivências dos descendentes de africanos escravizados, submetidos ao trabalho rural, em regime de exploração. O presente artigo pretende analisar os efeitos da diáspora africana e da subserviência dessa população na construção da subjetividade das personagens, considerando que a diáspora e o deslocamento forçado promovem identidades múltiplas (Hall, 2003). Ademais, a análise propõe investigar as vias de expansão da consciência identitária para a emancipação das personagens da narrativa.

**Palavras-chave:** Emancipação. Identidades. Subserviência.

**Abstract:** The identities of the characters in *Torto Arado* (2019), of Itamar Vieira Júnior, are formed through the intertwining experiences and interactions of descendants of enslaved Africans, subjected to exploitative rural labor. This article analyzes the effects of the African diaspora and the subservience of this population on the construction of the characters' subjectivity, considering that diaspora and forced displacement foster multiple identities (Hall, 2003). Furthermore, the analysis proposes investigating the ways in which identity consciousness expands for the emancipation of the narrative's characters.

**Keywords:** Emancipation. Identities. Subservience.

---

<sup>1</sup> Jornalista, graduada em Comunicação Social com habilitação em jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e mestra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). Sua trajetória profissional inclui a docência na faculdade de jornalismo na Unemat e na Fasul (Faculdade Sul Brasil) e gestão do departamento de jornalismo da TV Centro América, afiliada à Rede Globo de televisão. E-mail: daniela.patricia@unemat.br

## Introdução

O estudo da construção do projeto identitário das personagens de *Torto Arado* (2019), pela via da observação da escalada das vivências e convivências entre os resquícios do sistema escravocrata no Brasil, estão no escopo desse artigo que considera o trânsito das ideias de que os sujeitos migrantes promovem identidades múltiplas (HALL, 2003) e, especialmente, em relação com outras identidades e com outros territórios reais ou imaginários (GLISSANT, 2011). O acesso às novas possibilidades de existência são fundamentais para as personagens do romance projetarem um futuro libertário dos traumas gerados pela escravidão do Brasil. Nesse sentido, a percepção da construção das identidades dos moradores da fazenda Água Negra, palco do romance, estimula a uma profunda análise e contribui para o debate sobre a existência e a resistência da população negra no contexto brasileiro.

O romance trata de propriedade e poder no que tange à concentração fundiária e à disputa pela terra ao resgatar a história e o legado da escravidão no país e ao mergulhar nas profundezas do sertão baiano, especificamente na Chapada Diamantina, onde fica Água Negra. A história é contada por três narradoras diferentes em primeira pessoa, as irmãs Bibiana e Belonísia e a encantada Santa Rita Pescadeira. A primeira parte, na voz de Bibiana, é intitulada “Fio de corte”, uma referência ao acidente com a faca que fere a língua das duas irmãs e decepa a língua de Belonísia, em uma representação da mulher negra historicamente silenciada pela sociedade brasileira.

Bibiana passa a intermediar a comunicação da irmã Belonísia que assume a narrativa a partir da segunda parte que tem o mesmo nome do livro, uma menção a dificuldade de pronunciar as palavras torto e arado com a língua mutilada. Por fim, Santa Rita Pescadeira narra a terceira e última parte, cujo título é “Rio de sangue”, uma alusão à morte violenta do militante Severo, marido da Bibiana, ao lutar pelos direitos dos trabalhadores de Água Negra que vivem em condições semelhantes à de escravidão, sem receber salários ou nem nenhum outro direito trabalhista, “Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 204).



As três vozes femininas enaltecem o protagonismo da mulher negra, na contramão do projeto literário brasileiro em que, tradicionalmente, prevaleceu a presença de atores brancos nos papéis principais. Dos romances publicados pelas principais editoras brasileiras, os personagens negros são minoria, apenas 7,9%. (DALCASTAGNÈ, 2012). A considerar o gênero, “a ampla predominância de homens brancos nas posições de protagonista ou de narrador, enquanto as mulheres negras mal aparecem” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 211). A escolha narrativa de *Torto Arado* também é fundamental para a imersão do leitor na história sob o ponto de vista disruptivo em relação aos estereótipos da mulher preta na literatura marcados como mãe preta, empregada doméstica e prostituta (GONZALEZ, 1984).

Bibiana e Belonísia são trabalhadoras rurais, filhas de Zeca Chapéu Grande e Salustiana, netas de Donana e narram os acontecimentos que vão da infância “Quando retirei a faca da mala de roupas [...] tinha pouco mais de sete anos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 13) à maturidade “essa procissão de lembranças enquanto meu cabelo vai se tornando branco” (Vieira Júnior, 2019, p. 170). Santa Rita Pescadeira, por sua vez, por ser uma consciência sem corpo e atemporal, traz informações importantes para a compreensão da trama desde a diáspora africana, “da travessia pelo oceano de um continente para outro.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 243), que provocou o deslocamento forçado dos negros escravizados e fez povoar a região da fazenda Água Negra.

Dessa forma, o enredo se desenvolve em diferentes planos temporais, alterna entre o presente e o passado e, gradativamente, apresenta as pistas para a projeção de um futuro libertário das personagens. Esses sinais para a emancipação são evidenciados na segunda fase quando as irmãs narradoras já são adultas. Antes de deixar Água Negra por determinado período, Bibiana diz que “Aquele sistema de exploração já estava claro para mim” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 83). A alternância de tempo permite que o leitor acompanhe a evolução da constituição da identidade das personagens em “um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto” (HALL, 2003, p. 15-16) ao passo que a identidade coletiva é configurada pelo entrelaçamento dessas vivências e convivências.

## A constituição das identidades

Os acontecimentos que atravessam o tempo e o espaço, desde a migração dos escravizados do continente africano até a formação da fazenda Água Negra são permeados pela exploração, violência e sofrimento “Medo dos castigos, dos trabalhos, do sol escaldante [...] medo de existir. Medo de que não gostassem de você, do que fazia, que não gostassem do seu cheiro, do seu cabelo, de sua cor.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 178). Dessa forma, em meio as dores existenciais, as identidades das personagens vão se constituindo. Entre os elementos da constituição identitária, o nome é considerado como parte do sujeito (BALZAC, 1991). Em *Torto Arado*, todas personagens têm nomes expressivos, mas os sobrenomes não aparecem no enredo com exceção de José Alcino da Silva, o Zeca Chapéu Grande, e da família Peixoto, proprietária da fazenda. O documento de identidade, no entanto, a prova de que uma pessoa existe diante da lei é negada a esses descendentes de negros escravizados, principalmente os mais idosos. “De Donana só sabíamos que a chamavam assim [...] Quando morreu, não tinha sequer documento” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 165).

A ocupação é outra característica que compõe o universo da subjetividade das personagens de *Torto Arado* e entrelaça os atores em uma trama de identificação. A matriarca da família, avó de Bibiana e Belonísia, Donana foi a parteira que pegou muitas crianças nascidas na comunidade, “Ela faria os partos das trabalhadoras da fazenda até poucos dias antes de sua morte.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 21) e ensinou o ofício para o filho mais velho Zeca Chapéu Grande, que mais tarde transferiu a missão à esposa, Salustiana. Zeca, além do trabalho na terra, dedicava a vida a ser curador “Eram famílias que depositavam suas esperanças nos poderes de Zeca Chapéu Grande, curador de jarê, que vivia para restituir a saúde do corpo e do espírito aos que necessitavam.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 33).

O Jarê é uma religião de matriz africana desenvolvida por mulheres escravizadas, uma fusão das suas próprias práticas de fé com crenças indígenas, católicas e espíritas, de acordo com antropólogo e pesquisador de religiões de matrizes africanas no Brasil, Gabriel Banaggia (2015). No Brasil, o jarê é cultuado somente na região de Chapada Diamantina, na Bahia, e é, portanto, um símbolo de resistência da cultura afro-brasileira. Em Água Negra, “aquele jarê era tão

antigo quanto a fazenda e os desbravadores daquela terra.” (Vieira Júnior, 2019, p. 80). Dessa forma, a crença religiosa é outro elemento importante na construção da identidade individual e coletiva da comunidade e um recurso utilizado pelas personagens para projetar a emancipação das gerações seguintes.

A respeito do pai, Belonísia diz que “poderia ver em seu semblante a luta que havia travado com as forças da encantada Santa Bárbara para que tivéssemos um destino diferente do seu, para que não fôssemos analfabetos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 95 - 96). Nesse aspecto, a presença do líder do jarê, o curador Zeca Chapéu Grande na fazenda de *Torto Arado* representa a personificação da resistência do povo negro que migrou de África e assume uma nova identidade, no novo espaço e no “entre lugar”: o lugar onde o sujeito vai constituindo uma nova cultura e um discurso frente às diferenças de raça/classe e gênero (BHABHA, 2013).

Outras evidências de como as identidades são construídas no romance são as marcas nos corpos sofridos e maltratados. Os dedos calejados, as mãos rasgadas, os pés perfurados, a pele ressecada e envelhecida são sinais de como essa população se percebe, aos olhos de Belonísia: “Todas nós, mulheres do campo, éramos um tanto maltratadas pelo sol e pela seca. Pelo trabalho árduo, pelas necessidades que passávamos, pelas crianças que paríamos muito cedo, uma atrás da outra, que murchavam nossos peitos e alargavam nossas ancas.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 119). A cor da pele é outro signo da identidade e da ligação dos sujeitos à ancestralidade africana, Severo tinha “a pele mais negra pela faina debaixo do sol.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 65), Belonísia via uma canoa nos sonhos “desaparecendo num rodaminho de água escura como a cor de minha pele.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 91).

Outros aspectos identitários que atravessam a subjetividade das personagens são os sentidos, “Sofrer, esse sentimento difícil de exprimir e rejeitado por todos, mas que a unia de forma irremediável a todo seu povo. O sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 247). As personagens sentiam a dor de ser quem eram desde o nascimento, “Donana não teve autorização para parir seu filho em casa. Zeca nasceu no meio da roça, dentro de um charco, com a ajuda das trabalhadoras da fazenda, debaixo deste mesmo sol que agora fervilhava seu juízo.” (VIEIRA JÚNIOR,

2019, p. 237), e as experiências pelas quais passavam geravam a resiliência para enfrentarem juntos as adversidades impostas pelas condições de exploração a que eram submetidos, “Foi a nossa valência poder se adaptar, poder construir essa irmandade, mesmo sendo alvos da vigilância dos que queriam nos enfraquecer.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 178).

Os laços que ligam os moradores da fazenda em comunidade atravessam gerações e moldam a identidade coletiva. As personagens se preocupam umas com as outras e fazem questão da convivência, “Anos depois do acidente que emudeceu uma de suas filhas, meu pai, incentivado por Sutério, havia convidado o irmão de minha mãe para residir em Água Negra.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 41), e nessa teia de vivências e convivências,

viviam como uma parentela de filhos de pegação, de compadre, comadre, vizinho, marido e mulher, cunhados, primos e inimigos. Muitos haviam casado entre si e eram parentes de verdade, nos laços e no sangue.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p.151).

A escassez também une as famílias em uma rede de autoajuda e solidariedade com a condição do outro que era, efetivamente, a condição de todos. Os moradores lutavam pela subsistência e dividiam o sustento sempre que podiam “Passei a levar aipim e batata, a safra estava boa [...] o coração mandava dividir o que tínhamos e por isso sobrevivíamos nas piores dificuldades.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p.151).

Nesse aspecto, a sensação de pertencimento a uma família é fundamental para a construção da identidade cultural. O pesquisador e militante político estadunidense Asad Haider (2019) argumenta que todas as identidades são construídas socialmente e que uma luta só faz sentido se for uma reivindicação para o bem comum, para resolver um problema de todos os oprimidos. Em convergência com esse pensamento, os moradores de Água Negra se fortaleciam para juntos reivindicar um futuro libertário.

Severo e Bibiana concordaram que o distanciamento seria necessário para ampliar a consciência do estado em que viviam e deixaram a fazenda, por determinado período. Nos grandes centros aprenderam sobre direitos dos

descendentes de negros escravizados e os caminhos para lutar pela emancipação. Edouard Glissant (2011) explica que as pessoas mudam ao se relacionar com outras identidades e com outros territórios reais ou imaginários.

No retorno à fazenda, o casal apresentou aos moradores novas possibilidades de pensar a existência de todos naquele lugar. Belonísia, ao ouvir a irmã e o cunhado, “Queria escutar cada vez mais as histórias que traziam de suas passagens por outros lugares. Queria ouvir de Severo as explicações para o que vivíamos em Água Negra.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 132 - 133), e tudo fazia sentido “Eram histórias que se comunicavam com meus rancores com todo o sofrimento que nos unia nos lugares mais distantes. Que juntos, talvez, pudéssemos romper com o destino que nos haviam designado. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 132 - 133).

O ato de ressignificar a vida em Água Negra é possível pela via da memória, elemento inerente à construção das identidades. As personagens recorrem às suas lembranças para dar sentido ao presente. Desde o início de sua narrativa, Bibiana se refere à memória, à saudade e ao apego da avó Donana pela fazenda Caxangá, lugar onde viveu antes de migrar para Água Negra: “não gostaria de ter que se desfazer de suas lembranças por completo, porque a mantinham viva” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 16). Ao acessar o passado, a avó de Bibiana e Belonísia vislumbrava o futuro, “queria ensinar [às novas gerações] para que se desenvolvessem sozinhas no mundo, para que ajudassem aos que precisassem” (Vieira Júnior, 2019, p. 238). A figura de Donana significa um ponto de convergência entre a tradição, a sabedoria ancestral e a resistência, queria que as netas “procurassem pela liberdade que lhes foi negada desde os ancestrais” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 238).

A transmissão dos saberes ocorre entre as gerações dos trabalhadores de *Torto Arado* pela via da oralidade, seus conhecimentos sobre a terra, as ervas medicinais, os costumes, os ensinamentos agregam para as construções das identidades das gerações seguintes. Belonísia aprendeu que não há “Nada que uma mulher não possa dar jeito, assim haviam me ensinado” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 110) e tomou para si a sua forte personalidade ao acionar a memória e a ancestralidade enquanto enfrentava a convivência difícil com o marido Tobias.

Dali a pouco esse cavalo iria me bater igual ao marido de Maria Cabocla. Mas eu já me sentia diferente, não tinha medo de homem, era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas (VIEIRA JÚNIOR, 2019 p. 121).

Donana é um símbolo de resistência e de sabedoria ancestral, enfrentou adversidades ao longo da vida e queria um futuro para as netas diferente da própria sina “De fazenda em fazenda, de Caxangá à Água Negra, havia vivido uma vida cativa. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 238). Sua presença inspira as netas a buscarem sua própria autonomia e a desafiar as normas sociais. “Queria vê-las livres, senhoras do próprio destino.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 238).

Todos esses componentes do projeto identitário das personagens perpassam o romance, no entanto, é na relação íntima com a natureza, especialmente com a terra, que a construção das identidades é alicerçada.

### **A relação indissociável entre sujeito e lugar**

Em *Torto Arado*, a terra transcende o papel de recurso natural e ocupa o centro da narrativa, é em torno da disputa do território que a trama é amarrada. A descrição do espaço, da região, do lugar e da paisagem são fundamentais para a compreensão da existência dos moradores da fazenda e das suas subjetividades. Nessa perspectiva, as identidades individuais e coletivas podem ser consideradas também com uma marca do território visto que localmente os sujeitos compartilham a língua, os costumes, a crença, os saberes. A relação dos personagens de *Torto Arado* com a terra pode ser compreendida como a forma de estarem no mundo, é indissociável à existência.

A relação do sujeito com a terra começa, no romance, pelo título. As palavras torto e arado remetem ao trabalho com o solo, “Me deleitava vendo meu pai conduzindo o arado velho da fazenda carregado pelo boi, rasgando a terra para depois lançar grãos de arroz em torrões marrons e vermelhos resolvidos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 127). A ligação inerente da presença humana com o território é registrada em várias partes da narrativa. Belonísia chegou a enfatizar

que jamais iria embora de Água Negra mesmo se o marido fosse expulso da fazenda por má conduta. “Já havia decidido que, caso isso ocorresse, não iria embora do lugar em que nasci.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p.136).

Essa dinâmica que liga o sujeito à terra é questionada a todo momento pelos descendentes de escravizados que foram tirados “a força” de seus chãos pelo processo da diáspora africana e que, historicamente, foram condenados a “lugar nenhum”. Ao fim do sistema escravocrata, os libertos não tinham para onde ir. Em Água Negra, esse “lugar nenhum” é nomeado pela expressão “viver de morada”. “Um dia, meu irmão Zezé perguntou ao nosso pai o que era viver de morada. Porque não éramos também donos daquela terra, se lá havíamos nascido e trabalhado desde sempre.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 185).

A origem da Fazenda Água Negra é camuflada pelas estratégias de colonização: “Sabíamos que a fazenda existia, pelo menos, desde a chegada de Damião, o pioneiro dos trabalhadores, durante a seca de 1932. A família Peixoto havia herdado terras das sesmarias.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p.176). As sesmarias eram porções de terra inexploradas e redistribuídas pelo governo português como método de incentivar o processo de colonização. Quando a fazenda foi vendida, “Os herdeiros da família Peixoto envelheceram, e os seus filhos e netos não queriam continuar com a propriedade Água Negra.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 176) a negociação ignorou a presença das famílias que viviam na propriedade e tiravam o sustento daquele pedaço de chão: “Os mais velhos nos conheciam, mas os mais novos nem sabiam quem éramos, embora não tivessem dúvida de que se tratava de um problema aos seus negócios.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 176). Nesse novo cenário, a percepção dos moradores do quanto eram inferiorizados cresceu: “Foi com as casas de barro e nossos corpos como mobília que venderam a terra a um casal com dois filhos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 176). O novo dono tinha vários planos para extrair riqueza da terra, no entanto, em todos os projetos anunciados os trabalhadores não eram considerados:

Em nenhum dos seus planos o povo de Água Negra tinha lugar. Eram meros trabalhadores que deveriam ser deslocados para dormitórios. Deveriam viver efetivamente longe da fazenda, porque eram intrusos na propriedade alheia (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 211).

Diante da possibilidade do despejo, os trabalhadores liderados por Severo e Bibiana começavam a pensar em novas possibilidades de existência naquele lugar e a negar as condições de subserviência ao sistema de exploração. Severo iniciou o discurso reivindicatório: “Queremos ser donos de nosso próprio trabalho, queremos decidir sobre o que plantar e colher além de nossos quintais. Queremos cuidar da terra onde nascemos, da terra que cresceu com o trabalho de nossas famílias” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 187).

A partir de então, Severo acompanhado da esposa Bibiana inicia reuniões para conscientizar os moradores de que tinham direito à propriedade, então colheram assinaturas para criar a associação de trabalhadores para decidir pelo futuro dos moradores naquele lugar. Em meio aos conflitos de interesse entre os trabalhadores da fazenda e os novos proprietários, Severo foi executado a tiros. “Severo morreu porque pelejava pela terra de seu povo. Lutava pelo livramento da gente que passou a vida cativa. Queria apenas que reconhecessem o direito das famílias que estavam há muito tempo naquele VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 207).

O assassinato significa uma tentativa de calar não apenas a voz do líder, mas de toda a comunidade. Bibiana assumiu a responsabilidade de conduzir a luta pela terra em favor dos trabalhadores. “Mas não irão nos dobrar. Não deixaremos Água Negra”. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 211-222). Nesse ponto, os moradores já tinham consciência de quem eram na condição de descendentes de negros escravizados. “Não podemos mais viver assim. Temos direito à terra. Somos quilombolas.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, 187), apesar de Água Negra não ser considerada historicamente um quilombo, local onde se concentravam negros que fugiam da escravidão e se juntavam em grupos para resistir à recaptura durante o período colonial, no entanto Bibiana tinha uma certeza “Mas a nossa história de sofrimento e luta diz que nós somos quilombolas, disse, tranquila, diante do escrivão e do delegado.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 256).

A convicção de Bibiana, enquanto líder comunitária, encoraja às pessoas a assumirem suas identidades e a perceberem as novas possibilidades de existência em suas subjetividades. Ao incorporar o conceito de quilombolas, os trabalhadores de Água Negra passam a experimentar um novo patamar nas relações sociais. Esse ápice da narrativa desloca o pensamento do leitor para a urgência da necessidade de fazer justiça às personagens que representam a população historicamente



oprimida e subalternizada pelo dominador, nas relações de poder. Quando Bhabha diz “Quero que você me toque no meu lado de dentro e me chame pelo nome” (BHABHA, 2018, p. 38) está evocando o reconhecimento do indivíduo em sua subjetividade, conforme os personagens de *Torto Arado* vivenciam ao expandir a consciência e compreender que são quilombolas.

A partir desse entendimento, de quem são enquanto comunidade, a identidade coletiva é consolidada e os trabalhadores passam a ser ouvidos pelos funcionários de órgãos públicos que vão até a fazenda para conduzir o processo de reintegração de posse solicitado pelo proprietário em resposta à construção das casas de alvenaria que os moradores começam a construir. Um ato improvável, o de falar e ser ouvido, para um povo silenciado por séculos pela sociedade brasileira e pelas suas representações artísticas, inclusive pela literatura hegemônica.

Nesse aspecto, é notável em *Torto Arado* uma subversão nas normativas comumente adotadas pelas obras literárias de negar o lugar de falar à negritude, em especial a mulher preta (DALCASTAGNÈ, 2012). Nesse sentido, a crítica literária Gayatri Spivak (2010) argumenta que a mulher quando tenta verbalizar não encontra meios para se fazer ouvir. Na contramão desse fluxo discursivo, duas mulheres pretas, Bibiana e Belonísia são protagonistas, narradoras e ícones de uma geração que desperta contra a injustiça social a que seu povo é historicamente submetido e luta contra essa condição. Ao abrir um espaço de fala aos sujeitos originários da diáspora africana, *Torto Arado* preenche uma lacuna discursiva no meio social brasileiro em que, historicamente, prevaleceu a história da ocupação do território brasileiro contada pelo viés do colonizador.

### **Considerações finais**

O leitor pode perceber a expansão da consciência quilombola, que resultou no discurso emancipatório das personagens, pelo escalonamento da estrutura narrativa que segue uma lógica cronológica. Em um primeiro momento, as personagens interagem em uma atmosfera de submissão normalizada, sem a clareza do quanto são exploradas “Poderia comer e viver da terra, mas deveria obediência e gratidão aos senhores.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p.183). Na segunda fase, a narrativa leva o leitor a reparar um embate entre as gerações que resulta nas

novas possibilidades de pensar a vida em Água Negra “Era um desejo de liberdade que crescia e ocupava quase tudo o que fazíamos. Com o passar dos anos esse desejo começou a colocar em oposição pais e filhos numa mesma casa.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 187). Depois, os moradores começam a compreender o quanto são explorados para atender interesses econômicos dos patrões e a questionar o direito à propriedade. “Queremos ser donos de nosso próprio trabalho [...] Queremos cuidar da terra onde nascemos, da terra que cresceu com o trabalho de nossas famílias.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 187). A escalada dos acontecimentos clareia a percepção das personagens e do leitor para a chegada do futuro libertário da comunidade associada à posse da terra.

O autorreconhecimento da condição de quilombolas preenche nas personagens um vazio identitário e inaugura uma nova etapa na existência dos moradores de Água Negra. A Constituição Federal (Brasil, 1988), no artigo 68, estabelece que “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os respectivos títulos.” A identificação do sujeito como quilombola é autodeclaratória a partir das relações que esses grupos estabelecem com o território, com laços familiares daqueles que coabitam o espaço, com as tradições, costumes e práticas culturais ligadas à ancestralidade africana. Na trama, o reconhecimento das próprias identidades tirou da invisibilidade os descendentes de negros escravizados, eles passaram a ser reconhecidos e nomeados: seriam os quilombolas, aqueles que vivem em quilombos.

No Brasil existem quase quinhentos territórios quilombolas oficialmente constituídos, de acordo com o IBGE. Essas comunidades estão espalhadas em vinte e quatro estados brasileiros e no Distrito Federal. A maior parte dos quilombos está na Bahia, seguida pelo Maranhão, Minas Gerais e Pará. Água Negra representa esses quilombos, territórios de resistência dos afro-brasileiros que desfrutaram de um lugar para existir, apesar do racismo, da discriminação, do preconceito que perpetuam contra o povo negro em todas as regiões do país. A conquista do território só foi possível porque a comunidade se uniu em torno de um objetivo comum: o direito à terra. Ao juntarem as vozes em um discurso unificado, os moradores enfrentaram aqueles que se diziam proprietários da terra, apesar de nunca terem trabalho nela.

A família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam a terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não os esquecêssemos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 54).

Juntos, o povo negro ganhou força ao acessar as suas subjetividades, a escalar suas percepções identitárias e ao crescer em consciência para tomar posse da condição de quilombolas e assim reivindicar o direito à terra. Não por acaso, a última frase da obra literária é definitiva: “Sobre a terra há de viver sempre o mais forte.” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, 262).

## **Referências**

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Senac, 2002.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX**. SP: Ateliê, 2007.

BASTIDE, R. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BERND, Z. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BALZAC, Honoré de. “Z. Marcas”. In: BALZAC, Honoré de. **A comédia humana**. Estudos de costumes: cenas da vida política; cenas da vida militar. Orientação, introdução e notas de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 1991. v. 12.

BANAGGIA, Gabriel. **As forças do jarê: religião de matriz africana da Chapada Diamantina**. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** de 1988.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro, Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

DUARTE, E. A. **Literatura, política, identidades**. Belo Horizonte, FALE / UFMG, 2005.

FANON, F. **Os condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

FREYRE, G. **Casa grande & senzala**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Lisboa: Sextante, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista ciências sociais hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019.

IBGE EDUCA. Quilombolas. IBGE, 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/22327-quilombolas.html>. Acesso em: 28 out. 2024.

MEMMI, Alberto. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SAID, Edward. **O choque de definições**. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

# DIÁSPORAS LITERÁRIAS: UMA ANÁLISE DOS POEMAS PALAVRAS ERRANTES DAS MULHERES POETAS, DE MARILZA RIBEIRO, E PROTESTO PARA TEREZA, DE WLADEMIR DIAS- PINO

\*\*\*

## LITERARY DIASPORA: AN ANALYSIS OF THE POEMS *PALAVRAS ERRANTES DAS MULHERES POETAS* BY MARILZA RIBEIRO AND *PROTESTO PARA TEREZA* BY WLADEMIR DIAS-PINO

Simoni Rodrigues dos Santos<sup>1</sup>  
Isaac Newton Almeida Ramos<sup>2</sup>

Recebimento do Texto: 06/04/2025

Data de Aceite: 02/05/2025

**Resumo:** O presente artigo propõe desenvolver um estudo sobre a produção artística contemporânea, publicizada na primeira edição impressa da revista *Pixé* (2019), intitulada “Geração Pixé”, tendo como foco o poema: “Palavras errantes das mulheres poetas”, de Marilza Ribeiro e o poema “Protesto para Tereza”, de Wlademir Dias Pino, publicado na Primeira edição da revista *Sarã* (1951), poema esse, que substancializa tendências intensivistas, ligados ao movimento modernista no século XX. Para tanto, faremos uma revisão sistemática qualitativa das principais publicações que abarque os estudos acerca das revistas literárias, que possam contribuir com os métodos de leitura e amplie as projeções artísticas relacionadas a esses periódicos. Dentre as bibliografias estão: Candido (1981; 2006), Barthes (1988), Yasmin Nadaf (1993), Magalhães (2001), Ramos (2011), Bakhtin (2003), Leite (2005), Almeida (2012), Castrillon-Mendes (2019), Campos (2021), Mahon (2021) entre outros teóricos e críticos que contemplem em seus estudos, abordagens basilares que subsidiaram as análises. Neste interim, passamos a reconhecer, por meios dos poemas, as simultaneidades dos signos verbais, não-verbais e suas espacializações recorrentes de uma amálgama entre texto-imagem-contexto, que estratificam nos versos, as questões sociais que circundam a poesia. E, por fim, delinear uma relação entre a *Pixé* e a *Sarã*, ambas revistas literárias produzidas em Mato Grosso.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Modernismo. Revistas Literárias.

**Abstract:** This article proposes to develop a study on contemporary artistic production, published in the first printed edition of *Pixé* magazine (2019), entitled ‘Geração Pixé’ (*Pixé* Generation), focusing on the poem: “Errant Words of Women Poets” by Marilza Ribeiro and the poem “Protest for Tereza” by Wlademir Dias Pino, published in the first edition of *Sarã* magazine (1951), a poem that embodies 1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT - PPGEL), Mestre em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação Stricto Sensu PPGEL-UNEMAT em 2021, graduada em Letras - Língua Portuguesa e Língua Espanhola pela Faculdade Integrada de Diamantino (FID) em 2010. Possui segunda licenciatura em Pedagogia (2012) e especialização em Educação Especial com Ênfase em Libras, conquistada no mesmo ano. E-mail: simoni.rodrigues@unemat.br

2 Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP (2011). Mestre em Letras pela USP (2002), na mesma área. Graduação em Letras pela UFMS. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada (UNEMAT). Poeta e crítico. Membro da ALB (Academia de Letras do Brasil) Amazonas e da ABEPPA (Associação Brasileira de Escritores e Poetas Pan Amazônicos). Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL - UNEMAT). E-mail: isaac.ramos@unemat.br

intensivist tendencies linked to the modernist movement in the 20th century. To this end, we will conduct a systematic qualitative review of the main publications covering studies on literary magazines that can contribute to reading methods and expand the artistic projections related to these periodicals. Among the bibliographies are: Candido (1981; 2006), Barthes (1988), Yasmin Nadaf (1993), Magalhães (2001), Ramos (2011), Bakhtin (2003), Leite (2005), Almeida (2012), Castrillon-Mendes (2019), Campos (2021), Mahon (2021), among other theorists and critics who contemplate in their studies basic approaches that supported the analyses. In the meantime, we begin to recognise, through the poems, the simultaneity of verbal and non-verbal signs and their recurring spatialisations of an amalgam between text-image-context, which stratify in the verses the social issues surrounding poetry. Finally, we outline a relationship between Pixé and Sarã, both literary magazines produced in Mato Grosso.

**Keywords:** Contemporary Art. Modernism. Literary Magazines.

## Introdução

Na década de 1980, em Mato Grosso, uma nova geração de autores e artistas emergiu e, no sertão-cerrado mato-grossense, encontrou no teatro, na música e na poesia uma forma de expressar seus desejos, irreverência e insatisfação com as questões sociais. Contudo, grande parte desses autores permaneceram no anonimato, limitando-se a publicações em folhetos e eventos poéticos informais.

Sobre isso, Mahon (2021) enfatiza que:

Inicialmente, os jovens escritores não se assumiam como sujeitos da literatura. Limitavam-se às expressões artísticas de música, teatro e declamação esparsas [...]. O princípio que regeu esse novo tipo de ‘geração literária’ bem poderia ser tomado de empréstimo da ‘geração artística’ [...] (MAHON, 2021, p. 44, grifos do autor).

Até meados do século XX, as revistas e jornais da época eram considerados leitura obrigatória para aqueles que se preocupavam com questões culturais, e não apenas literárias. Conforme Almeida (2012, p. 14) ressalta, “fazia parte da condição intelectual, o conhecimento da literatura [...]”. Dessa forma, mesmo de maneira discreta, esses autores proporcionaram e ganharam visibilidade para o grupo.

Por conseguinte, a imprensa torna-se uma aliada na promoção e difusão das obras desses novos artistas. Isso permitiu que suas produções alcançassem um público mais amplo e engajado. A interação entre os escritores e os meios de

comunicação locais não apenas ampliou o alcance de suas criações, mas fomentou um ambiente cultural mais dinâmico e diversificado em Mato Grosso, o que intensificou a relevância desse movimento artístico.

Vinculado à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), esse coletivo ganhou visibilidade, marcado por fortes tendências modernistas, e iniciou o que Eduardo Mahon (2021) denomina em seu estudo crítico como a “Geração Coxipó”. Essa denominação destaca a relevância e a singularidade desses autores e reforça sua contribuição para a cena cultural da região naquele período, que desencapsulou a literatura e, conseqüentemente, a cultura do estado. É importante lembrar que: “O centro hegemônico estava em São Paulo e no Rio de Janeiro, então capital política. A evidência dessa hegemonia — uma hegemonia marcada pelo sentido de legitimação — contribuirá para o obscurecimento de outros centros” (ABDALA, 2012, p. 15 *apud* ALMEIDA, 2012, p. 15).

Ainda no que diz respeito ao contato dos escritores e artistas com o movimento Modernista, segundo Almeida (2012), o movimento chega em Mato Grosso dezessete anos após sua afirmação no país. No entanto, a atmosfera local “deglutiu”, anteriormente a esse período, mais de duas décadas de experiências nas relações com o centro hegemônico (ALMEIDA, 2012). A autora ainda completa ao inferir que:

Por ter sido a principal força que motivou o ‘abrir fendas no sertão brasileira’, em variadas épocas. E finalmente, por acreditarmos que esta investigação possa romper com o silêncio que paira sobre o início da literatura moderna em Mato Grosso e, ao mesmo tempo, acrescentar dados novos aos vários estudos já realizados sobre a literatura nacional [...] (ALMEIDA, 2012, p. 25).

Guiados pelos ideais modernistas, um número expressivo de escritores e artistas foram atraídos pelo desejo de compreender o movimento de vanguarda internacional que, em Mato Grosso, recebeu o nome de Intensivismo no final dos anos 1940 (CAMPOS, 2021). Temos como um dos precursores desse movimento o poeta Wladimir Dias-Pino, igualmente celebrado como um dos artistas visuais e gráficos mais importantes da época, reconhecido como o difusor da poética construtiva no Brasil.

A projeção do movimento Intensivista reconhecia a literatura e outras artes como uma totalidade, não vinculada em um tempo ou espaço específico, mas sim atravessada por eles. Esse movimento foi permeado por uma série de tensões intelectuais até então abafadas, indo na contramão da tradicional topologia urbana de Cuiabá, que circundava a Casa Barão de Melgaço, declinando as referências românticas-parnasianas dos “imortais” (MAHON, 2021, p. 33). Segundo Ramos (2011), o Intensivismo em Mato Grosso surge com inclinações ligadas ao modernismo brasileiro ao apresentar características distintivas marcadas:

[...] por um radicalismo morfológico textual, simultaneidade dos signos verbais e não-verbais, visualidade visual e objetiva, de forma que a palavra fez-se objeto, o texto fez-se matéria e nele se instalou a sintaxe combinatória. Além disso, a relação significante/significado estabelece-se em uma semântica outra, já que na poesia concreta ocorre a espacialização dos signos verbais [...] (RAMOS, 2011, p. 89).

O comportamento autônomo e transversal, no qual “[...] a palavra se fez objeto [...]” e “[...] o texto se fez matéria [...]” (RAMOS, 2011, p. 89), não era comum em outros movimentos dentro deste sistema literário<sup>3</sup>. Nessa perspectiva, passamos a reconhecer os diálogos entre as relações do nacional e do universal que emergem da construção de uma identidade regional. Isso ocorre devido ao contato entre os indivíduos e o “mundo” ao seu redor. Como explica Candido (1981), ao referir que a habilidade do escritor está em tornar universal a sua experiência local, essa perspectiva vê a literatura, assim como outras manifestações artísticas, como um construto em constante transformação, um “[...] caldeirão efervescente com contribuições enriquecedoras de diversas mãos [...]” (CAMPOS, 2021, s.p.).

Nesse contexto de interfluências em que a imprensa e as revistas literárias alcançaram e estreitaram os laços com as mais diversas culturas em diferentes tempos e espaços, o presente ensaio intenciona apresentar como esses meios de comunicação impulsionaram o acercamento dos artistas e obras literárias com o público leitor.

Desse modo, a presente análise foca no poema “Palavras errantes das

---

<sup>3</sup> Considerando a formação do Sistema (Candido, 2000) e do campo literário (Bourdieu, 1996), é imprescindível rastrear a gênese e o desenvolvimento da literatura em questão. Este rastreamento deve levar em conta os dados históricos, culturais e artísticos que, direta ou indiretamente, influenciam ou influenciaram sua criação.



mulheres poetas”, de autoria de Marilza Ribeiro, publicado na primeira edição impressa da *PIXÉ Revista Literária*. Esta revista, inaugurada em 2019, contempla 35 edições disponíveis em formato digital e físico relativas aos dois primeiros anos de intensa atividade. O projeto da revista impressa foi viabilizado por recursos da Lei Aldir Blanc, Casa Onze, e em parceria com o Governo do Estado, através das Secretarias da Cultura e Turismo.

Destaca-se que a *PIXÉ* contou com a colaboração de autores e artistas da literatura brasileira contemporânea, incluindo estudiosos como Olga Maria Castrillon-Mendes, Edson Flávio Santos, Aclyse Mattos, Bia Scaff, entre outros. Ao acessar a revista *PIXÉ* virtualmente, percebe-se sua significativa contribuição para a divulgação da produção literária dos escritores de Mato Grosso, além de desempenhar um papel importante no fortalecimento dos laços entre esses escritores e a literatura nacional e internacional.

Adicionalmente, será apresentado o poema “Protesto para Tereza”, de autoria de Wladimir Dias Pino, publicado na primeira edição da revista *Sarã* em 1951. Esse poema incorpora as tendências intensivistas associadas ao movimento modernista no século XX. Conforme apontado por Almeida (2012), a revista *Sarã* teve um papel fundamental ao imprimir novos rumos à literatura produzida em Mato Grosso e inaugurou um estilo provocativo que:

[...] dialogava, de certa maneira, com a atitude inconformista do grupo de Oswald de Andrade, de 1928, quando desfechou duras críticas às atitudes artísticas de vários contemporâneos, sobretudo daqueles que fizeram parte do movimento de 1922, como Mário de Andrade [...] (ALMEIDA, 2012, p. 140).

Ao observar a herança crítica centrada na relação entre os ramos jornalístico e literário, torna-se evidente a significativa interação que subsidiou seus produtores e receptores. Assim, é possível inferir que as revistas literárias desempenharam papel indispensável na disseminação da produção autoral, especialmente das literaturas produzidas em Mato Grosso. Dessa forma, passamos a reconhecer a importância dos periódicos como um meio alternativo para manter os textos literários em circulação. Até meados do século XIX, esses editoriais não gozavam do devido reconhecimento; no entanto, com o surgimento

do Intensivismo, no século XX, em Mato Grosso, ganharam impulso e tornaram-se um dos meios mais eficazes de divulgação da literatura no cenário nacional.

### **Um panorama historiográfico das revistas literárias brasileiras produzidas em Mato Grosso**

Ao analisarmos o percurso da história literária em Mato Grosso, percebemos a significativa contribuição dos periódicos e revistas para a configuração dos movimentos literários, destacando-se, em especial, o Intensivismo. Conforme observado por Marinei Almeida (2012), o movimento intensivista compreendeu três fases distintas. O primeiro momento, na década de 30, estava vinculado ao sentimento ufanista e foi marcado pelo surgimento do periódico chamado *Pindorama*. No entanto, nesse estágio inicial, ainda não havia maturidade na concepção da ideia estabelecida pelo Modernismo brasileiro, que se opunha a uma estrutura “velha, obsoleta e anacrônica” (ALMEIDA, 2012, p. 50), até então consolidada em Mato Grosso. Nesse sentido, o movimento tornou-se um grito de revolta contra o academicismo. Isso contribuiu de maneira significativa para superar o atraso cultural e a estagnação social, especialmente no âmbito da literatura.

O surgimento de *Pindorama* estabeleceu uma fé que se alinha com o contexto modernista, propondo uma visão de um mundo mais humano em meio a um cenário de desintegração e rápido declínio. Nas palavras de Leite, Mello e Mendonça (*PINDORAMA*, 1939, n. 2, p.1), a juventude deveria ter a coragem de viver em seu próprio tempo, manter-se fiel aos seus valores e rejeitar os princípios decadentes defendidos por algumas mentes conservadoras. Pois é nessa luta por novos valores que surgirão ações mais humanas e capazes de atender às demandas do século. Para esses autores, a batalha exige força de caráter coletivo, e aqueles que não conseguissem sustentar seus ideais não seriam dignos de se unir à vanguarda da juventude. E nesse quesito *Pindorama* se mantém na vanguarda. Para Almeida (2012, p. 34), “[...] o grupo de Pindorama, pioneiro no Estado em prol da modernização artística [...]”, representou um estado de inquietação e ansiedade que reivindicava a renovação.

Sobre essa fase inaugural, Magalhães (2011) acrescenta:

Do movimento de revistas produzidas em Mato Grosso para a inserção da estética modernista no Estado, destaca-se a revista *Pindorama*, em 1939, que lança as bases do movimento modernista, mesmo que timidamente, visto que os textos nela publicados foram depositados debaixo das portas de algumas casas, sem o alarde proposital da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo [...] (MAGALHÃES, 2011, p. 39).

O propósito da revista era divulgar um Mato Grosso, até então desconhecido para o restante do Brasil, com o objetivo de contextualizar a identidade e os valores culturais do estado. E, por meio da literatura, buscava-se representar esses aspectos. Nesse contexto, a publicação da revista era uma manifestação de resistência contra o arcaísmo tendencioso. Segundo Almeida (2012), o impulso proporcionado pela *Pindorama* representou:

[...] um grito tardio e solitário – que alguns anos mais tarde ecoou em prol da campanha de modernização das letras no Estado. Como *Pindorama*, outros grupos lançaram posteriormente suas vozes em forma de poesias, prosas e manifestos, ocupando um espaço no cenário cultural brasileiro [...] (ALMEIDA, 2012, p. 91).

De acordo com Cristina Campos, a maioria dos autores intensivistas que se uniram a Wladimir Dias Pino, como Benedito Sant'Ana Silva Freire, Rubens de Mendonça, Othoniel Silva, Geraldo Dias da Cruz, José Lobo de Brito, Newton Alfredo, Amália Verlangieri, Agenor Ferreira Leão e Antônio Costa originava-se de uma tradição romântico-parnasiana. No entanto, ao entrarem em contato com Dias-Pino, alinharam-se às vanguardas e passaram a produzir poemas com características do Modernismo brasileiro. Wladimir Dias-Pino assinou o Manifesto do Intensivismo em 1951 e foi responsável por difundir diversas revistas que introduziram novidades da/na produção literária da época. Ao advogar pela proposta intensivista, buscava-se valorizar intencionalmente a leitura antes mesmo da escrita, com o propósito de dar visibilidade ao intenso visto das margens na inscrição/escritura.

Em um segundo momento, de acordo com Almeida (2012), uma onda de artistas e escritores, ao assimilar os princípios do Modernismo no Brasil, ressurgiu com o propósito de expressar externamente a experiência “deglutida” desse movimento. Uma década mais tarde, elevaram essas concepções a um nível mais pessoal, conferindo-lhes um significado específico em relação ao local e à sua história. Como veículo central de disseminação literária, destaca-se a revista *Ganga*, fundada por João Antônio Neto, Rubens de Castro e Agenor Ferreira Leão, entre 1951 e 1952, na cidade de Cuiabá.

A revista *Ganga* representou um marco significativo na produção literária da época. Suas edições foram enriquecidas pela contribuição de diversos nomes proeminentes, como José Mesquita, Octávio Cunha, Newton Alfredo, José Antônio da Costa, Rubens Mendonça, Amália Verlangieri, Wladimir Dias-Pino, Silva Freire, entre outros. De acordo com Almeida (2012), *Ganga* era composto por um grupo multifacetado de personalidades e identidades distintas, que cultivava uma multiplicidade de “[...] tendências e idades que se misturavam em um verdadeiro festival de surpresas [...]” (ALMEIDA, 2012, p. 94).

O terceiro momento, de fato, traduziu e reafirmou a proposta do movimento modernista ao consolidar seus ideais e ressignificá-las por meio da literatura. Com esse propósito, os autores e artistas legitimaram o movimento intensivista em Mato Grosso. Ao seguir essa tendência, foi publicado o primeiro número de *Arauto de Juvenília* em 1949, sob a direção do poeta Benedito da Silva Freire e Wladimir Dias-Pino como secretário. As edições ganharam destaque e reconhecimento por apresentar ilustrações dos poemas através de xilogravuras, idealizadas e produzidas por Dias-Pino. O periódico teve um total de oito números publicados entre 1949 e 1951.

O dialogismo estabelecido entre a poesia e as imagens intensificou, expressivamente, tanto a literatura quanto as imagens, em um amálgama de saberes. Isso fez com que o último exemplar de *Arauto de Juvenília* ganhasse uma edição especial, publicada em 1951. Em continuidade a essa vertente, surge a primeira edição da revista *Sarã*, que daria novos rumos à literatura produzida em Mato Grosso.

Sobre *Sarã*, Almeida (2012) destaca que:

[...] dialogando e engrossando a luta iniciada por Pindorama. Sarã se mostrou inovador e dialogava, de certa maneira, com a atitude inconformista do grupo de Oswald de Andrade, de 1928, quando desfechou duras críticas às atitudes artísticas de vários contemporâneos, sobretudo daqueles que fizeram parte do movimento de 1922, como Mário de Andrade. Tal como a Revista de Antropofagia, **Sarã se mostrou agressiva e contundente no meio da cultura local** [...] (ALMEIDA, 2012, p. 140-141, grifo nosso).

Ao reconhecer os propósitos modernistas no Brasil e intensivistas em Mato Grosso, outras publicações começaram a ganhar espaço e autonomia, o que se tornou fundamental para o processo de afirmação da produção literária no estado. Um exemplo é a Revista *Violeta* (1916 - 1950), uma das mais significativas e longínquas da época. A proposta inicial da revista foi o de conquistar direitos políticos e sociais, além de inserir as mulheres mato-grossenses na imprensa. Toda essa proposta precedeu “o movimento modernista em Mato Grosso, o ‘Movimento Graça Aranha’ e o ‘Movimento da Revista Pindorama’ ambas do final da década de 30” (ALMEIDA, 2012, p. 55); no entanto, não se aproximou de suas configurações, pois enveredaram-se por outras vertentes. Segundo Costa (2008), o periódico:

[...] circulou durante 34 anos, alternando sua periodicidade mensal e bimensal e foi uma das revistas mais profícuas e relevantes produzidas em Mato Grosso. Em nível nacional, pode ser considerado o segundo periódico literário feminino com maior tempo em atividade ininterrupta no Brasil [...] (COSTA, 2008, p. 195).

A revista *Violeta* teve suas edições iniciadas em 1916 e foi mantida pela associação estudantil “Grêmio Júlia Lopes de Almeida”. Colaboraram em suas edições jovens normalistas e mulheres letradas da sociedade mato-grossense; a maioria das colaboradoras pertencia a famílias tradicionais que compartilhavam um sentimento de apreço comum, visando “cultivar as letras femininas e patrióticas”, como afirma Yasmin Nadaf (1993).

Ao observarmos a literatura produzida em Mato Grosso na contemporaneidade, reconhecemos que: “[...] os tempos são outros, mas os desenhos das inclinações, com atores voltados para horizontes pautados pela

inovação, modernização, continuam [...]” (ABDALA, 2012, p.14 *apud* ALMEIDA, 2012, p.14), Nesse sentido, destacamos a crescente ascensão e o interesse de leitores e pesquisadores pela produção literária em revistas e periódicos. Isso se deve ao surgimento de outras mantenedoras desses veículos de comunicação — jornais e revistas — que perpetuam o legado iniciado por Wladimir Dias-Pino, Silva Freire, João Antônio Neto, entre outros. Exemplos incluem a revista *Vôte*, a primeira revista literária totalmente digital, *Ruído Manifesto*, que ainda está em vigência, e a *Pixé Revista Literária*, cuja produção foi finalizada em 2023.

### **O poema protesto: uma análise do poema “Protesto para Tereza”, de Wladimir Dias Pino**

Durante a segunda metade do século XX no Brasil, as vanguardas poéticas geraram diversos manifestos literários com o objetivo de estabelecer posições estéticas e anunciar movimentos emergentes. O manifesto a ser apresentado a seguir foi intitulado “Intensivismo” (Ramos, 2011). Nesse contexto, os autores comprometidos com a causa de impulsionar a literatura produzida em Mato Grosso, passaram a incorporar em seus textos a historiografia local, bem como a ideia de superar as barreiras geográficas e culturais da literatura produzida no sertão-cerrado.

Ninguém aprende apenas com sua própria experiência. Há a experiência local, veiculada pelos processos endoculturativos, e as daqueles que se estabeleceram nas conexões com o campo intelectual, que tendem a esferas mais amplas, nacionais e supranacionais (ABDALA, 2012, p.14 *apud* ALMEIDA, 2012, p.14).

Nesse sentido, as revistas literárias desempenharam um papel importante na disseminação do movimento intensivista, ao registrar parte da historiografia literária<sup>4</sup> da época e proporcionar visibilidade aos autores e artistas do período. Um exemplo significativo é a Revista *Sarã*, publicada em 1951 em Cuiabá por Wladimir Dias-Pino, Othoniel Silva e Rubens de Mendonça. Este periódico

---

4 “[...] a partir do conjunto da obra, fruto das experiências em situação-limites [...] Não apenas aquelas resultantes de uma escritura mais pulverizada, mas a compreensão delas e das ‘regiões culturais’ que aproximam e distanciam os conceitos pelos quais se tem compreendido os espaços e as produções ditas de ‘margem’[...]” (Castrillon Mendes, 2011, p. 87).

transcendeu a mera expressão literária, incorporou contos e poemas entremeados com propagandas de seus financiadores. Assim, a *Revista Sarã* passa a desempenhar um papel multifacetado, não apenas como veículo literário, mas como um meio de promover e conectar a cultura, a identidade e a política que influenciavam as produções literárias da época.

Entretanto, é pertinente destacar que a revista *Sarã* introduziu em suas edições elementos visuais adicionais, conferindo-lhe um apelo distintivo em relação às demais. Isso ocorreu à medida que passou a ser enriquecida com xilogravuras que adornavam as sessões de contos e poemas. As imagens, criadas pelo poeta e editor Wladimir Dias-Pino, inauguraram uma expressão artística única nos editoriais, em que a interação entre imagem, texto e contexto eram deglutidas e reinterpretadas em uma verbivocovisualidade<sup>5</sup> que se replicou em outros periódicos integrantes desse sistema literário. Essa nova configuração no corpus estético da revista atraiu a atenção dos leitores que, além de apreciarem a poesia presente nos textos, passaram a contemplar a poesia das imagens.

Segundo os organizadores:

Sarã é bem o projeto contra a correnteza faz mais o avançar em velocidade do que a parecer lagoa. [...] Com a nossa experiência literária, como amadurecimento, teremos - seremos quem sabe uma sarã em nossa literatura moderna. Homem, queremos ver, é água correndo, literatura pulando, literatura rápida para dar luz a renovação (SARÃ, 1951, p. 01).

A fim de elucidar a relevância da revista mencionada como um significativo veículo de disseminação da literatura, abordaremos inicialmente o poema “Protesto para Tereza” de Wladimir Dias-Pino como nosso corpus de análise. O autor não se limitava apenas à escrita, pois destacava-se como artista, poeta, designer gráfico e vitrinista. A década de 1940 marca sua incursão inicial na poesia, na qual desempenhou um papel fundamental na referência e fundação dos movimentos que deram visibilidade ao Poema-Processo, destacando-se como um dos precursores do Intensivismo nas décadas de 1950 e 1960.

A contribuição singular de Dias-Pino para a literatura reside na abordagem

---

<sup>5</sup> Ideia pregada pelos poetas concretistas na década de 50 do século passado, mediante a integração das artes e da hibridização dos recursos de criação literária, exigia a combinação de texto, voz e imagens numa mesma edição. (Miranda, 2004, s/p).

que ele adotou ao questionar, de maneira inovadora, a interação entre imagem e linguagem. Sua prática envolvia a proposição de uma leitura imagética do mundo, realizada por meio de técnicas como colagem, (re)corte, fotocópia, sobreposição e manipulação digital. O resultado foi uma figura processada industrialmente, composta por diversas camadas, em que as palavras dão lugar para o significado, que é moldado pela heteroglossia<sup>6</sup> do olhar do leitor.

A revista em questão inicia essa nova configuração artística ao divulgar e promover a apreciação desse tipo de expressão. Ao fornecer um espaço para a publicação de obras como as de Dias-Pino, a revista documentou ativamente a convergência entre literatura e arte visual, além de estratificar os abismos entre elas. Isto não apenas enriqueceu o panorama cultural da época, mas influenciou as gerações subsequentes de artistas e escritores, ao consolidar-se como um veículo para a difusão de tendências literárias e artísticas inovadoras.

O poema que se segue contextualiza essa sobreposição de imagens nos versos transgressores, nos quais é possível acessar a verbivocovisualidade da imagem-poema.

PROTESTO PARA TEREZA  
O sorriso da Tereza é de utilidade pública,  
Passa pobre, passa rico,  
Tereza sorri!  
O olhar de Tereza é de utilidade pública,  
Passa pobre, passa rico,  
E Tereza olha todo mundo.  
O corpo de Tereza é de utilidade pública,  
Só andando daqui para ali.  
Atendendo a todos os sorrisos,  
Atendendo a todos os olhares.  
E a assembleia do Estado não dá subversão  
Pra Tereza que é toda de utilidade pública.  
(DIAS-PINO, 1931, p.02 *apud* SARÁ, 1951, p.02).

O poema “Protesto para Tereza” estrutura-se em quatro estrofes distintas: as duas primeiras compostas por tercetos (três versos), a terceira por um quarteto

---

6 Faraco (2005) expande essa ideia ao definir a heteroglossia como uma variedade múltipla e diversa de vozes ou linguagens sociais. Ele destaca que esse fenômeno é caracterizado por um processo incessante de interações, que inclui afastamentos e encontros, identificação e estranhamento, bem como a assimilação e transformação das vozes coletivas. Esse processo é o que Bakhtin (2015) identifica como “heteroglossia dialogizada”.



(quatro versos) e a última por um dístico (dois versos). Em uma análise inicial, destaca-se a importância da proposição contida no título, “Protesto para Tereza”, que revela uma abordagem irônica quando contextualizada no âmbito do poema. Isso ocorre ao compararmos o título com o desenvolvimento subsequente, que apresenta “Tereza” como uma figura de “utilidade pública”.

Tal caracterização é sugerida de maneira sutil através das repetições presentes nos versos das três primeiras estrofes: “O sorriso de Tereza é de utilidade pública”, “O olhar de Tereza é de utilidade pública” e “O corpo de Tereza é de utilidade pública”. A utilização de imagens substantivadas, como “O sorriso”, “O olhar” e “O corpo”, empregadas de maneira crescente, sugerem uma progressão que culmina na ideia de que a própria posse de si é suprimida e transformada em um corpo mimetizado, representativo de uma voz coletiva.

Essa dinâmica torna-se ainda mais evidente quando notamos a repetição no segundo verso, “Passa pobre, passa rico”, presente tanto na primeira quanto na segunda estrofe. Essa repetição reforça a noção de que a condição de imobilidade e servilismo é imposta a Tereza, independentemente de sua classe social. A imagem estereotipada de “Tereza” emerge como uma reflexão das questões sociais exploradas no poema, alinhando-se de forma coerente com a proposta subjacente ao título.

A ironia nas palavras ácidas de Dias-Pino cria uma tensão entre a mobilidade do sorriso, do olhar e do corpo, que contrasta com a estagnação do eu lírico. Esse jogo sutil revela as contradições sociais e as limitações impostas pela sociedade à imagem de Tereza. A expressão “Protesto para Tereza”, sugere uma crítica à condição social que transforma o eu lírico em uma figura pública, cujas características pessoais são subjugadas em prol de uma utilidade coletiva.

Nesse sentido, ao analisarmos a disposição dos verbos no gerúndio nos três últimos versos da quarta estrofe, por meio dos termos “andando” e “atendendo”, podemos inferir que há uma provocação que ressalta o efeito cíclico das ações de “Tereza”, o que reforça a ironia que tenciona/questiona a ideia estereotipada de inércia do corpo de utilidade público. Nesse trecho, o gerúndio é habilmente empregado para enfatizar uma ação em curso, com se a ação interminável enrijece o sorriso, o olhar e o corpo do eu lírico: “[...] Só andando daqui para ali. / Atendendo a todos os sorrisos, / Atendendo a todos os olhares [...]” (DIAS-PINO,

1931, p.02 *apud* SARÁ, 1951, p.02).

Esses versos expõem as camadas e a significância do corpo, transformando-o em uma alegoria<sup>7</sup> transeunte. Essa condição é claramente delineada pelo uso do advérbio “Só”, que no verso dá a ideia de exclusão ou limitação, que indica que a ação de “andar” se dá de maneira restrita, ou seja, apenas dessa forma, o que nos remete o afastamento e solidão impostas a “Tereza”. A inércia e a passividade atribuídas ao eu poético são evidenciadas nos últimos versos das duas primeiras estrofes, ao descrever seu comportamento: “[...] Tereza sorri!” e “[...] E Tereza olha todo mundo.” O ponto de exclamação ao final do verso “Tereza sorri!” reforça essa condição de maneira afirmativa.

Ademais, é evidente que o uso dos gerúndios e a repetição deliberada desses termos simbolicamente ditam e moldam a maneira como a sociedade esperava que essa mulher se comportasse, engessando suas formas em um *looping* sem fim. Essa análise revela camadas mais complexas de significado, as quais destacam a sutileza com que o texto aborda a condição feminina e a imposição de padrões sociais.

Na quarta e última estrofe, deparamo-nos com a clara objetificação dos corpos representados pelas inúmeras “Terezas”, que evidenciam, de maneira lamentável, a abordagem dos governantes em relação a esse tema: “E a assembleia do Estado não dá subversão / Pra Tereza que é toda de utilidade pública”. Essa abordagem revela, infelizmente, a persistência de uma concepção patriarcalistas arraigada em nossas estruturas sociais, moldando a visão do lugar convencionalizada à mulher na sociedade.

Ao explorar a etimologia do nome “Tereza”, conforme o dicionário de nomes próprios, a palavra curiosamente remete a significados como “natural de terra” e “habitante da terra”. Essa observação nos instiga a estabelecer uma conexão entre a composição do poema e o contexto da produção literária em Mato Grosso, destacando a importância desse período para a contextualização do poema, conforme sugerido pelo título: “Protesto para Tereza”, ou melhor ainda, protesto dos nascidos na terra ou habitantes dela.

Essa análise nos leva a inferir que os versos de Dias-Pino carregam consigo um profundo sentimento de “cuiabania”, um neologismo interpretado

<sup>7</sup> “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral.” (Ceia, 1998, s/n).

por Lenine Campos Póvoa como um “sentimento de pertencimento” ao lugar, sem, no entanto, limitar-se a ele. Dessa forma, o poema transcende as fronteiras geográficas, transformando-se em um grito de resistência que ecoa além das circunstâncias locais, abrange questões universais ao provocar reflexões sobre a condição humana e social. A poesia torna-se, assim, uma expressão poderosa de resistência e crítica, conectando-se ao âmago das experiências compartilhadas pelos habitantes da terra e, por extensão, por todos aqueles que buscam desencapsular a cultura e a identidade das margens, dando a elas visibilidade.

### **Vozes (in)submissas: uma análise do poema “As palavras errantes das mulheres poetas”, de Marilza Ribeiro**

O poema intitulado “As Palavras Errantes das Mulheres Poetas” é uma obra da poetisa Marilza Ribeiro, nascida em Cuiabá no dia 27 de março de 1934. Com formação acadêmica em Psicologia, concluída na Faculdade de Ciências e Letras São Marcos, localizada em São Paulo - SP, a autora se destaca como escritora, assim como é reconhecida por suas habilidades como desenhista.

O poema em análise foi publicado pela primeira vez em 2019, na edição inaugural da revista *Pixé*, na capital do estado de Mato Grosso, Cuiabá. A inclusão desse poema na revista destaca a relevância da autora no cenário literário local e sublinha a importância de seu trabalho no contexto cultural mais amplo. Através de sua poesia, Marilza Ribeiro explora as nuances da experiência feminina, dando voz às palavras errantes que, muitas vezes, são relegadas ao silêncio. Sua escrita, permeada pela sensibilidade e profundidade psicológica, oferece uma reflexão rica e única sobre as complexidades da mulher e destaca-se como uma contribuição valiosa para a poesia contemporânea.

Para contextualizar o poema supracitado, é relevante destacar a significativa contribuição da revista *Pixé* na promoção da literatura oriunda de Mato Grosso. Ao resgatarmos o significado cultural do termo “Pixé” ou “Piché”, emergem a intensidade e a multiplicidade de aromas, sabores e saberes que permeiam a revista. Assim como a paçoca cuiabana, um doce emblemático da cultura mato-grossense, composto por uma mistura densa de milho torrado, açúcar e canela em pó, a *Pixé Revista Literária* se apresenta como um amálgama de influências e expressões.

A estrutura híbrida da revista reflete essa diversidade, incorporando a valiosa contribuição de autores provenientes de diversas regiões do Brasil e de outras partes do mundo. Essa abrangência possibilita uma visão antropofágica do mundo, onde a apreciação da produção literária e artística da *Pixé* se assemelha a um banquete cultural, no qual nos deleitamos com as distintas perspectivas e experiências apresentadas.

Assim como a paçoca cuiabana resulta de uma cuidadosa combinação de ingredientes, a revista *Pixé* destaca-se pela fusão harmoniosa de vozes e estilos, enriquecendo o panorama da literatura contemporânea. Ao promover a interconexão entre diferentes culturas e tradições, a revista desempenha um papel importante na construção de pontes entre diversos horizontes literários, o que proporciona aos leitores uma experiência enriquecedora e estimulante.

Da mesma forma, as edições sinestésicas, metaforicamente atribuídas ao tom açucarado, recorrem ao humor e à leveza e conferem ao material uma verbivocovisualidade única, que ultrapassa a simples representação da imagem que significa a palavra. O periódico apresenta um perfil diversificado e conquistou adeptos a cada edição, uma vez que sua veiculação também está disponível em formato digital. Isso permite que, mesmo após o encerramento de suas atividades, seja possível compartilhar a intensidade das margens captada pelos autores em cada narrativa e em cada pincelada das imagens-poemas. Como resultado, temos edições palatáveis que abordam uma variedade de temas e destacam a cultura brasileira produzida em Mato Grosso. [...] a artesanaria do verbo é a materialização dos (nossos) dramas, vividos ou vistos/sentidos. Intemporal, mas ao mesmo tempo, real; recriado pela observação/vivência do universo humano [...] (CASTRILLON-MENDES, 2019, p. 519).

Dessa forma, passamos a reconhecer a produção literária e artística contemporânea em um paradoxo que entrelaça diferentes “gerações”, posto isso, destacamos elementos como o riso e o segredo, o escárnio e a produção coletiva, a convivência e a resistência às “invasões bárbaras”. Esses aspectos pontuam a produção dos autores que integram esse grupo multifacetado (MAHON, 2021, p. 45, grifos do autor).

A revista *Pixé* reúne referências de quase um século de literatura, entrelaçando as diversas vozes da “geração coxipó”, que impulsionaram o movimento

intensivista no início do século XX. Com generosas doses de ironia, Eduardo Mahon guiou a *Pixé*, a qual, por sua vez, abrigou em seu âmago a “geração *PIXÉ*”. Quanto à significativa contribuição literária da revista, Marília Leite (2020) destaca que:

O existir da obra *PIXÉ* mostra a ascensão dos andaimes de um fazer. Assim ela é criada pela própria necessidade da obra. No entanto, na medida em que todo ato criador inclui um fazer e todo fazer necessita de meios e processos para executar, pertencem a obra criada aqui mecanismos e material de criação [...] (LEITE, 2020, p. 62).

A abordagem antropofágica do mundo, que adentra o sertão de Mato Grosso, amplia o horizonte artístico, ultrapassando as fronteiras limitantes da cultura. Com essa perspectiva, emerge uma literatura que se propõe a apresentar:

[...] um panorama da forma de contar em Mato Grosso, Brasil. Embora apresente um caráter atípico, se relacionado à produção contística do centro hegemônico, é possível verificar a realidade, ora ampliada ora condensada, mas sem perder, como referência, a noção holística do funcionamento do mecanismo social [...] (CASTRILLON-MENDES, 2019, p. 512).

Os “novos guerreiros”, que se armam por meio da palavra, da “imagem-poema” e do dialogismo literário em ebulição entre as gerações “Coxipó” e “*Pixé*”, conectam os leitores contemporâneos aos eventos passados e presentes. Esse encontro resulta em um amálgama de saberes, onde “[...] a arte busca falar com as letras e as letras abordam a arte e a cultura [...]” (LEITE, 2020, p.62).

O reconhecimento de uma literatura que não necessita de justificativas, que se apresenta por si mesma, sem rótulos e intemporal, ainda é um dos objetivos dos escritores e artistas na contemporaneidade. Este objetivo foi e ainda é, em grande parte, liderado pela “velha guarda intensivista”, em meados do século XX.

Nesse sentido, na análise do poema “As palavras errantes das mulheres poetas”, procuramos apresentar a busca, ao longo dos séculos, das diversas “Terezas”, que não se renderam às margens. Tais evidências são tangíveis nos versos subversivos de Marilza Ribeiro:

AS PALAVRAS ERRANTES DAS MULHERES POETAS  
Nossas palavras andam... andam...  
podem ir à lugares sagrados  
ou a lugares profanos...  
Podem visitar terrenos férteis  
onde arrancam as raízes suculentas da memória e se fartam  
delas...  
Podem ir às suas instâncias sombrias  
para conversar com os fantasmas e demônios do tempo...  
podem repousar em olhares ou lábios ardentes dos desejos...  
Podem ir a lugar nenhum...  
podem ficar numa rede armada à sombra de uma árvore para  
poder sonhar  
e confabular com a brisa que lhe traz  
segredos de lugares longínquos do mundo...  
Até que então, ao caminharem por aí errantes,  
alguém as descubra como a poética-seiva dos mistérios  
e se alimenta delas...  
As palavras errantes das mulheres-poetas andam com o  
vento...

(RIBEIRO, 2019, p. 40-41, *apud* Pixé, 2019, p.40-41)

A prosa poética, um recurso estético amplamente empregado por autores contemporâneos, constitui o poema “As palavras errantes das mulheres poetar”, de Marilza Ribeiro. O poema é caracterizado por 16 versos brancos e livres, que captam o apelo milenar das mulheres poetar. Estas são, metaforicamente, equiparadas à força dos ventos indomáveis e errantes, evocados em suas essências intrépidas e desbravadoras.

A repetição proeminente da letra “m”, que emite sons nasalizados, ao longo dos versos confere uma musicalidade marcante ao poema, cujas palavras sibilar e entoam um cântico livre. Este, reverbera a poética-seiva, um elemento que os leitores saboreiam ao se deixarem envolver pela sonoridade poética. A imagem sinestésica, personificada e palatável das palavras nos instiga a desejar e ser consumidos por sua essência imparável que, assim como os ventos, carregam consigo uma vitalidade sedutora. A necessidade de reconhecimento é tão essencial quanto o ar que enche os pulmões de vida.

A repetição anafórica do verbo “poder” ao longo do poema, manifesta-se em expressões como “podem ir”, “podem visitar”, “podem repousar” e “podem ficar”,

consolida e amplifica a mensagem. Esses momentos destacam uma sobreposição de imagem e ação, que culminam em uma explosão de sons no tecido poético. A locução verbal, a qual convida a inspirar a poesia pelos pulmões e expirar a seiva-poema pela boca, cria uma ponte íntima entre o leitor e as mulheres poetas. Nesse convite, a palavra empoderada não apenas conquista territórios físicos como, igualmente, convida os conhecedores a deleitarem-se nos sulcos das palavras errantes.

Ao final, percebe-se que a autonomia da palavra, que agora pode ir repousar e/ou ficar em qualquer lugar, convida os apreciadores a imergir nos matizes das palavras errantes. Essa imersão revela a liberdade da linguagem e a riqueza de significados que se desdobram nos meandros poéticos e convidam o leitor a explorar e apreciar a vastidão dessa experiência literária. A expressão “mulheres poetas” destaca a natureza intrinsecamente assertiva e desafiadora das mulheres que se dedicam à poesia. Ao adjetivar o substantivo “mulheres” com “poetas”, a construção ressalta a identidade feminina e a vocação literária dessas mulheres, sublinhando uma ruptura deliberada com as expectativas sociais e os estereótipos associados às vozes femininas.

O poema “As palavras errantes das mulheres poetas” oferece uma visão impactante sobre a potência e a habilidade contidas nas expressões das mulheres que exploram o universo da poesia. As palavras personificadas, representadas como seres ativos no verso inicial, “Nossas palavras andam... andam...”, sugerem um movimento incessante e uma vontade de avançar, a palavra perde seu status inicial e ganha movimento. O emprego do pronome possessivo “nossas” cria um vínculo de propriedade entre as palavras e as mulheres que as geram, ao sublinhar o caráter íntimo e pessoal da criação poética, além de uma atmosfera coletiva que envolve o leitor, avisado ou não.

A escolha do verbo “andam” como ação principal reforça a dinâmica das palavras, implica que elas não são passivas, mas agentes ativas que percorrem caminhos próprios. As reticências que cercam o verbo indicam um fluxo contínuo. Sugerem a existência de palavras anteriores não mencionadas e, ao mesmo tempo, abrem espaço para palavras futuras. Esse uso deliberado de reticências evidencia a continuidade do processo criativo e convoca o leitor a (re)conhecer as diversas dimensões e histórias, que as palavras carregam consigo.

O poema procura celebrar a expressão poética das mulheres e destacar a

autonomia, a resistência e a busca incessante por reconhecimento, cujas “palavras errantes das mulheres-poetas andam com o vento”. O uso cuidadoso da linguagem e a escolha de elementos estilísticos contribuem para a construção de uma narrativa poética que transcende as palavras e convida o leitor a refletir sobre a complexidade e a riqueza das vozes femininas na literatura.

As palavras, dotadas de uma existência própria, desdobram-se em uma jornada através de espaços sacros e profanos, explora terrenos férteis enquanto dialogam com fantasmas e demônios, para finalmente repousarem em olhares e lábios incandescentes. Essas palavras, agora metamorfoseadas em uma revolução autêntica, têm a habilidade singular de “conversar com os fantasmas e demônios do tempo...” (Ribeiro. 2019, p. 40-4).

Os versos libertinos, camuflados sob a aparência de “corpo”, transcendem à condição de utilidade pública, adquirem autonomia e a capacidade de deslocar-se para qualquer destino ou nenhum, em particular. A essência poética destilada na imagem poética convoca o leitor a embriagar-se na destreza da expressão feminina, sendo tais apelos frequentemente ecoados nos versos: “Até que então, ao vagarem sem rumo, / alguém as descubra como a poética essência dos enigmas/ e se nutra delas...” Nesse contexto, é factível afirmar que essas palavras errantes possuem uma existência própria, guiadas pelos caprichos dos ventos. Constituem uma força indomável que transporta consigo a emotividade e o convite à reflexão.

Como mulheres-poetas, essas palavras têm o poder de provocar transformações no mundo, impulsionadas pela chama da inspiração e pela maestria da arte poética. São agentes de mudança que, por meio de sua expressão única, transportam não apenas a individualidade de quem as concebe, mas também a capacidade de tocar o âmago das emoções e despertar reflexões profundas. Nesse sentido, as mulheres-poetas assumem um papel na tessitura do panorama artístico, moldam e enriquecem o tecido da experiência humana com suas criações. São vozes poéticas plasmadas, que ecoam no imaginário do leitor.

## **Considerações finais**

Ao contextualizar a produção artística e literária divulgada na revista *Pixé* (2019) e ao compará-la ao poema publicado na revista *Sarã* (1951), realizamos uma



análise com o objetivo de destacar a investigação de uma revista contemporânea, ampliando os estudos críticos sobre as revistas literárias produzidas em Mato Grosso. Isso se deve ao fato de que as revistas literárias, de maneira geral, constituem um universo dinâmico, porém instável, e, como resultado, não necessariamente representam um marco na história literária. Conforme observado por Olivier Corpet (2002), em contraste com as grandes revistas de vanguarda que alcançaram visibilidade e se tornaram verdadeiras instituições de renome.

A revista, enquanto veículo de divulgação literária, é frequentemente caracterizada como uma “produção secundária, marginal, uma etapa intermediária na atividade literária e economicamente pouco significativa” (RAGUENET, 2011, p. 108). Essa percepção se intensifica, especialmente quando tais produções emergem em regiões periféricas do país, pois costumam circular de forma restrita, predominantemente nos meios acadêmicos, e rapidamente são relegadas ao esquecimento na memória literária.

Nesse contexto, elaborou-se uma breve descrição do papel das revistas literárias produzidas em Mato Grosso como um significativo impulsionador do movimento literário, especialmente do Intensivismo. Explorou-se como os ideais inaugurados nesse período foram sustentados e reinterpretados por diversos autores e artistas em diferentes épocas. Isso possibilita o reconhecimento dos diálogos estabelecidos entre a “Geração Coxipó” e a “Geração Pixé”, evidenciando múltiplas interpretações em virtude das propostas atemporais presentes em algumas temáticas.

Assim, mediante a análise dos poemas veiculados na edição inaugural da revista *Pixé* (2019), intitulada “Geração Pixé”, com enfoque especial nos versos de Marilza Ribeiro, intitulados “Palavras errantes das mulheres poetas”, e no poema “Protesto para Tereza” de Wladimir Dias Pino, publicado na primeira edição da revista *Sarã* (1951), é possível discernir um eu lírico em prece/súplica que clama por reconhecimento. Essa voz, que anteriormente esteve à margem da sociedade, agora reivindica legitimidade e retoma o domínio sobre si mesma, sem a necessidade de justificação perante outros.

As múltiplas vozes que ecoam desses poemas refletem uma essência que serpenteia de forma errante, revelando o que foi suprimido pelas restrições sociais. O leitor percebe, ora como a mulher, ora como o próprio ato poético, a ressonância dessa poética-seiva. Essa metáfora se estende aos nascidos e habitantes

da terra, identificáveis na etimologia do nome Tereza, que traz consigo a voz saudosa de “Teresa” de Manuel Bandeira e que, ironicamente, remete a “O Adeus de Teresa”, de Castro Alves. Uma voz emanada entre os tempos que urge protesto, que desencapsula o grito errante das margens, que urge repousar e permanecer em qualquer (não) lugar. Essa busca por espaço e reconhecimento é intrínseca, tanto à condição feminina quanto à expressão artística, que se revela como uma narrativa marcada por reticências e resistências.

## Referências

ALMEIDA, C. M. **Revistas e Jornais: um estudo do modernismo em Mato Grosso**. Cuiabá: Carlini Caniato, 2012.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. trad: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CORPET, Olivier. “Revues littéraires”. In: **Encyclopaedia Universalis**. Paris: 1992.  
LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). **Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral, 2005.

LEITE, Beatriz de Figueiredo. In: MAHON, Eduardo. Geração PIXÉ. **PIXÉ Revista Literária**. Edição especial, Cuiabá, v. 01, maio de 2021.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso: século XX**. Cuiabá: UNICEN, 2001.

MAGALHÃES, Epaminondas de Matos. **Poéticas do Regionalismo na Prosa de Silva Freire**. Rio de Janeiro: Câmara Brasileira de Jovens Escritores, 2011.

MAHON, Eduardo. **A literatura contemporânea em Mato Grosso**. 1ª ed. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

MAHON, Eduardo. Geração Pixé. **PIXÉ Revista Literária**. Edição especial, Cuiabá, v. 01, maio de 2021.

NADAF, Yasmin Jamil. **Sob o signo de uma flor**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

RAMOS, Isaac. **Vanguardas poéticas em permanência: A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2011.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMPOS, Cristina. **Biblioteca do Intensivismo**, 2021-2022. Disponível em: <https://www.intensivismo.com.br/>. Acesso em: 22 de junho de 2022.

CASTRILLON-MENDES, O. M. O conto, o cânone e suas fronteiras: uma abordagem em Mato Grosso, Brasil. **Forma Breve**, Aveiro, n.º 14, p. 511-523, 2019. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/445>. Acesso em: 14 de julho de 2022.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **MATRAGA** nº 10, agosto de 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>. Acesso em: 04 de julho de 2024.

COSTA, Dias Souza da Costa. Factos e cousas nas crônicas da revista mato-grossense *A Violeta*. **Revista Estação Literária**. Londrina, Volume 11, p. 195-208, jul. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL11-Art14.pdf>. Acesso em: 09 de setembro de 2022.

FARACO, C. A. Interação e linguagem: balanço e perspectivas. **Calidoscópio**, v. 3, n. 1, p.214-221, 2005. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/6244> Acesso em: 18 mar. 2024.

MAHON, Eduardo. **Pixé revista literária**, 2019 - 2022. Disponível em: <https://www.revistapixe.com.br/edicoes-antiores>. Acesso em 14 de junho de 2022.

MAHON, Eduardo. Documentário: Geração Coxipó. Revista Pixé Canal Literário. In: **YouTube**. 2022. Disponível em: [//youtu.be/sSLji877ok](https://youtu.be/sSLji877ok). Acesso em: 15 de setembro de 2022.

MENNA, Lígia Regina Máximo Cavalari. A importância dos jornais e revistas para a formação dos leitores, gênese e florescimento da literatura infantil. **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética**. UFPR – Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011.

MIRANDA, Antônio. Verbivocovisualidade das Revistas no Século XXI, **A Miranda**. 2004. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/verbivocovisualidade-das-revistas.html>. Acesso em: 12 de setembro de 2022.

RAGUENET, Sandra. Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de Banana Split. **ALEIA Estudos Neolatinos**. V.13, n.01 – janeiro/julho de 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea=pdf>. Acesso em: 21 de setembro de 2022.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria SILVA, Espaços regionais, identidades plurais: reflexos em torno da produção literária de/em Mato Grosso. In; Agnaldo Rodrigues (Organizador). **ANAIS COLÓQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA**. Volume 1, n. 1, 2011. Cáceres: UNEMAT Editora, 2011. Disponível em: [http://www.unemat.br/eventos/coilic/docs/anais2013/olga\\_castrillon-mendes](http://www.unemat.br/eventos/coilic/docs/anais2013/olga_castrillon-mendes). Acesso em: 04 de julho de 2024.

# INÚTEIS COMENTÁRIOS SOBRE AS POÉTICAS DE MANOEL DE BARROS E ONDJAKI

\*\*\*

## USELESS COMMENTS ON THE POETRY OF MANOEL DE BARROS AND ONDJAKI

Paulo Sérgio Borges David Mudeh<sup>1</sup>  
Isaac Newton Almeida Ramos<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 15/04/2025

**Data de Aceite:** 14/05/2025

**Resumo:** Este artigo sintetiza análises dos diálogos entre as poéticas de Manoel de Barros (Brasil) e Ondjaki (Angola). Estudiosos como Abdala Júnior, Achille Mbembe, Byung Chul-Han, Frantz Fanon, Gaston Bachelard, Isaac Ramos e Octavio Paz estão entre os referenciais. Foram considerados os contextos históricos e ideológicos, os impactos do neocolonialismo, a presença do erotismo e as representações da infância feitas por ambos os poetas. Por conseguinte, foi constatado que eles compartilham espaços imagéticos em comum, nos quais eles atuam nas formações de uma consciência compartilhada por seus países.

**Palavras-chave:** Erotismo. Infância. Manoel de Barros. Neocolonialismo. Ondjaki.

**Abstract:** This article summarises analyses of the dialogues between the poetics of Manoel de Barros (Brazil) and Ondjaki (Angola). Scholars such as Abdala Júnior, Achille Mbembe, Byung Chul-Han, Frantz Fanon, Gaston Bachelard, Isaac Ramos and Octavio Paz are among the references. Historical and ideological contexts, the impacts of neocolonialism, the presence of eroticism, and representations of childhood by both poets were considered. Consequently, it was found that they share common imagery, in which they act in the formation of a consciousness shared by their countries.

**Keywords:** Eroticism. Childhood. Manoel de Barros. Neocolonialism. Ondjaki.

---

1Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da UNEMAT, campus de Tangará da Serra – MT, sob a orientação do Prof. Dr. Isaac Newton Almeida Ramos. Mestre em Estudos Literários pelo PPGEL – UNEMAT (2022). Graduado em Letras Português-Inglês pela UNEMAT - Campus de Alto Araguaia (2014). É professor da Rede Municipal de Ensino de Alto Araguaia – MT. E-mail: paulo.mudeh@unemat.br

2Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP (2011). Mestre em Letras pela USP (2002), na mesma área. Graduação em Letras pela UFMS. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada (UNEMAT). Poeta e crítico. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL - UNEMAT). E-mail: isaac.ramos@unemat.br

## **Introdução**

Durante o terceiro ano de nossas pesquisas, procedemos aos estudos comparativos de algumas dezenas de poemas. Chegar a essa quantidade foi possível graças aos levantamentos de bibliografias relevantes realizados durante o ano de 2023, uma atividade que nos ocupou durante vários meses. Dessa maneira, quase todos os livros de Manoel de Barros (1917-2014) tiveram ao menos um texto completo estudado, os quais foram comparados com a mesma quantidade de poemas de Ondjaki (1975).

Auxiliados pelos diálogos entre esses poetas, pudemos abordar as muitas questões relacionadas à escrita poética, ao uso da linguagem verbal como expressão dos seres humanos e aos anseios e dores que lhe são inerentes. Os aspectos do homem como um ser historicamente situado, as consequências das épocas anteriores sobre a atualidade e questões relacionadas aos temas ligados às interações entre Norte e ao Sul global também foram visitadas nas obras desses poetas. Em muitos casos, várias dessas características somente emergiram perante as lentes e os procedimentos da Literatura Comparada, com os inegáveis auxílios de outros campos do saber.

Nesse viés, as relações entre as representações da infância, as possibilidades de dessacralizar a posse como meta de vida, assim como a aceitação do erotismo como parte integrante da vida do homem, são pontos presentes em nossa pesquisa. Tratam-se de assuntos pouco atrativos à subserviência liberal-capitalista imposta às massas, uma vez que são matérias inconvenientes a tais forças ideológicas. Ademais, os caminhos escolhidos por esses poetas são especialmente incômodos, pois suas imagens antagonizam as pujanças e exageros do consumo por meio do ínfimo, o qual se torna um grito lírico do subalterno.

## **Eles têm desusos para quinquilharias, memórias e lobos**

Entre janeiro e setembro de 2024, realizamos um total de sete estudos, nos quais foram contemplados doze poemas completos de Manoel de Barros, um de cada obra, além de muitos versos esparsos do poeta, que foram usados para fins de diálogos. De Ondjaki, treze poemas completos foram escolhidos dentre suas

obras poéticas, além de algumas citações de suas obras em prosa. Ainda há, ao menos, oito poemas a serem analisados, algo que completará a abrangência de ao menos um texto de cada obra de Manoel de Barros, um critério escolhido devido à maior quantidade de livros lançados por ele. Dessa forma, as semelhanças como ambos os poetas visitam e lidam com o telúrico, com vistas aos seus contextos históricos, serão comparadas, a fim de contribuir com as elucidações do que há em comum entre Brasil e Angola.

Os capítulos desenvolvidos possuem, até a presente fase, títulos provisórios, e o primeiro deles é “Imagens que encarnam o apodrecer: desertificar, recordar, nutrir”. Nele constam reflexões sobre os poemas “o deserto é minha casa”, “a voz de meu pai”, “todos os azuis” e “o coró é um bicho abléfaro”<sup>3</sup>. Tais poemas foram, respectivamente, publicados em *Dentro de mim faz sul* (2010), *Poesias* (1947), *Os modos do mármore* (2015) e *O guardador de águas* (1989), escritos por Ondjaki e Manoel de Barros, alternadamente. Cada um desses textos – assim como todos os outros – foram trazidos integralmente para o corpo da pesquisa, além de terem sido proporcionalmente intercalados ao longo das análises. Devido ao comprimento dos estudos, vários trechos de cada poema foram periodicamente retomados, a fim de preservar a clareza dos textos.

Em relação ao primeiro poema mencionado, foi constatada a existência de paralelos entre as solidões do eu-lírico, a sua escolha de habitar um “deserto” e as complicações de viver em Angola, um Estado jovem e ainda afetado pelas consequências de sua Guerra Civil (1975-2002). Dessa maneira, o texto apresenta uma dissolução desses problemas a partir do olhar poético, o qual destaca o caráter momentâneo dessas questões, que, como as dunas dos desertos de areia, se reorganizam. As imagens das “luas” e do “céu negro/ sem poesia”, que habitam íntimo do eu-lírico (ONDJAKI, 2010, p. 19), surgem em decorrência da recente situação de ex-colonizado do homem angolano, posto que sua “casa” é representada como um espaço horizontal e aberto. Nesse contexto, o centro jamais pode ser ocupado por ele próprio, o que ilustra a dimensão das agressões sofridas ao longo de séculos, principalmente ao serem consideradas as postulações de Bachelard acerca da “casa” na poesia:

---

3 Esse título é primeiro verso do poema, pois ele recebeu apenas uma numeração.

- 1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade;
- 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade (BACHELARD, 1974, p. 208).

No mesmo poema, a figura da “andorinha” sinaliza que novas fases devem ser iniciadas pelo poeta, com seus devaneios, conforme sugerem os hábitos migratórios de tal ave. Conjuntamente, aparecem os impulsos eróticos que levam o homem à satisfação de suas necessidades existenciais, algo que, nos termos do poema, foi mutilado pelos processos violentos e demorados que lhe colonizaram o imaginário. Nesses termos, se apelou às considerações de Bauman (2011, p. 122), para quem as relações entre o homem contemporâneo, sua memória e a confiança no futuro – as quais o poeta contribui na reconstrução – foram, até um passado próximo, sustentáculos para as “[...] pontes culturais e morais entre a transitoriedade e a durabilidade, a mortalidade humana e a imortalidade das realizações humanas, e também entre assumir a responsabilidade e viver o momento”.

Acerca de sua vida interior e de poéticas relacionadas ao espaço, Manoel de Barros apresenta construções que dessacralizam o vocabulário poético em “A voz de meu pai”. Dividido entre a sua findada infância e a solidão trazida pela consciência da idade adulta, Barros (2010, p. 76) menciona que o “tempo emprestou sem dó uma cor amarelada às suas/ paredes”, nas quais passou a abundar um “um amarelo sujo nas raízes, um amarelo de urina de/ crianças nas paredes”. Tais espaços imagéticos se relacionam com o “labirinto” de Ondjaki, pois, em ambos os casos, há tentativas de entender temas universais através de metonímias das vidas interiores desses eus-líricos. De várias maneiras, ambos possuem lacunas referentes a como seria ser outra pessoa, alguém vindo de diferentes situações históricas e subjetivas.

No poema “Todos os azuis”, por seu turno, Ondjaki (2015, p. 30) fala sobre seus ímpetos de travessias rumo às desconhecidas camadas da outridade: “do lado de cá/ da minha solidão/ de mãos nuas/ [...]”. Ao longo do texto, o poeta discorre sobre os perigos que ladeiam tais buscas, nas quais os “lobos” representam as forças que separam o homem africano das emancipações econômicas e existenciais.



Dentre tais percalços, Mbembe (2014, p. 21-23) destaca as influências de políticos que se perpetuam por décadas no poder por meio de fraudes eleitorais, muitas vezes intermediadas por potências estrangeiras, as quais se beneficiam de recursos naturais e de mão de obra entregues a preços baixíssimos.

No texto “O coró é um bicho abléfaro”, Manoel de Barros destaca a vigilância incessante desse verme, uma vez que o significado do substantivo “abléfaro” é a ausência de pálpebras. Sua presença representa uma força que vorazmente consome o “labirinto” de Ondjaki, inclusive as carnes de todos que estão perdidos em seus corredores. Essa imagem associa-se também ao irrequieto movimento desses seres vistos em grupo, os quais se tornam contorcimentos ridiculamente indefesos caso isolados, em uma metaforização da solidão da voz lírica e da insignificância do indivíduo perante semelhantes processos. Associados assim, esses quatro poemas demonstram a finitude das muitas situações às quais o homem é submetido, ao passo que versam sobre a coexistência de muitos contextos históricos e sociais.

No segundo capítulo, denominado “Pela desorganização das funções globais: o ínfimo nos libertará”, foram escolhidos os poemas “antes que os lobos”, publicado em *Há gente em casa* (2010), de Ondjaki, e “A disfunção”, que consta no *Tratado geral das grandezas do ínfimos* (2001), de Manoel de Barros. Desde seu título, o texto de Ondjaki enuncia um estado de alerta quanto à vulnerabilidade de Angola diante dos problemas internos e externos que a expõem, assim como aos demais países emergentes e subdesenvolvidos, à possibilidade da perpétua miséria, imposta pela brutalidade dos “caninos ferozes/ pregados à pele do futuro” (ONDJAKI, 2018, p. 27). Tais forças dizem respeito às chagas coloniais, às guerras civis, às interferências neocoloniais e suas maneiras de minar a coesão dos elementos políticos internos e externos das antigas colônias europeias.

Com uma estratégia distinta, o texto de Manoel de Barros se estrutura como uma espécie de tratado, o qual delinea os sintomas que denunciam a presença de uma “disfunção lírica”. Ao alegar que “[...] o mais justo seria” dizer que os poetas têm “[...] um parafuso trocado/ do que a menos” (BARROS, 2010, p. 399), o eu-lírico demonstra sua concepção de que carece modificar o olhar para identificar e compreender os disparates que foram normalizados. Exemplo disso é o rebaixamento imposto pela visão ocidental aos modos de vida diferentes dos seus, de maneira que as imagens insólitas evocadas pelo poeta podem contribuir

para que os oprimidos aprendam, legitimamente, a falar por si mesmos.

Como consequência desses experimentos comparativos, verificou-se que ambos os poetas se opõem aos pensamentos neocolonialistas e rejeitam os copismos da realidade, algo que resulta, com o empréstimo das ideias de Bakhtin (1990, p. 31), na negação da possibilidade de haver alguma visão neutra da realidade. Nesse viés, o sétimo sintoma apontado por Barros (2010, p. 400) é a “[...] Mania de comparecer aos próprios desencontros”, um apontamento que se alia à reflexão sobre as incoerências cimentadas por pretensas imparcialidades. Por sua vez, Ondjaki (2018, p. 30) disserta sobre “fazer da estrada desfeita/ uma espécie de contrário/ uma nova poesia”, isto é, acerca da urgência de construir perspectivas capazes de confrontar as visões hegemônicas que ajudam na manutenção dos *status quo*, que foram construídos com abusos e segregações.

No capítulo “Para fotografar o Kalahary, prepare a poesia-máquina e ponha alquimias no olhar”, foram feitas análises de “pensava que era kalahary, afinal era azul”, publicado em *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016), por Ondjaki, em conjunto com o poema “O fotógrafo”, do livro *Ensaio fotográfico* (2000), escrito por Manoel de Barros. Com vistas ao deserto do Kalahari, que Angola compartilha com alguns países vizinhos, Ondjaki evoca a aridez da solidão do homem por meio de construções marcadas pela baixa incidência de verbos. Dessa forma, os termos nominais do texto se prestam à função de serem combustíveis para a “[...] criação de mundos” (ONDJAKI, 2016, p. 90), uma atividade possibilitada pelos reinícios promovidos na lírica desse autor.

O termo “criação” conduz a diálogos entre as mitologias africanas e grega, os quais devem ser elucidados para evitar entender África como uma entidade homogênea, que pode ser entendida a partir das influências europeias, as quais, em muitos casos, inexistem. Em relação aos processos de espoliações econômicas, Fanon (2022, p. 32) aponta ser inevitável substituir os delineamentos que as metrópoles atribuíram aos colonizados, pois, para a libertação, é preciso introduzir “[...] no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade”. Nesse sentido, no trecho “essa madrugada/ em estado de quase”, Ondjaki (2016, p. 94) faz uma possível analogia entre um otimista porvir e um filme fotográfico, o qual carece processos de revelação.

Em “O fotógrafo”, a tentativa de “[...] fotografar o silêncio” (Barros, 2010, p. 379) resulta na sinestesia entre os sentidos da visão e da audição, uma maneira

de conduzir a reinauguração das percepções empíricas, isto é, das compreensões que precedem e alimentam de dados o pensamento racional. Na “madrugada”, o eu-lírico tem diversas “visões” e sua “máquina” faz registros responsáveis por narrar o que foi presenciado pelo seu olho mecânico-metafórico. Exemplo disso é a cena na qual o “Silêncio” carrega um “bêbado” nos ombros, ao que se segue o flagrante de “[...] um perfume de jasmim no beiral de um sobrado”, situação em que o escritor decidiu fotografar o “perfume”. Além disso, o interesse de ambos os poetas no que é ínfimo demonstra, em especial nesse poema, o pertencimento de Brasil e Angola à mesma “ecologia cultural”, conforme o conceito elaborado por Abdala Júnior: “por ecossistema entendemos uma produtiva coexistência contraditória de pedaços de culturas diferentes, em processos contínuos de tensões, interações e mesclagens” (ABDALA JÚNIOR, 2017, p. 20).

A última das visões do poema se refere à “Nuvem de calça”, do poeta russo Vladimir Maiakovski (1893-1930), de maneira que o Manoel de Barros revela o pairar de uma necessidade revolucionária a ser despertada ali. Essa característica é compartilhada com a realidade angolana, apesar dos amanheceres desses países estarem a distâncias bastante distintas entre si. Ainda assim, ambos compartilham “essa madrugada/ em estado de quase” (ONDJAKI, 2016, p. 94), a qual indica a necessidade de apurar os sentidos – do corpo e da linguagem – para melhor perceber o contexto em que ambos os eus-líricos se encontram.

O quarto, e mais longo dos capítulos desenvolvidos, foi nomeado como “Palavras que entorpecem no corpo: dos pecados solitários às saudades telúricas”. Nele constam as análises dos seguintes poemas:

- “Parrredeal”, publicado em *A infância* (2003), por Manoel de Barros;
- “Infâncias”, de *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, de Ondjaki;
- “Estreante”, publicado em *A segunda infância* (2006), por Manoel de Barros;
- “À noite ser [Materiais para...]”, de *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*, de Ondjaki;
- “Circo”, do livro *A terceira infância* (2008), de Manoel de Barros;
- “Afagar o corpo da infância com terra”, do livro *Verbetes para um dicionário afetivo* (2015), de Ondjaki.
- “Todos os dedos”, em *Poemas com cacimbo e pássaros* (2023), de

Ondjaki;

- “O rio cortava a tarde”, publicado em *Retrato do artista quando coisa* (1998), de Manoel de Barros;
- “Um pássaro branco” em *Poemas com cacimbo e pássaros* (2023);
- “Bernardo da mata”, no *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1985), de Manoel de Barros;
- “Sabes que ontem”, em *Poemas com cacimbo e pássaros* (2023).

Esse livro de Ondjaki, que é o seu último lançamento, consiste em diálogos poéticos realizados entre ele e o poeta Manoel Rui, desde 2007, via e-mail. Uma vez que nenhum dos poemas desse volume possui títulos, seus primeiros versos, ou parte destes, foram usados para nomeá-los.

Em “Todos os dedos”, o autor angolano realiza diversos diálogos entre os aspectos formais desse texto e a exploração acadêmica às formas de citação acadêmicas, que moldam os versos de acordo com as normas técnicas de pesquisa. Com a predominância de termos nominais, são debatidos alguns aspectos da finitude humana, assim como a condenação dos processos históricos à cessação. Isso se diferencia das visões de total subordinação do mundo natural ao antropocêntrico, o que também se aplica aos processos históricos em si, que não possuem caráter imutável, bem como são dotados de certa artificialidade. Assim, a poetização das minúcias se torna um desafio dirigido às concepções do homem acerca de si, em intertexto com a “sociedade de desempenho”, de Han (2015, p. 15), um fenômeno que se norteia e se alimenta da saturação do homem no submeter-se a suas frenéticas e voluntárias atividades.

No poema seguinte, Barros (2010, p. 365) convoca as presenças de “Passo-Triste”, das “aves” e das “borboletas” para compor uma espécie de terceira margem, que complementa a vida concreta do leitor, bem como a complementa. O autor apresenta um caminho percorrido sem linhas retas, marcado pelos voos graciosos dos animais mencionados e pelos ébrios passos de seu anti-herói. É possível interpretar esse indivíduo como uma densa caricatura das ambições do homem em muitas épocas, principalmente no tocante à vaidade de seus anseios. Além disso, o substantivo “galardão” é usado para referir-se às des-grandezas de “Passo triste”, termo trazido da seguinte forma no livro de Lucas:

Bem-aventurados sereis quando os homens vos odiarem e quando vos separarem, e vos injuriarem, e rejeitarem o vosso nome como mau, por causa do Filho do homem. Folgai nesse dia, exultai; porque eis que é grande o vosso galardão no céu, pois assim faziam os seus pais aos profetas. Mas ai de vós, ricos! Porque já tendes a vossa consolação (A bíblia [...], 2007, Lc 4,23-25, p. 1148).

Em “Um pássaro branco”, Ondjaki (2023, p. 7) apresenta um ser de conhecimentos incompletos, semelhante ao homem, com suas necessidades de conhecer sempre mais. Para melhor situar essa ave na escrita do autor angolano, foi trazido um verbete poético que se encontra no livro *Há prendisajens com o xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas* (2002), na seção “Bichos convidados (de a a z)”: doutorado em voo e liberdade. tem domínio absoluto da poesia eólica. de sua autoria, destacam-se: *o velho e o pássaro; assim falava passatustra; cem anos de provisão; dom passarote de avoança e grande passarão: penedas*<sup>4</sup>. (ONDJAKI, 2011, p. 56).

A partir dessa comparação, são destacadas as importâncias de se considerar as perspectivas expressas nas artes, que dizem respeito às incógnitas do homem, em múltiplos assuntos e proporções. Dessa forma, o texto traz visões semelhantes a um ser que vem de locais como os habitados por “Passo triste” e “Bernardo”.

A este último, em seu livro de 1985, Manoel de Barros confere um papel de alquimista da palavra, semelhante ao que explica Bachelard sobre essa arte:

A alquimia é um materialismo matizado que só se pode compreender participando dele com uma sensibilidade feminina, sem esquecer, contudo, as pequenas raivas masculinas com as quais o alquimista atormenta a matéria. O alquimista busca o segredo do mundo como um psicólogo busca o segredo de um coração (BACHELARD, 2018, p. 79).

De certa forma, as lentidões de seus modos, seus cultivos de inutilidades e as suas formas de lidar com matérias imaginativas se transformam em ensaios de contradição às industriosesidades e à agilidade do mundo contemporâneo. Conforme as artes trazem consigo elementos das sociedades de onde vêm, é

<sup>4</sup> Grifos do autor.

possível citar Candido, para quem:

[...] a arte pressupõe um indivíduo que assume a iniciativa da obra. Mas precisa ele ser necessariamente um artista, definido e reconhecido pela sociedade como tal? Ou, em termos sociológicos, a produção da arte depende de posição social e papéis definidos em função dela? A resposta seria: conforme a sociedade, o tipo de arte e, sobretudo a perspectiva considerada (CANDIDO, 2019, p. 36).

No poema em vista, o verso “Até os caranguejos querem ele para chão” aproxima as personalidades em análise e revela parentescos imagéticos entre “Bernardo”, “Passo Triste” e os costumes dos “pássaros” de *Poemas com cacimbo e pássaros*. Nesse contexto, apesar das decisivas mudanças dos dinamismos sociológicos, a vadiagem, as obstinadas loucuras e o ócio de “Passo-Triste” e “Bernardo” permanecem capazes de enfrentar seus algozes e de instruir discípulos para essa tarefa, assim como os “pássaros” despertam o olhar de Ondjaki.

No quinto poema do capítulo, chamado de “sabes que ontem”, Ondjaki relata o retorno do “pássaro” de seu primeiro poema em *Poemas com cacimbo e pássaros*. Logo “[...] ao fim da tarde [...]” (ONDJAKI, 2023, p. 49) ocorre um comportamento que demonstra certa autonomia dos entes poéticos, que não se submetem às vontades do poeta, uma vez que provêm de instâncias alheias a este. Por isso, o autor admite sua falha em compreender essa ave metafórica, algo que lhe desperta desejos de compreender – os quais ele compartilha com o autor brasileiro – tais seres:

sabes que ontem, o pássaro branco do primeiro poema,  
voltou ao meu quintal ao fim da tarde? ele queria  
dizer qualquer coisa, mas não teve voz de falar. então  
voou. eu fiquei a rir um riso atoadado (ONDJAKI, 2023, p. 49).

No capítulo “Do pantanal ao Kwanza: trajetos de águas em peneiras”, foram estudados “O menino que carregava água na peneira”, publicado por Manoel de Barros (Brasil) em *Exercícios de ser criança* (1999), e “Na foz do rio Kwanza”, que consta em *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*. No texto brasileiro, o eu-lírico aprende a respeito de um “menino”, cujos atos se tornam ensaios de resistência, no sentido de serem exercícios para autoconhecimento e,

por isso, profundamente combativos (Bosi, 1977, p. 143-143).

Em Ondjaki, os ímpetus de resistência surgem da contemplação dos caminhos do rio Kwanza, que metaforizam os percursos dos povos de África até as suas futuras emancipações políticas e epistemológicas (Hountondji, apud. Barbosa, p. 164-165, 2020). Esses textos colocam-se contra as visões fatalistas da História e seus cínicos mecanismos de perpetuação, representam o Sul global (do qual o Brasil é parte) na figura de Angola, e apresentam os modos libertadores com que o “menino” de Manoel de Barros liberta e empresta a linguagem (SANTOS, 2019, p. 203-204).

No último capítulo, intitulado “Bernardo amanheceu antes de mim: antes do homem, era o poeta; antes do estudioso, era o mago”, constam estudos dos poemas “Bernardo”, de *O fazedor de amanhecer* (2001) e “Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia”<sup>5</sup> de *Matéria de poesia* (1970), ambos de Manoel de Barros, além de “Uma viagem de escutar”, publicado por Ondjaki no livro *Há gente em casa*.

Ao longo desses textos, há enfrentamentos às legitimações das espoliações econômicas e culturais praticadas pelo Ocidente, que foram pensadas com o auxílio de Said (2011, p. 37), bem como diversos olhares sobre as relações do indivíduo consigo e com os outros. Nesse sentido, postura ensimesmada de “Bernardo” rejeita as imposições ditadas pelo Ocidente sobre os caminhos a serem seguidos, ao passo que o eu-lírico de Ondjaki propõe releituras e revalorizações da história de seu continente, assim como das maneiras africanas de contá-la, as quais foram pensadas juntamente dos ensinamentos de Hampâté-Bâ (2010, p. 180).

Por sua vez, o outro poema de Manoel de Barros, apesar de seu primeiro verso, não traz indicações de normas ou beletismos para a escrita poética. Ao contrário, ele prega um irônico desprezo aos cultivos de normas gramaticais estritas e às reacionárias defesas de costumes, em um contexto que é, segundo Paz (1996, p. 101-102), marcado pela fragmentação da realidade e das consciências. Dessa forma, aproximar tais textos ressalta a necessidade de, assim como Ondjaki, lutar pela reconstrução dos passados apagados, mas sem ignorar as hibridizações resultantes desses processos. Por fim, em seus des-esforços, “Bernardo”, um *Fazedor de amanhecer*, ilumina a linguagem com renovos constantes, no sentido

---

5 Neste trabalho, esse poema foi intitulado com seu primeiro verso.

de restabelecer as capacidades de autodeterminação de quem adota suas condutas e ensinos.

## **Considerações Finais**

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, muitas observações têm surgido acerca dos diálogos entre as poéticas de Manoel de Barros e Ondjaki e as questões concernentes aos seus modos de frequentar os mesmos terrenos imagéticos. Suas abordagens às questões históricas e sociológicas de seus países buscam mostrar as incoerências das ideologias dominantes ao serem confrontadas com as visões proporcionadas pela lírica. Dessa forma, suas proposições quanto ao homem, inserido nesses contextos, além dos diversos elementos em que a imagem dele se projeta, são formas de insurreição voltadas ao preenchimento das lacunas deixadas pelos emudecimentos das dominações.

Nesse viés, as visitas desses poetas à infância e ao erotismo do corpo e da palavra, conforme foram abordados no presente ano, também configuram movimentos de libertação. A rejeição da moral reacionária e da sua estética desgastada resulta em textos que dialogam com as necessidades interiores dos sujeitos de Brasil e Angola, uma vez que ambos os países são altamente afetados pelo controle e redirecionamento das vontades. Além disso, continuar as escritas das identidades desses conjuntos de povos são esforços necessários para continuar as lutas de descolonização do imaginário, uma vez que a maior parte dos efeitos dos passados coloniais permanecem vivos.

Analisar a continuidade desses esforços, as formas de assimilar tais heranças e como as literaturas dos Países de Língua Oficial Portuguesa moldam o presente, o passado e o futuro são maneiras de entender as dinâmicas desses países, internamente e entre si, a partir das perspectivas de seus cidadãos oprimidos. Diante disso, as vozes desses poetas se tornam relevantes partes das luzes que auxiliam seus países nos seus distintos processos de desenvolvimento. Por fim, é interessante recordar as ironias e combatividades com que Manoel de Barros e Ondjaki tratam as forças que tentam limitar o alcance da poesia e minimizar suas importâncias, maneiras estas que precedem e ultrapassam as existências de seus antagonistas.



## Referências

**A BÍBLIA SAGRADA:** Contendo o Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Ed. Corrigida e revisada, fiel ao texto original. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil: 2007.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura história e política:** Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

ARIËS, Phillipe. **História social da criança e da família.** Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio.** Trad. Antônio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In: Os pensadores XXXVIII.* Trad. Antônio da Costa Leal, Lúcia do Valle Santos Leal 1. Ed. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBOSA, Muryatã S. **A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo.** 1. ed. São Paulo: Todavia, 2020.

BARROS, Manoel de. **Escritos em Verbal de Ave.** 1. ed. São Paulo: Leya, 2011.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas.** 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2018.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa.** São Paulo: Leya, 2010.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Trad. Plínio Dentzien. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed., 1 reimpressão. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Trad. Lígia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África**: Metodologia e pré-história da África. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Trad. Narrativa Traçada. Mangualde: Edições Pedagogo, 2014.

ONDJAKI. **Dentro de mim faz sul seguido de Acto Sanguíneo**. 1. ed. Luanda: Texto Editores, 2010.

ONDJAKI. **Há gente em casa**. 1. ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2018.

ONDJAKI. **Há Prendisajens Com o Chão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ONDJAKI. **Materiais Para Confecção de um Espanador de Tristezas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

ONDJAKI. **Os modos do mármore + 3 poemas**. Santiago de Compostela: Através Editora, 2015.

ONDJAKI; MANUEL RUI. **Poemas com cacimbo e pássaros**. Luanda: Editora

Kacimbo, 2023.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octávio. **El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a el laberinto de la soledad**. 2. ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2011.

SANTOS, Jailson Valentim dos; SANTOS, Joelice Barbosa dos Santos. Itinerários da infantice em Manoel de Barros e Clarice Lispector. *In*: PEREIRA, Danglei de Castro e GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Baú de barro(s)**: ensaios sobre a poética de Manoel de Barros. Campinas: Pontes, 2019.



# O ESPAÇO TELÚRICO E AS REPRESENTAÇÕES DE PODER EM OBRAS DA LITERATURA DE “RETORNADOS”

\*\*\*

## THE TELLURIC SPACE AND REPRESENTATIONS OF POWER IN WORKS OF “RETURNED” LITERATURE

Altair Sofientini Ciecowski<sup>1</sup>  
Vera Lúcia da Rocha Maquêa<sup>2</sup>

Recebimento do Texto: 22/04/2025

Data de Aceite: 20/05/2025

**Resumo:** Pretende-se com esta pesquisa investigar as representações de poder com projeções em espaços telúricos tendo como escopo romances da literatura de “retornados”. O trabalho postula, coligido em territórios onde viveram aqueles que regressaram a Portugal por ocasião da independência das ex-colônias dos países africanos de língua portuguesa, a observação de Angola, Moçambique e Portugal enquanto espaços de relações de poder, envoltos em polêmicas e contradições. Lançando mão de um *corpus* de três obras das literaturas de “retornados” sendo, *Os retornados: um amor nunca se esquece* (2010), de Júlio Magalhães; *O retorno* (2013), de Dulce Maria Cardoso e *A gorda* (2018), de Isabela Figueiredo, pretende-se analisar os espaços e suas projeções no *corpus* literário, por definição, a terra, com recortes representativos e seus domínios.

**Palavras-chave:** Relações de poder. Retornados. Representações.

**Abstract:** This research aims to investigate representations of power with projections in telluric spaces, focusing on novels from the literature of “returnees.” Collected in territories where those who returned to Portugal lived upon the independence of the former colonies of Portuguese-speaking African countries, the work proposes observing Angola, Mozambique, and Portugal as spaces of power relations, shrouded in controversies and contradictions. Drawing on a corpus of three works from the literature of “returnees,” namely, *Os retornados: um amor nunca se esquece* (2010), by Júlio Magalhães; *O retorno* (2013), by Dulce Maria Cardoso; and *A gorda* (2018), by Isabela Figueiredo, the aim is to analyze these spaces and their projections in the literary corpus, by definition, the land, with representative excerpts and their domains.

**Keywords:** Power relations. Returnees. Representations.

---

<sup>1</sup>Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT- Tangará da Serra) e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT- Sinop). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Suas áreas de interesse em pesquisa são: identidade; história e ficção; nacionalismo e estudos pós-coloniais. E-mail: altair.sofientini@unemat.br

<sup>2</sup> Diretora da Universidade do Estado de Mato Grosso Carlos Alberto Reyes Maldonado - UNEMAT. Possui Graduação/Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Inglesa e respectivas Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1992), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG (1996); Mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Paraná (1999) e Doutorado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2007). E-mail: maqueav@unemat.br

## Introdução

A mãe continua a ter duas terras, a metrópole onde nasceu  
e onde está protegida de tudo, até das crises, e a terra  
abençoada à qual o corpo nunca se habituou [...].

(Dulce Maria Cardoso, O retorno, p. 95).

Então podereis voltar para a terra que vos pertence e  
tomareis posse dela [...]

(Bíblia de Jerusalém, Josué, 1:15).

Milkau, como se despertasse, respirou sôfrego, o corpo se  
lhe agitou e estremeceu nessa ânsia de quem penetra na  
terra desejada

(Graça Aranha, Canaã, p. 19).

A ganhadora do “Nobel” de Geografia (Prêmio Vautrin Lud) de 1998, Doreen Massey na obra *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade* (2008) afirma que “o espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes”. A mesma autora, na última parte do primeiro capítulo deste mesmo livro, estabelece uma dicotomia ao trazer a multiplicidade da terminologia “lugar”, que pode ser o cotidiano, e o espaço; que por sua vez, é traduzido em um sentido amplo, global. Segundo a análise que propomos, conjecturamos tratar como “a terra”.

Com esse raciocínio, pensando nos espaços/lugares como unidades de investigação, almejamos buscar na matéria ficcional de nosso *corpus* literário, com arco teórico apropriado, recortes de elementos telúricos que envolvem o país europeu de forma geral e, de forma específica, Angola e Moçambique. O campo sobre o qual nos debruçaremos, como se depreende, será Geografia e Literatura. As obras de nossa análise se enquadram no que é considerado um “subgênero” do novo romance português, a chamada literatura de “retornados”, conforme Khan (2010), ou, como nomeado por Gould (2007), literatura de “revisitação africana”, que se propõe a “examinar a identidade do Portugal colonial e pós-imperial” (GOULD, 2007, p. 65).

Achamos oportuno, primeiramente, trazer algumas informações, embora sintéticas, acerca das obras de nosso corpus, a saber:

a) **Os retornados – um amor nunca se esquece**, de Júlio Magalhães (2010).

Trata-se do romance de estreia do autor português Júlio Magalhães e, embora o livro tenha um cunho ficcional, o autor valeu-se, seguramente, de sua experiência como “retornado”, afinal, ele foi um dos que tiveram de regressar a Portugal por ocasião da descolonização de Angola. No romance, um narrador onisciente apresenta, no enredo de uma história de amor, a personagem protagonista Joana com os relatos dos momentos finais da conturbada presença dos portugueses em Angola.

b) **O retorno**, de Dulce Maria Cardoso (2013). O romance narra a história de Rui, um adolescente, e sua família, após a queda do regime colonial português em Angola e a consequente descolonização em 1975. A trama se desenvolve em torno da experiência de retornar a Portugal tendo que abandonar abruptamente a vida que tinham construído em África. A história de Rui e dos outros “retornados” é, de certa forma, um microcosmo das turbulências políticas e sociais da época, levando o leitor a ponderar sobre a natureza do lar e das raízes.

c) **A gorda**, de Isabela Figueiredo (2018). A obra traz, num primeiro plano, uma abordagem potente acerca da personagem protagonista Maria Luísa e sua luta com a opressiva construção social do corpo feminino e o julgamento implacável de uma sociedade obcecada por padrões irreais de beleza. Num segundo plano do enredo, todavia, temos as relações estabelecidas entre Maria Luísa e seus pais, envoltos no contexto da descolonização. A obra apresenta muitos elementos sobre a realidade da família da narradora e que estão diretamente relacionados com o tema do regresso, desde a partida para Moçambique até o retorno da família, com todas as dificuldades enfrentadas.

Dito isso, e feitas as considerações acerca do corpus de nossa pesquisa, passemos às análises e aos contornos discursivos da investigação.

## **O espaço telúrico e as representações de poder**

Inicialmente, devemos mencionar que as epígrafes escolhidas para esta pesquisa têm um duplo objetivo: por um lado, asseverar esse enfoque de “terra escolhida” observado tanto no âmbito da matéria ficcional, nas obras que selecionamos, como na prática estabelecida nas relações com a África por ocasião da colonização; por outro lado, trazer o quanto essa terra foi objeto de violência

social e política pelo projeto imperialista português. Parece-nos que o “tomar posse dela” (da terra) nunca fez tanto sentido do que quando tentamos alargar a perspectiva de nossa pesquisa tendo como escopo os estudos coloniais.

“Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira”. Esse foi o recado do líder indígena Davi Kopenawa aos brancos em entrevista a F. Watson na obra *A queda do céu: palavras de um Xamã Yanomami* (2010). Não queremos neste trabalho, por certo, entrar em teorias do sagrado, animistas e/ou míticas, todavia, interessa-nos neste momento, considerar o emprego metafórico dessa terra que, “como tem coração e respira”, sente e é capaz de registrar acontecimentos.

Sob esta ótica, seguramente podemos afirmar que a terra de Angola e Moçambique tem dolorosos registros de um passado colonialista. Foi para refletir acerca das “estruturas” que levaram a registros tão cruéis em África no período colonial e também para pensar sobre as ações a serem tomadas após a independência, que o líder Samora Machel, carinhosamente chamado de “O pai da Nação” moçambicana, em discurso ao “povo” faz uma instigante analogia:

Uma terra sem estrume dá plantas débeis, mas o estrume sem terra queima a semente e também nada se produz. A nossa inteligência, os nossos pensamentos são como o estrume, é necessário misturar o estrume com a terra, a inteligência com a prática (MACHEL, 1978, p. 22).

Visto sobre um prisma metafórico, o segredo, portanto, de acordo com Machel, estaria na mistura correta de terra e esterco/estrume/adubo (designações amplas para formas de fertilizantes para a terra). Para nós, a dose correta, primeiramente, será entender a terra. Pensá-la, numa perspectiva histórica colonial, como espaço de dominação e exploração. Como afirma Fanon (1968) “para o colonizado, o valor mais essencial, porque mais concreto, é primeiro a terra: a terra que deve garantir o pão e, é claro, a dignidade”. Em contrapartida, num segundo momento, já num contexto pós-independência, trazer à luz o “adubo”, ou seja, as condições e mobilizações necessárias para avançar na construção desse “novo” território, ora, gradear a terra faz-se necessário. Com efeito, Eliana Lourenço de Lima Reis (2010) lembra-nos de que:



A realidade africana, após a independência de suas colônias, fez com que os africanos buscassem uma forma de se desprenderem das metrópoles imperiais. Assim, uniram-se e construíram uma nova territorialidade [...] (REIS, 2010, p. 80).

Finalmente, embora não sejamos especialistas no cultivo do solo, sabemos que a “grade aradora” realiza a inversão da camada do solo, o revolvimento propriamente dito da terra.

A história de Angola e Moçambique (talvez de toda a humanidade) está intrinsecamente ligada à terra, na realidade, como assegura Said em *Cultura e Imperialismo* (2020) “Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em ter mais territórios [...]”. São com esses dois olhares acerca da possibilidade de leitura da terra, que seguimos com esta seção.

No conceito abordado aqui de espaço/terra/lugar (sem trazer novas divagações semânticas para as terminologias, embora saibamos que existam), é sempre importante considerar as relações de poder que envolvem essa espacialidade (ALBURQUERQUE JR., 2011), até porque falamos de espaços assinalados por um violento processo de desterritorialização e re-territorialização, marcado pela perda individual (CALAFATE RIBEIRO, 2004).

Para esse efeito, trazemos Domingos e Peralta (2023) que asseveram que a experiência imperial trouxe uma configuração imagética diferenciada para as cidades imperiais, afirmam ainda que foi no plano dos símbolos e da imagética discursiva que o império se deu a conhecer (2023). Por conseguinte, reafirmando estes conceitos múltiplos de lugar, consoante Massey (2005), observamos que as marcas do império na geografia de Angola e Moçambique foram evidentes. Desde o nome de cidades como Lourenço Marques (atual Maputo - Moçambique) que homenageou ao explorador português do século XVI; à nomenclatura da antiga região de *Lobango*, que passou a chamar-se Sá da Bandeira, em homenagem ao Militar e político, Bernardo de Sá Nogueira de Figueiredo.

De igual maneira, os textos literários que analisamos em nossa pesquisa

são fartos em trazer referências acerca dessas marcas imperiais em África. À guisa de exemplo, citamos o local, em Angola, onde estudou a personagem Ana Maria, do romance de Júlio Magalhães: “Liceu Diogo Cão” (MAGALHÃES, 2010, p. 18). O nome da escola é uma alusão a um navegador português do século XV de mesmo nome.

A mãe desta personagem, por sua vez, era professora na “escola primária nº 60 Luís de Camões” (Ibidem, 2010, p. 18), como sabemos, homenageando o autor de *Os Lusíadas*. Quando lemos, todavia, a Obra prima do autor português, no *Canto X, estrofe 92*, causa-nos perplexidade: “*Vês África, dos bens do mundo avara, inculta e toda cheia de bruteza*”. Seria a terra “cheia de bruteza” que, de forma consensual, pactuou homenagens ao colonizador “culto”? Parece-nos, isso sim, conforme Bourdieu (1989), estarmos diante de “instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação”.

Analogamente, trazemos uma reflexão que o pesquisador Almeida (2022) fez em artigo específico que tinha como objetivo investigar “como o poder consegue, dada uma convergência de fatores favoráveis, controlar a mentalidade coletiva de uma comunidade imprimindo nela uma visão dominante usando o sistema educativo [...]”. Para a análise, o autor lançou mão de um livro adotado em Portugal, durante o regime Salazarista, trata-se do *Livro da terceira classe* (Ministério da Educação Nacional, 1958), usado por crianças que já sabiam ler. “Era o livro único, aprovado oficialmente, usado em todo o Portugal, nas ilhas e nas colónias” (ALMEIDA, 2022, p. 141).

O autor sugere, na análise do livro didático, que é fácil detectar “intenções sub-reptícias, seja ao nível do consciente, seja do inconsciente”. A ideia, portanto, seria preparar o estudante para aceitar os valores e as ideologias de um determinado grupo ou classe. Nossa hipótese, longe de entrar em celeumas acerca de material didático, é de que a gravura do livro supracitado (conforme figura abaixo), deixa explícito a dimensão que Almeida traz à luz. No centro da gravura, o escudo de Portugal simboliza a Pátria. Acima estão os heróis, abaixo, gente comum. Acima, “como que tendo atingido o céu pelos serviços prestados ao país” (ALMEIDA, 2022, p. 140) estão, entre outros, Afonso Henriques, Vasco da Gama e Camões.

Há uma “identificação que engloba e exclui [...]” (CABAÇO, 2009, p. 19). Engloba a língua portuguesa, a cultura europeia; exclui a terra africana. Eis, portanto, a nosso ver, conforme Memmi (1985) o “Retrato mítico do colonizado e do colonizador”: este, culto; aquele, selvagem. Sobre essa “essência” dualista da sociedade colonial, falaremos mais adiante.

Quanto aos versos de Camões, a leitura deve ser feita dentro de um determinado enquadramento histórico. Sanches (2013) chama de “geografias sobrepostas” essa possibilidade de fazer leituras de “histórias entrelaçadas” do presente considerando, para esse efeito, não tão somente “o passado colonial, mas também ainda a nossa contemporaneidade pós-colonial”. Nesse mesmo horizonte, Massey (2005) afirma que o espaço não é algo estático e neutro, uma entidade gélida e imóvel.

Revista Athena, vol. 30, nº 03 (2025), Cáceres – MT

Seguindo com nossa análise, em *O retorno*, por vezes, a mãe do narrador Rui refere-se a Angola como uma “terra abençoada” (2013, p. 96), faz-nos pensar no lugar prometido da narrativa bíblica onde, de acordo com a promessa de Deus, teríamos uma terra fértil e próspera. Uma terra prometida a Abraão, consoante Gênesis, 17, 8.

Angola era o “sonho dourado” (MAGALHÃES, 2010, p. 15); Em Moçambique, por sua vez, “tudo crescia viçoso e saboroso” (FIGUEIREDO, 2018, p. 55). No texto sagrado para os cristãos, Moisés, e posteriormente Josué, lideram o povo rumo à conquista de *Canaã*. (Josué, cap. 1). Lugar bom. A terra que “mana leite e mel” (Êxodo 33, 3). A “terra prometida” africana, em contrapartida, mana “ouro, diamantes, algodão, petróleo, café, um solo rico e uma costa a perder de vista” (MAGALHÃES, 2010, p. 102). No romance, as personagens têm fazendas de “vários hectares” (MAGALHÃES, 2010, p. 18). Lugar bom.

Enquanto fazíamos nossas digressões e consultas ao texto literário sobre essa suposta “terra paradisíaca”. Ocorreu-nos lembrar de outra obra marcante: *Canaã* (1902), de Graça Aranha. Uma obra de transição em nossa literatura, das letras do fim do século, a um suposto projeto inovador. Uma verdadeira “obra de ficção sociológica”, conforme assevera Antonio Arnoni Prado, prefaciando uma edição da obra de 2018.

No livro de Graça Aranha temos como enredo a colonização alemã na região de Cachoeiro do Espírito Santo, a forte oposição ideológica entre os imigrantes alemães Milkau e Lentz, e a relação destes com os nativos da “nova terra”. Guardadas as devidas proporções, e ainda que pudéssemos nos atentar com mais propriedade nas ideias de Milkau, (a vitória de um grupo dominador sobre um mestiço fraco e indolente) fazendo uma analogia com o que houve em África consoante a presença do elemento europeu, interessa-nos aqui, tão somente alçar à baila a nossa concepção da ideia de uma nova terra. “A terra prometida”. Afinal, esta também foi a concepção asseverada por D. Glória, personagem de *O retorno*, quando, já no hotel de Portugal, refere-se à “terra tão farta onde nunca poderá haver fome” (CARDOSO, 2013, p. 96). Havia um fascínio, deveras, por essa terra pródiga.

“Essa terra dava para todos”, afirmava desolado a personagem Coimbra (MAGALHÃES, 2010, p. 129), já no avião da grande “ponte aérea” de retorno a

Portugal. Joana, a aeromoça solidária e sensível tentava “colocar-se na pele daquele homem que se sentia triste e revoltado” (Ibidem, p. 129). De “sua” generosa terra que manava “leite e mel”, digo, ouro, café e diamantes e onde “toda a gente vivia bem” (Ibidem, p.129), só lhe restava agora despedir-se pela janela da aeronave.

Nesse mesmo sentido, o médico Carlos Jorge, personagem do romance de Júlio Magalhães refere ter “sempre levado uma vida simples, mas facilitada [...]” (MAGALHÃES, 2010, p. 96). Na mesma terra, agora, porém, no romance de Dulce Maria Cardoso, observamos que a vida dos nativos não era tão facilitada... para além dos duros trabalhos, ainda lidavam com o preconceito. O personagem Manuel, por exemplo, sentia-se incomodado com a presença dos nativos. De forma preconceituosa, menciona sentir-se enojado com “a catinga da pretalhada” (CARDOSO, 2013, p. 37).

A violência colonial, assim, de acordo com Fanon (1968) “não tem somente o objetivo de garantir o respeito dos homens subjugados; procura desumanizá-los”. Nesse sentido, trazemos o excerto em que o narrador Rui, na obra de Dulce Maria Cardoso, explicita as relações de subjugação a que se viam submetidos os povos autóctones.

Disse o pai quando Malaquias a levou [a Dodge], de qualquer maneira o Malaquias estava contente, era dono de qualquer coisa, o problema é que eles não têm cabeça, eles são os pretos, os que conhecemos e os que não conhecemos. Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhe diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horar a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe do que a casa gasta (CARDOSO, 2013, p. 25).

Por outro lado, em seus devaneios, o pai do narrador Rui, em *O retorno*, parece acreditar na ideia de construir uma nação com unidade pluricontinental. E traz, mais uma vez, o conceito de “terra abençoada onde tudo o que semeia nasce” (CARDOSO, 2013, p. 33-34) e ainda conclui: “não há no mundo outra terra assim”

(Ibidem, p. 33-34). O menino Rui parece não ter a mesma convicção do pai. “O pai não conhece nada do mundo e não pode saber se há ou não outra terra como esta, como também não podia saber o que se iria passar (CARDOSO, 2013, p. 33-34).

A mãe de Rui, mencionada na epígrafe, é personagem fulcral deste cenário para problematizarmos a questão da terra. D. Glória, que tinha imensas dificuldades de adaptação na terra africana, profetiza, em dado momento, o que seria a solução para a “integração” que supostamente alguns colonizadores, como seu esposo, menciona buscar. De acordo com D. Glória, “esta terra não nos pertence enquanto não lhe conhecermos o coração, enquanto não lhe conhecermos o coração esta terra não guardará as nossas marcas nem reconhecerá os nossos passos” (CARDOSO, 2023, p. 151).

Nessa perspectiva, portanto, era preciso “conhecer o coração” de África. A forma como encontraram para “deixar suas marcas”, todavia, nestas “cidades do colonizador”, como afirma Isabel Castro Henriques e Miguel Pais Vieira Branca (2013, p. 14) foi impor “novos modelos de organização do espaço urbano [...]”. Essas alterações do espaço, somado ao forte preconceito conduziram, inevitavelmente, para evidentes, e “significativas alterações nos relacionamentos tradicionais entre populações”.

Ademais, os espaços eram alimentados pelo que Cabaço (2009) menciona como “essência dualista da sociedade colonial” onde, de um lado havia uma cultura branca superior e organizada e, de outro lado, selvagens. Podemos vislumbrar de forma bem contundente essa concepção ao observar, por exemplo, o que afirma a mãe de Maria Luísa, referindo-se à capital de Moçambique: “Lourenço Marques branca era ordenada e limpa, tropical, é certo, mas domesticada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 55). Pensamento que corrobora também com o que Jean-Paul Sartre escreve no prefácio da obra *Os condenados da Terra*, de Fanon (1968), de que a Europa “multiplicou as divisões, as oposições, forjou classes e por vezes, racismos [...]”.

Convém dialogarmos aqui também com Mignolo (2003), afinal foi ele que afirmou que por vezes as teorias podem viajar. Quando viajam, a diferença colonial as tornam invisíveis para as teorias dominantes e universais que têm inclusive, passaportes para atravessar a diferença colonial. Assim, já na Metrópole, por vezes humilhados devido à condição de “retornados”, os familiares de Rui ouvem que o país europeu é civilizado, “não é a selva com leões, tem regras” (CARDOSO, 2013, p. 139).

A família percebe então, que o sentimento preconceituoso em relação

à terra africana não é somente daqueles colonizadores que estiveram em África, ultrapassa, seguramente, essas fronteiras. Viaja, como afirma Mignolo.

A teoria da “essência dualista” viajou, portanto, e trouxe junto as anotações preconceituosas que o colonialismo fez questão de carimbar em cada página do passaporte que acompanhou os quase cinco séculos de opressão colonialista. As fronteiras, portanto, como afirma Hanciau (2005), muitas vezes “são porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas”. A mesma autora (2005) fala ainda de um local criado pelo “descentramento, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade [...]”. São conceitos fecundos para pensarmos tanto sobre essa terra africana que teve de lidar com o contexto pós-colonial e, depois de quase cinco séculos de presença portuguesa em África, voltar a pensar na terra “livre”, quanto sobre aqueles colonos que precisaram regressar à metrópole (alguns sem nunca terem lá pisado) e recomeçar em local que agora é difuso, fragmentado para eles.

Em Portugal, o pai de Maria Luísa vivia a sonhar com “Lourenço Marques”. (FIGUEIREDO, 2018, p. 135). A narradora do romance de Isabela Figueiredo sabe que seu pai “não deixará de sonhar com Moçambique enquanto for vivo” (Ibidem, p. 135). Não obstante, embora claramente vivendo em uma realidade híbrida e numa condição de fronteira, a personagem, bem como tantos outros que precisaram regressar após a descolonização, parecem ter consciência de que “a galinha dos ovos de ouro acabou” (Ibidem, p. 255). Neste mesmo país europeu, na estante de muitos que regressaram, podemos encontrar significativos elementos simbólicos de madeira: elefantes, girafas, zebras...são elementos que trazem para a ex-metrópole “os despojos da África perdida” (FIGUEIREDO, 2018, p. 67). É o “esplendor da fauna na savana” (Ibidem, p. 67) ao alcance das mãos.

“Ir ao coração desta terra” (CARDOSO, 2013, p. 151) e chegar aos recônditos, “à sombra escura” (Ibidem, p. 151) telúrica. Era o que propunha a mãe do narrador Rui. Aqueles que regressaram, todavia, precisaram conviver tão somente com símbolos e memórias: conforme Witcomb (2015) “a África na nossa sala de jantar” .

No romance *Os retornados: um amor nunca se esquece*, podemos observar que os “retornados” que estiveram no voo 223 (A ponte aérea de Luanda a Lisboa - 1975), vinte anos depois, resolvem fazer um almoço de confraternização

(MAGALHÃES, 2010, p. 196). O prato é sugestivo: *Moamba*, “para recordarem os tempos de África” (Ibidem, p. 217).<sup>4</sup> Ao fim e ao cabo, é somente recordação mesmo, afinal, para aqueles que regressaram, “a Angola próspera vive apenas no baú de memórias” (MAGALHÃES, 2010, p. 220).

*“Então podereis voltar para a terra que vos pertence e tomareis posse dela [...]”*  
(Bíblia de Jerusalém, Josué, 1:15).

## Considerações finais

O presente estudo, ao explorar o espaço telúrico e as representações de poder na literatura de “retornados”, revelou a complexidade das relações entre Portugal e suas antigas colônias africanas, Angola e Moçambique, no período pós-descolonização. As obras analisadas – *Os retornados – um amor nunca se esquece*, de Júlio Magalhães; *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso; e *A gorda*, de Isabela Figueiredo – oferecem um olhar multifacetado sobre a experiência de regresso e a reconfiguração identitária dos indivíduos afetados por esse processo.

Observamos que a “terra” assume um papel central, não apenas como um local físico, mas como um constructo carregado de significados culturais, históricos e políticos. As epígrafes, ao evocar a ideia de uma “terra escolhida”, contrastam drasticamente com a realidade da violência e exploração colonial que moldou as paisagens e as vidas africanas. A metáfora da terra que “tem coração e respira”, de Davi Kopenawa, e a analogia de Samora Machel sobre a “mistura correta de terra e estrume”, sublinham a necessidade de entender a terra africana em sua profundidade e de construir um futuro desprendido das amarras coloniais.

As marcas do império na geografia e nos discursos coloniais são evidenciadas pelas homenagens a figuras portuguesas em nomes de cidades e instituições, que serviam como instrumentos de imposição e legitimação da dominação. A análise do livro didático salazarista reforça como a ideologia colonialista buscava controlar a mentalidade coletiva, perpetuando uma “essência dualista” que inferiorizava o colonizado.

---

<sup>4</sup>*Moamba* de galinha é um prato típico e muito consumido em Angola. A palavra chave desta gastronomia é a simplicidade, com ingredientes que vêm diretamente da terra, mais especificamente da horta de casa. Disponível em <https://www.jcholambra.com/post/viajando-nas-ra%C3%ADzes-culin%C3%A1rias-moamba-de-galinha-de-angola>. Acesso em: 26 mar. 2024.



A idealização da África como uma “terra prometida” para os colonizadores contrastava drasticamente com a realidade de preconceito e desumanização sofrida pelos povos nativos. O retorno à metrópole não significou um fim para as complexidades identitárias. A teoria de Mignolo sobre a viagem das teorias e o conceito de fronteiras porosas, de Hanciau, explicam como o preconceito em relação à África persistia em Portugal, e como os “retornados” se viram em uma condição de “descentramento”, com suas memórias e símbolos africanos agora transformados em “despojos da África perdida” na “sala de jantar” da ex-metrópole.

Por fim, há que se destacar que a aproximação entre literatura e geografia enriqueceu sobremaneira nossa compreensão das relações existentes nesse espaço. A literatura de “retornados”, no contexto analisado, não se torna apenas um registro de um período histórico, mas um espaço de reflexão sobre as cicatrizes deixadas pelo colonialismo, as lutas por uma nova territorialidade e a construção de identidades híbridas em um mundo pós-colonial. Essas obras nos convidam a revisitar o passado para compreender as complexidades do presente.

## Referências

ALBURQUERQUE JR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. A ideologia do salazarismo veiculada num livro escolar: breve estudo de caso. *In*: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes; MORENO, Helena Wakim; GALVANESE, Marina Simões. **Portugal e os 60 anos da Guerra em África**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Jandira: Principis, 2020.

CARDOSO, Dulce Maria. **O Retorno**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2013.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Florianópolis: Letras

Contemporâneas, 2010.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. **Cidade e Império**: Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2013.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A, 1968.

FIGUEIREDO, Isabela. **A gorda**. São Paulo: Todavia, 2018.

GOULD, Isabel Ferreira. Mulheres coloniais no novo romance português. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 65-74, junho, 2007.

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

KHAN, Sheila In: RIBEIRO, Raquel. Os retornados estão a abrir o baú. In: **Ípsilon online**. 2010. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/08/12/culturaipsilon/noticia/os-retornados-estao-a-abrir-o-bau-263209>>. Acesso em: 31 agos. 2021.

KOPENAWA; Davi; Albert, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MACHEL, Samora M. **Produzir é aprender**: Aprender para produzir e lutar melhor. Maputo: Departamento do trabalho ideológico (Frelimo), 1978.

MAGALHÃES, Júlio. **Os retornados**: um amor nunca se esquece. Lisboa: A esfera dos Livros, 2010.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: Uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2021.

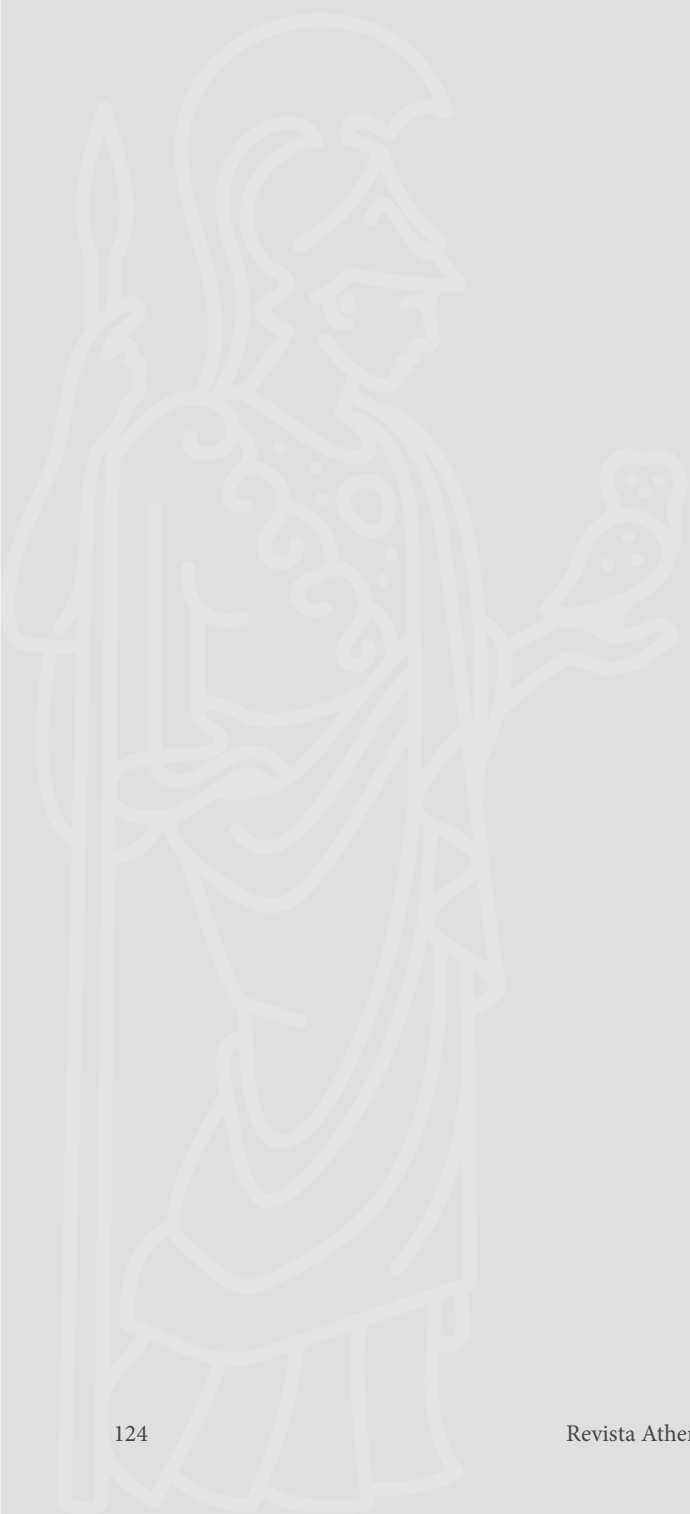
MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidades, saberes subalternos e pensamento liminar. São Paulo: Editora UFMG, 2003.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**. A literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos**: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

SANCHES, Manuela Ribeiro. **Lisboa, capital do império. Trânsitos, afiliações, transnacionalismos**. *In*: DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa. **Cidade e Império: Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2013.



# INVISIBILIDADE FEMININA NEGRA EM *SORTE* DE LUCIENE CARVALHO

\*\*\*

## BLACK WOMEN'S INVISIBILITY IN THE WORK OF LUCIENE CARVALHO

Samara Cristina Lopes Rodrigues<sup>1</sup>

Edson Flávio Santos<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 27/03/2025

**Data de Aceite:** 25/04/2025

**Resumo:** Neste trabalho, analisamos o poema *Sorte* da escritora mato-grossense Luciene Carvalho, presente no livro *Na Pele* (2020). A obra aborda a realidade de corpos negros, com foco nas vivências femininas, refletindo as dores impostas pelo contexto sócio-histórico do Brasil. O poema provoca reflexões sobre o lugar da mulher negra no mundo contemporâneo e as estruturas que afetam sua mobilidade. Contamos com os estudos de Gonzalez (2022), Hooks (2019), Davis (2018), Collins (2016) e Dalcastagnè (2014) para aprofundar as discussões sobre a escrita feminina negra e a importância do protagonismo de mulheres negras na literatura.

**Palavras-chave:** Corpo negro. Literatura mato-grossense. Protagonismo. Resistência. Representatividade.

**Abstract:** In this paper, we analyze the poem *Sorte* (Luck) by Mato Grosso writer Luciene Carvalho, featured in the book *Na Pele* (On the Skin) (2020). The work addresses the reality of black bodies, focusing on female experiences, reflecting the pain imposed by Brazil's socio-historical context. The poem provokes reflections on the place of black women in the contemporary world and the structures that affect their mobility. We draw on the studies of Gonzalez (2022), Hooks (2019), Davis (2018), Collins (2016), and Dalcastagnè (2014) to deepen the discussions on black female writing and the importance of black women's protagonism in literature.

**Keywords:** Black Body. Literature from Mato Grosso. Protagonism. Representation. Resistance.

---

1 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso/ UNEMAT. Possui Graduação/Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Inglesa e respectivas Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2022). Participou como bolsista do Programa de Iniciação à Docência de Língua Portuguesa PIBID (2017-2018) e do Programa de Residência Pedagógica (2020-2021). E-mail: samara.rodrigues@unemat.br

2 Docente credenciado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, onde cursou doutorado e mestrado. É escritor, ator, produtor cultural e pesquisador. Possui obras de escrita criativa e científica publicadas, como *Aldrava* (2020), *As utopias e resistências* de Pedro Casaldàliga - Escritos e Escolhidos (2021), *Intermitência* (2023) e *Antes do Amanhã* (2024). E-mail: edson.flavio@unemat.br

## Introdução

Durante muito tempo, as obras literárias produzidas no país, não se preocupavam em escrever sobre o cotidiano e/ou as vivências dos grupos sociais inferiorizados, e, quando representados, eram apresentados sempre sobre uma ótica estereotipada (submissos, destituídos de vontades, sem voz ativa e objetificados), animalizados (selvagens e sem instrução), totalmente desumanizados.

A literatura brasileira canônica, ao longo dos anos, refletiu os paradigmas de dominação cultural da branquitude. A representação, de personagens negras, nestas obras, esteve sempre permeada por um distanciamento racial, o que, na maioria das vezes, reproduzem estereótipos. A mulher negra, por exemplo, foi extremamente sexualizada nos cânones literários, com estereótipos de “negras ardentes” e “mulatas assanhadas”, objetos sexuais dos homens brancos, reforçando a visão de uma sociedade racista, machista e elitista.

Sobre isso podemos destacar as palavras de Hooks (2019):

[...] Várias pessoas têm dificuldade em apreciar mulheres negras da maneira que somos, porque querem impor uma identidade a nós, baseada em vários estereótipos negativos. Esforços difundidos para continuar a desvalorização da mulheridade negra torna extremamente difícil, e muitas vezes impossível, para mulheres negras, desenvolver um autoconceito positivo. Afinal, somos diariamente bombardeadas por imagens negativas [...] (HOOKS, 2019, p. 131)

Ao falar do cânone literário brasileiro, é notória a exclusão de produções literárias de escritoras negras, pois, estes corpos foram relegados à marginalização, ao silenciamento e ao esquecimento. É necessário compreender a constituição sócio-histórica do Brasil, para que se possa delimitar as justificativas para a invisibilidade de escritoras e protagonistas negras, e consequentemente a marginalização da literatura desempenhada por elas.

Com a crescente onda de estudos, debates e produções sobre as vivências e subjetividades que transpassam as existências negras no Brasil, o espaço literário tem sido, felizmente, influenciado e consequentemente, tem-se o aumento de

produções literárias e consumo de obras escritas por pessoas negras. Essa recente literatura de autoria negra no Brasil, contém um número reduzido de produções, se comparada com as demais, nesse mesmo sentido, os textos de autoria de mulheres negras são ainda mais escassos, e estão distantes de ocupar um lugar de prestígio nacional.

Desse modo, é muito importante a escrita e publicação de autoria feminina negra que confere protagonismo às mulheres negras, pois descrevem e elaboram as narrativas através de uma perspectiva atenta às particularidades desse universo feminino, mostrando diferentes formas de questionar e representar o lugar das mulheres nas tradições culturais, permitindo que elas encontrem suas próprias vozes, gritos silenciados há muito, por um sistema patriarcal. Dentro desta perspectiva faz-se necessário evidenciar a importância da escrita de autoria feminina negra, tendo em vista que dentro do contexto sócio-histórico brasileiro, estas ocuparam e seguem ocupando à extrema margem social.

Nesse sentido, Silva (2011) afirma que:

Pretende-se com a literatura afro-feminina elaborar discursos em que se possam fiar e ficcionalizar mazelas advindas de práticas racistas e sexistas, mas também, em tom de lirismo, tecer versos e prosas que re-elaborem identidades, entoem e inventem amores, dissabores, dores, histórias, resistências e ancestralidades (SILVA, 2011, p. 98).

A escrita de autoria afro-feminina, conforme terminologia utilizada por Silva (2011), evoca uma voz poderosa e necessária ao abordar questões de raça, gênero e classe social, por uma perspectiva íntima de vivência, nos conduz a refletir sobre o lugar de fala desses sujeitos na literatura brasileira.

Sob esse aspecto, Dalcastangè (2012) assinala que:

[...] cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao lugar da fala: quem fala e em nome de quem (DALCASTANGÈ, 2012, p. 18).

É fundamental que os grupos que estão à margem da sociedade produzam obras literárias, pois essas escritas trazem uma perspectiva mais íntima das vivências e experiências que muitas vezes são negligenciadas pela literatura tradicional. Desta maneira, a escrita produzida por esses grupos pode significar como uma forma de resistência a um sistema opressor que sempre os exclui, através da literatura é possível que se expressem e sejam ouvidos.

A narrativa de autoria feminina negra tem por objetivo, ir além dos aspectos do cotidiano feminino e da reafirmação dos lugares sócio e historicamente relegados às mulheres negras, viabiliza transcender os lugares marginalizados, abrindo portas para possibilidade de novos arranjos e novas conjunturas. Considerando o empoderamento das mulheres negras através das nuances do mundo feminino.

As produções de autoria de mulheres negras são de extrema importância para a literatura brasileira, pois além de evidenciar a cultura afro-brasileira, problematiza o espaço social que as pessoas negras ocupam na sociedade. Através da escrita, autoras negras dão voz a experiências e perspectivas que muitas vezes são marginalizadas e silenciadas na sociedade brasileira.

Ao abordar questões como racismo, sexismo e desigualdade, contribuem para ampliar o diálogo sobre essas questões e tentar promover a mudança social, “Como arte da palavra, a literatura afro-feminina valoriza legados intelectuais e culturais africano- brasileiros da tradição, saberes e práticas ancestrais de populações negras e desconstrói discursos poéticos e ficcionais que promovem seu recalque [...]”, conforme Silva (2011, p.101).

A escrita de mulheres negras, pode contribuir para a luta por emancipação e conquista de espaço na sociedade, além de possibilitar que suas vozes sejam ouvidas e suas experiências compartilhadas, podendo gerar impacto em novas gerações, pois, muitas vezes é a partir das experiências de negras e negros, de suas vivências e de seu ponto de vista que se tecem as narrativas e poemas. Utilizando a escrita essas autoras (re)existem e (re)afirmam sua integridade e sua totalidade enquanto seres humanos, rompendo com o racismo institucionalizado, entranhado na prática literária até então.

Luciene Carvalho, mulher negra, é escritora, poeta, declamadora performática, nascida em Corumbá – MS, moradora de Cuiabá -MT desde 1974, obtém o título de cidadã cuiabana. É Presidente da Academia Mato-Grossense de



Letras/AML, a primeira mulher negra a assumir a presidência de uma academia de letras no Brasil. Seu trabalho é reconhecido internacionalmente, sua obra poética foi apresentada em Londres no ano de 2014. Suas obras são de grande importância para a literatura mato-grossense, com escritos cheios de regionalidade e que se inspira nas experiências vividas, para produção poética.

Luciene publicou *Conta-gotas; Sumo da lascívia; Aquelarre ou o livro de Madalena; Porto; Cururu e Siriri do Rio Abaixo* (Instituto Usina); *Caderno de caligrafia* (Cathedral); *Teia* (Teia 33); *Devaneios poéticos: coletânea* (EdUFMT); *Insânia* (Entrelinhas) e *Ladra de flores e Dona* (Carlini & Caniato). Estas obras conquistaram prêmios e condecorações. Parte importante do seu trabalho, como declamadora, se faz em shows poéticos em que une figurino, efeitos cênicos e trilhas musicais para oferecer sua poesia viva e colocá-la a serviço da emoção da plateia.

A autora supracitada ocupa a cadeira nº 31 da Academia Mato-grossense de Letras. Deste modo é perceptível a importância de Luciene Carvalho para o cenário literário Mato-grossense, pois conforme Battista e Silva (2021, p. 42) “A literatura para Luciene é a sua própria subsistência, a sua poesia é literalmente o seu pão, pois vive da arte e para arte”. Pois, além de se dedicar à escrita, a poeta preocupa-se em performar seus escritos, declamando e encenando seus versos para o público, o que possibilita uma imersão completa em sua arte.

Ainda de acordo com Battista e Silva (2021), Luciene Carvalho:

Plenamente consciente de sua condição, ou seja: mulher, negra e pobre num país marcado pelo preconceito, discriminação não seria estimulada por alguém a ser escritora e poeta, viver de sua arte num país que ainda traz o ranço elitizado das letras que parece determinante, ainda, visto que, ao longo do processo histórico brasileiro, o espaço literário não foi concebido para mulheres, negros e pobres (BATTISTA e SILVA, 2021, p. 43).

Mesmo com todas as dificuldades enfrentadas por ser uma mulher, negra e periférica, a autora afirma ser insaciável pela escrita, o que a impulsiona a romper as barreiras sociais, raciais e de gênero e se destacar no cenário literário mato-grossense.

O poema *Sorte*, objeto de análise deste estudo, está presente no livro

de nome *Na Pele*, publicado no ano de 2020. Essa obra foi escrita no período pandêmico, contendo versos que abordam as mudanças nos dias de quarentena da poeta, seus fluxos e percurso, e foi lançada no dia 26 de dezembro em um formato inédito exibido na TV Assembleia do Estado de Mato Grosso. Essa obra aborda questões que atravessam a existência de corpos negros, com enfoque nas experiências femininas. Os versos retratam as diversas dores, as quais o corpo negro é condicionado a suportar, devido ao contexto sócio, político e histórico do país. Ele nos leva a refletir sobre o lugar da mulher negra no mundo contemporâneo, e as configurações que afetam a transitividade desses corpos.

Deste modo, ao escrever sobre temáticas relacionadas às vivências das mulheres negras, Luciene, nos proporciona a possibilidade de reflexão sobre como a ideologia racista, sob a qual nossa sociedade está estruturada, molda a percepção coletiva sobre raça e gênero. Tendo em vista que essa ideologia corrobora para a visão de que a identidade feminina seja monopolizada por mulheres brancas, excluindo sistematicamente mulheres de outras raças. Portanto, a escrita feminina de autoria negra é essencial para desconstruir essas hierarquias e promover um espaço onde todas as vozes e pluralidades femininas sejam reconhecidas e valorizadas.

De acordo com Hooks (2019, p. 199) “a ideologia racista branca sempre permitiu que mulheres brancas assumissem que a palavra “mulher” é sinônimo de ‘mulher branca’, porque as mulheres de outras raças são sempre consideradas as Outras, seres desumanizados que não cabem sob o título ‘mulher’ [...]”.

A poesia de Luciene representa um corpo que foi invisibilizado, desumanizado e esquecido por uma sociedade constituída através da exploração e estigmatização de pessoas pretas, relegando-as à subalternidade e ao silenciamento. A corporeidade da obra, traz denúncias aos aprisionamentos impostos aos corpos negros e retrata as múltiplas opressões a que estão sujeitos cotidianamente.

### ***Da Pele ao Verso: Vozes poéticas em Luciene Carvalho***

O poema *Sorte* pode ser definido como um poema lírico, pois expressa a subjetividade do eu-poético em relação à sua condição social. O poema apresenta elementos narrativos, como personagens, diálogo e tempo. Ele é composto por apenas uma estrofe, com versos livres e de fluxo narrativo contínuo. Ele apresenta

um diálogo entre duas amigas, os eventos são narrados pela perspectiva de uma das mulheres, uma mulher negra.

“SORTE E a minha amiga disse:  
“Você tem sorte!  
Com essa cor, nem demonstra  
a idade que tem!!!” Agradeço.  
Afinal, tenho sorte; por toda parte,  
o não estampar a idade me traz benefícios.  
Os melhores ofícios  
são reservados pra mim.  
Sempre foi assim!  
“Não, não,  
esta vaga será dela,  
pois ela  
não terá rugas precoces.  
Ou  
“Imagina!  
Esta menina  
terá a pele mais lisa.  
Precisa ser escolhida  
para essa promoção...”  
Sei que minha amiga  
está lotada de boa intenção,  
todavia ela não sabe nada  
do complexo sistema  
que coloca cada vida num lugar:  
entre a honestidade aberta e a condescendência,  
não estou certa sobre qual fere mais minha existência.  
Olho pra amiga de longa data que não sabe  
o universo  
que minha pele delata.  
Ela nunca me viu?!!!  
Suspiro, certa do incompreensível, e digo pra amiga:  
Bobagem, é Renew.” CARVALHO, 2020)

O primeiro verso do poema “*E a minha amiga disse:*”, além de transmitir um tom de informalidade, pode gerar maior aproximação do leitor, pois desperta curiosidade sobre o assunto que possivelmente será narrado em seguida, tendo em vista, a verossimilhança com uma conversa cotidiana.

Os quatro versos seguintes “*Você tem sorte! / Com essa cor, / nem demonstra / a idade que tem!!!*” representam a fala da amiga sobre a pele do eu-

poético que narra o poema. Esses versos nos revelam que se trata de uma mulher branca falando sobre a pele de uma mulher negra, pois socialmente é construído o imaginário de que a pele negra é mais resistente ao envelhecimento do que a pele branca. Esse imaginário é fruto de uma visão racista que associa a pele negra à força física e à servidão, desconsiderando a humanidade e a diversidade das pessoas negras.

Além da questão racial, esses versos revelam nuances sobre problemáticas relacionadas ao envelhecimento de mulheres, pois o machismo afeta negativamente a maneira como as mulheres encaram o envelhecer. A mulher que demonstra fisicamente a idade que tem é vista como algo ruim, resultado da construção social de violação da liberdade, do espaço e do corpo feminino, reforçando os estereótipos em relação às mulheres maduras.

Em seguida nos é apresentado os seguintes versos: *“Agradeço. / Afinal, tenho sorte; / por toda parte, / o não estampar a idade / me traz benefícios. / Os melhores ofícios / são reservados pra mim. / Sempre foi assim!”*, nos quais, através da ironia o eu-poético, ao narrar os fatos a partir de sua perspectiva, demonstra que este não ocupa um lugar de privilégio, mesmo que sua pele não denuncie a idade que tem. Ao apresentar esses versos, a autora possibilita a reflexão sobre como a pele negra é estereotipada, bem como, as violências pelas quais são sujeitas.

Os versos que dão sequência ao poema, agora narrados em terceira pessoa, continuam reafirmando, de maneira irônica e com certa acidez, a inversão da realidade enfrentada por mulheres negras na sociedade brasileira, como é possível observar: *“Não, não, / esta vaga será dela, / pois ela / não terá rugas precoces.” / Ou / “Imagina! / Esta menina / terá a pele mais lisa. / Precisa ser escolhida / para essa promoção...”*. Muito distante daquilo que meninas e mulheres de pele negra são sujeitadas em seu dia a dia, esse recurso, pode ter sido utilizado, para despertar a consciência do leitor, tendo em vista, que é possível observar todos esses privilégios descritos nos versos sendo destinados, na verdade, às pessoas de pele branca.

Posteriormente, o poema volta a ser narrado em primeira pessoa, o que possibilita o entendimento da retomada do diálogo empreendido entre a voz poética e o leitor, de maneira direta: *“Sei que minha amiga / está lotada / de boa intenção, / todavia ela não sabe nada / do complexo sistema / que coloca cada / vida num*

*lugar: / entre a honestidade aberta / e a condescendência, / não estou certa / sobre qual fere mais / minha existência.”* Neste momento, é possível verificar a denúncia feita quanto aos privilégios que a branquitude proporciona, pois deixa evidente, o pouco, ou nenhum, entendimento da amiga (de pele branca), dos infortúnios aos quais aquela mulher negra, assim como tantas outras, são vítimas em uma sociedade extremamente racista. Além disso, esses versos, demonstram dor e sofrimento, da mulher de pele negra ao perceber a falta de percepção e empatia de sua amiga.

Por fim, os versos de desfecho do poema, são de extrema sensibilidade e dor: *“Olho pra amiga/ de longa data / que não sabe / o universo / que minha pele delata. / Ela nunca me viu?!!! / Suspiro, certa do incompreensível, / e digo pra amiga: / “Bobagem, é Renew”.*” Ao transmitir de maneira tão natural, o entendimento de que, em uma sociedade racista, muito dificilmente pessoas brancas terão a percepção das dores que perpassam as existências negras, bem como, a dificuldade que é apenas sobreviver em um mundo que desumaniza, silencia, desrespeita, mata e rejeita pessoas negras. É a naturalização das dores aos quais os corpos negros são submetidos. O verso *“Ela nunca me viu?!!!”* permanece entalado na garganta de muitas outras mulheres negras pelo nosso país.

É possível perceber que, embora esse poema aborde questões de raça e maturidade feminina, deixa claro que para a mulher negra não há benefícios algum em parecer jovial, sendo que o marcador social que é sua cor, sempre a colocará em posição de desvantagem. A ironia, utilizada como recurso narrativo, sugere que o eu poético reconhece a superficialidade das percepções sociais e a futilidade de tentar mudá-las com soluções superficiais, que neste caso é indicado pela menção ao produto de beleza.

Portanto, para findar esta análise, retornamos ao título do poema, que do mesmo modo, com que todas as escolhas de abordagem nos versos, são explicitamente intencionais, pode-se observar que o título *Sorte* além de contemplar a ironia contida no poema, pode nos rememorar a constituição da nossa sociedade desde a época da abolição.

Tendo em vista que, durante esse processo, o povo negro, escravizado até então, dono de nada e nem de si mesmo, é “liberto” e deixado a própria sorte, sem rumo, sem reparação e, sem os mecanismos necessários para ascensão social, o

que contribuiu diretamente para a manutenção, até os dias atuais, da maioria da população negra em condição de pobreza.

## Considerações Finais

Sendo assim, é possível afirmar que a literatura afro feminina pode ser usada como uma maneira de expressão e resistência de mulheres negras, pois abordam questões como racismo, machismo, violência, identidade, ancestralidade etc. Essas produções podem contribuir para a diversificação e enriquecimento da literatura nacional, tendo em vista que agregam novas perspectivas, vozes e estéticas para o campo literário.

Essas escritas podem contribuir para a valorização da história, da cultura e das vivências das mulheres negras no Brasil, que foram violentas, silenciadas e invisibilizadas ao longo do tempo. Pode-se pensar essas escritas como modo de empoderamento e emancipação dessa parte da população, ao reivindicarem o seu lugar de fala e de escrita na sociedade brasileira.

Diante do exposto, faz-se necessário evidenciar a importância de Luciene Carvalho para a literatura mato-grossense e nacional contemporânea, tendo em vista que, sua escrita contempla temas como feminilidade, negritude, identidade, liberdade e (re)existência. Sua atuação tanto como escritora, quanto em outros espaços da arte, no cenário cultural mato-grossense, representa resistência à marginalização e ao silenciamento impostos ao povo negro por séculos. De acordo com suas próprias palavras: “ela é uma ladra de flores que faz versos porque é para isso que presta”.

## Referências

ÂNGELA, Coradini. Três poemas do livro “Na Pele” de Luciene Carvalho. **Ruído Manifesto**. Mato Grosso, 2020. Disponível em: Três poemas do livro “Na Pele” de Luciene Carvalho - Ruído Manifesto ([ruidomanifesto.org](http://ruidomanifesto.org)). Acesso em: 20 abr. 2023

BATTISTA, Elisabeth; SILVA, Maria Cleunice Fantinati da. **A poética de Luciene Carvalho e as contribuições para a literatura brasileira**. Disponível em: [25Maria\\_Cleunice.pdf](https://todasasmusas.com.br/25Maria_Cleunice.pdf) ([todasasmusas.com.br](http://todasasmusas.com.br)). Acesso em: 20 set. de 2024

BOSI, A. **O tempo e o ser da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. CARVALHO, L. **Na Pele**. Cuiabá: Carlini & Caniato editorial, 2020.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 5.ed. São Paulo: Associação Humanitas, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro. Vinhedo, Editora Horizonte. Editora da Uerj, 2012.

HOOKS, Bell. **E Eu Não Sou uma Mulher? Mulheres Negras e Feminismo**. Tradução de Flávia Rios e Márcia Bandeira. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2019.

SILVA, A. R. S. da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. *Via Atlântica*, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 91-102, 2010. DOI: 10.11606/va.v0i18.50743. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50743>. Acesso em: 15 set. 2024.





# O CURSO DAS ÁGUAS-POEMAS DE ACLYSE MATTOS E A FLUIDEZ DA POESIA MATO-GROSSENSE

\*\*\*

## THE COURSE OF THE WATERS-POEMS BY ACLYSE MATTOS AND THE FLUIDITY OF MATO-GROSSENSE POETRY

Priscila Darolt<sup>1</sup>

Isaac Newton Almeida Ramos<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 08/04/2025

**Data de Aceite:** 01/05/2025

**Resumo:** Este artigo analisa a poética de Aclyse Mattos e desdobramentos na história da literatura produzida em Mato Grosso. São apontadas características regionais que ressurtem na abstração do eu lírico como a própria moldura da poesia em duas de suas obras: *Quem muito olha a lua fica louco* (2000); *Festa* (2012). Há um diálogo recorrente com autores/textos precursores que poetizavam o Pantanal e destacavam aspectos da cuiabania. O poder metafórico das águas como perspectiva de resistência de uma literatura que nasce distante do eixo Rio-São Paulo, mas que ganha força e escorre na dimensão do tempo, desaguando nas águas-poemas de Mattos.

**Palavras-chave:** Literatura Mato-grossense. Pantanal. Poesia. Regionalismo.

**Abstract:** This article analyses the poetics of Aclyse Mattos and developments in the history of literature produced in Mato Grosso. Regional characteristics are highlighted that reappear in the abstraction of the lyrical self as the very framework of poetry in two of his works: *Quem muito olha a lua fica louco* (2000); *Festa* (2012). There is a recurring dialogue with pioneering authors/texts that poeticised the Pantanal and highlighted aspects of Cuiabá culture. The metaphorical power of water as a perspective of resistance in literature that originated far from the Rio-São Paulo axis, but which gained strength and flowed through time, emptying into the waters-poems of Mattos.

**Keywords:** Literature from Mato Grosso. Pantanal. Poetry. Regionalism.

---

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso. Pesquisadora em lírica contemporânea, literatura produzida em Mato Grosso e poéticas vanguardistas. Em 2021 publicou a dissertação de Mestrado intitulada *A Dessacralização das Divindades e a Subversão na Poética de D. Pedro Casaldáliga*. Participou como autora e revisora do Volume I do *Ensaio de Lírica* (2020) e autora e organizadora do Volume II do *Ensaio de Lírica* (2024). Atualmente é professora da Educação Básica na rede estadual de ensino de Mato Grosso – Seduc-MT. E-mail: priscila.darolt@unemat.br

2 Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP (2011). Mestre em Letras pela USP (2002), na mesma área. Graduação em Letras pela UFMS. Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada (UNEMAT). Poeta e crítico. Atua nos seguintes temas: Poema Visual, Intensivismo, Concretismo, Poesia Experimental, Poema Processo, Wladimir Dias-Pino, Silva Freire e Manoel de Barros e D. Pedro Casaldáliga. Membro da ALB (Academia de Letras do Brasil) Amazonas e da ABEPPA (Associação Brasileira de Escritores e Poetas Pan Amazônicos). Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL - UNEMAT). E-mail: isaac.ramos@unemat.br

## Introdução

A estruturação do primeiro sistema literário de Mato Grosso tem seu marco inicial na proposta de D. Aquino e José de Mesquita, entre o final do século XIX e início do século XX. Ambos estabeleceram o modelo canônico de produção do estado e consolidaram os principais pilares da época, como a Academia Mato-grossense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. Suas produções se desenvolveram, geralmente, a partir de temáticas ligadas à cultura e paisagens mato-grossenses, sob um viés descritivo, que valorizavam sua exuberância e singularidade.

Proposições de Candido (1981), ao definir a formação do sistema literário no país, aponta três fatores primordiais: autor, obra e público integrados e articulados entre si, os quais potencializam a criação de uma tradição literária. Para a construção da autonomia literária, o teórico estabelece que o texto não pode se tratar de fenômeno isolado, porque reflete estruturas sociais, políticas e culturais de seu tempo.

Em Mato Grosso, no período citado, houve certa regularidade em publicações que se alinhavam com a tradição local e projetavam um estado próspero. Essa conexão entre os autores e seus textos permitiu um diálogo com as vivências da comunidade e incorporou elementos regionais, favorecendo o crescimento do público leitor, que se identificava com essas obras e permitiu que o próprio sistema se retroalimentasse. Dessa forma, esses elementos passaram a ser aquilo que os identificava, produzindo unicidade e a legitimação de um local.

Ao analisar a poesia produzida em Mato Grosso, vemos uma dimensão de obras significativas que circundam as mais diferentes esferas poéticas. Diante desse quadro, autores como Lobivar Matos, Manoel de Barros, Wladimir Dias-Pino, Silva Freire, dentre outros, criaram um panorama propício à fomentação da literatura modernista no estado. São referenciais importantes para a construção de uma nova geração literária e constituem a base da produção de autores da contemporaneidade que, embora dialoguem com a poesia produzida no eixo Rio-São Paulo, conectam-se com os nomes mato-grossenses e sua produção acentuada neste local.

Nesse fluxo contínuo de escritas não podemos esquecer o percurso

trilhado pelas revistas de cunho modernista, que ampliaram a visão literário-cultural da região. Com a presença delas na vida de parte da população, especialmente da capital Cuiabá, engendrou-se no estado a inserção das letras que, predominantemente, apresentavam-se na forma estética Romântico-Parnasiana. Dentre elas: *Pindorama* - Revista de Crítica e Literatura (1939), *Arauto de Juvenília* (1949), *Sarã* (1951) e *Ganga – Jornal de Cultura* (1951). Ainda nesse mesmo período surgiu o Intensivismo (1951), que propunha uma estética literária inovadora e vanguardista. Foi necessário haver um ponto de convergência entre os autores, o que, nesse caso, se deu por meio das revistas.

Mahon (2021) contribui para diagnosticar como se deu a formação dessa proposta geracional. Reconhece as particularidades e complexidades existentes quanto à inclusão dos nossos autores no cânone brasileiro. Compreende que estamos vigentes em uma busca pela identidade, tentando equilibrar-nos entre o isolamento geográfico e a necessidade de inserção no contexto nacional.

O termo “matogrossismo”, utilizado por Castrillon-Mendes (2020), sugere uma forma particular de regionalismo que, em vez de provocar isolamento e separação, construiu ao longo dos anos uma maneira de ultrapassar as fronteiras locais, com o intuito de integrar-se ao mosaico nacional. Os discursos laudatórios de outrora que poetizavam a natureza pura, adjetivada, produzidos na primeira metade do século XX, são responsáveis pela forma que a literatura ressoa no agora. De imediato, percebe-se um cenário de ruptura, assim como de continuidade. Este é o cabedal da produção literária de Mato Grosso.

A tradição literária de Aquino e Mesquita, seguida da ruptura proposta pelo Modernismo e, no estado, pelo Intensivismo, posteriormente, o Concretismo, Neoconcretismo, poema-processo e poesia marginal, desembocam nas décadas finais do século XX, no poema ou poesia visual. É nessa fonte que, em meados da década de 80, surge o contemporâneo Aclyse Mattos.

Seus textos exprimem uma mensagem irreverente e brincam com as distintas fases da literatura brasileira. Inicia pela proposta visual, com a publicação de *Assalto a mão amada - e outras histórias cantadas* (1985) que, assim como em *Papel Picado* (1987), se desenvolvem a partir de estéticas pós-vanguardistas.

Após retornar ao estado, aos 31 anos de idade, Mattos produz *Quem muito olha a lua fica louco* (2000). Obra marcante que reluz elementos da regionalidade

como a lapidação de um diamante embrutecido. O poeta, ao mesmo tempo que escreve, cintila uma pintura dos céus de Mato Grosso. São desenhados os gracejos da chuva, da lua e do próprio céu refletido nas águas do Pantanal. Mais de setenta anos após as ideias estético-literárias de D. Aquino e, posteriormente, Silva Freire serem concretizadas no estado, o regional ressurge na abstração do eu lírico como a própria moldura de sua poesia. Não prejudica, não desvaloriza, mas potencializa a escritura e os recursos ali explorados, criando uma identidade que permite à literatura produzida no estado ganhar espaços muito além de uma demarcação territorial.

\*\*\*

A seguinte obra poética publicada por Mattos é intitulada *Festa* (2012), que se assemelha a anterior quando reflete e iconiza a abstração do local, sua cultura e nesta, em específico, o linguajar “cuiabano”, a partir das canções formatadas na parte 2 do livro. A música é elemento fulcral da vida e obra de Mattos e *Festa* simboliza o Mato Grosso, em uma celebração de (re)criações da cuiabania.

A última de suas obras poéticas, até o presente momento, é *Com por: poesias* (2020) e traz um diálogo promissor com nomes e períodos da literatura. Nela é possível reconhecer um poeta leitor muito perspicaz e atento, que permite fazer sua poesia saltar qualitativamente. A sensação é que existe um compilado de propostas que reverberam no mundo das letras com dinamismo, comunga com o Simbolismo, tem seu mestre maior em Mallarmé, cruza o Intensivismo, o Concretismo, a Poesia Visual, e divisa na contemporaneidade. Aqui há a primazia de uma produção poética que não mais necessita salientar a regionalidade como pressuposto identitário, pois articula a universalidade e o formato atemporal em si própria.

Nessa proposta de análise, atentamo-nos aos espaços poéticos inseridos na localidade. São enlevados aspectos naturais, como a paisagem, o clima, o ciclo das águas, a representação da fauna, a formação dos bairros e principais ruas e cidades. A percepção que temos é que os poemas fluem como as águas e assim como as próprias fases da lua. Para o autor, tanto *Quem muito olha a lua fica louco* quanto *Festa*, são dois livros que partem muito da sua experiência e/ou vivência natural, real. Indagado sobre a visão que tem do estado e da capital:

Mato Grosso: Puxa! Tanta inspiração para poesia, tanta possibilidade aberta tanto para um Paraíso passado quanto para um Novo Mundo utópico.

Cuiabá: Meu ninho no tempo e no espaço. A criança que sou, o jovem que fui. Uma memória que ainda existe em minha mente. O mundo na porta de casa (MATTOS,<sup>3</sup> 2022, s/p).

Após um longo período de estudos em São Paulo e Rio de Janeiro, ao reencontrar Cuiabá, em 1989, viu uma cidade diferente, com maior número de habitantes, misto de culturas entrelaçadas e o cenário modernizado. Foi então, por meio da poesia, que o autor se recusou a desprender-se totalmente das recordações da infância e utilizou-se da sinestesia poética que circundava a capital, como mencionado em entrevista “Quando vim uma das vezes de avião e a porta se abriu reconheci o cheiro de Cuiabá (doce, floral, mato – entendi os perfumistas).” (MATTOS, 2022, s/p) e tinha cheiro e gosto específicos em suas reminiscências.

O poema descrito abaixo é apresentado sem título e coincide com a maneira como o eu lírico retrata e se posiciona nessa relação com o local. Todas as descrições são feitas para que, no fim, um objetivo específico se concretize: “para que o poema se faça”. Existe uma comunhão perfeita entre o ser e o ambiente. Tudo propício para que o instante seja absorvido e a linguagem humana se conecte com o divino para a escritura do poema. Esta, podendo ser feita nas minúcias, no silêncio e no quadro pictórico produzido pelas aves, pelas grandes árvores secas, pelo intenso calor do sol.

Fui mais uma vez pescar no Pantanal  
as águas quase lentas  
pela altura dos joelhos

Companheiros:  
biguás, tuiuiús e garças brancas  
com sua elegância filha  
das grandes árvores secas  
(seus dedos longos ramos intrincados  
chamam a deus mais claro que as palavras)

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida para a pesquisa de doutoramento *Entre/versos e intra/imagens no invencionismo de Aclise Mattos*.

E ele veio  
Parece que esse deus se chama sol  
e a tudo alaga, inunda e predomina  
retêm as próprias sombras e termina  
por deter também o tempo

Silêncio  
Nada se move  
uma presença ausente  
como o peixe que não vem  
nem há mosquitos, nem zumbidos  
Tudo é contido e se distende

a longa horizontal da linha água  
o verde capinzal com flores alvas

Súbito os patos voam dos caniços  
grasnando como negra tempestade  
voltam as nuvens, sombras, cristas água  
o tempo recupera sua estrada

nada mais que um encontro dos deuses  
para que o poema se faça (MATTOS, 2000, p. 20-21)

A atividade pesqueira carregada de emotividade declara a presença da poesia nos atos corriqueiros. O estado poético reflete a comunhão entre ser humano e natureza, em uma imersão tão poderosa que suspende a precisão do tempo, vinculando-o à eternidade.

O ciclo das águas move o ciclo da vida e cultiva a poesia. Tantos outros poemas de Mattos, na maioria de suas obras, trazem como pano de fundo os rios, a pesca, a chuva, as fases lunares, todos conversam entre si, todos falam a língua de um povo. Por muito tempo a pesca, em especial no Pantanal Mato-grossense, foi um dos principais modos de subsistência da população. O ritmo das águas ditava o modo de vida dos ribeirinhos e pantaneiros, que sabiam lidar com os diferentes períodos: seca, cheia, vazante.

Silva & Silva desenvolveram uma pesquisa significativa que compreendeu os primeiros registros de pescadores no Rio Cuiabá, que datam o ano de 1751:

Pode-se supor que as comunidades pesqueiras do Rio Cuiabá formaram-se, principalmente, a partir da abolição de

escravatura, quando um contingente negro foi liberto e, sem terras ou possibilidade de adquiri-las, instalou-se próximo às margens do rio Cuiabá, combinando atividades agrícolas com a pesca (SILVA & SILVA, 1995, p. 45).

Enquanto atividade comercial significativa, o processo teria iniciado na década de 1960, decorrente da decadência das usinas açucareiras implantadas às margens do rio Cuiabá. De uma forma ou de outra, a quantidade de rios e planícies alagadas no estado, possibilitou que tal atividade estivesse sempre presente no cotidiano da população e isso é reforçado pelo verso “Fui mais uma vez pescar no Pantanal”.

O paradoxo existente em “uma presença ausente” em que “nada se move” revela o período do dia pincelado por cores de um sol ardente, que é tratado como um deus porque “a tudo alaga, inunda e predomina” e “retêm as próprias sombras”. Surgem alguns indicativos de que a pesca poética acontece em um período de vazante e corresponde a uma prática esportiva, como ditam os versos: “as águas quase lentas / pela altura dos joelhos”.

Sobre o período da vazante:

[...] em função do aumento da transparência da água, pesca-se à noite, quando os peixes de maior porte aproximam-se das margens à procura de presas menores. As noites escuras e sem luar são as preferidas pelos pescadores, porque as claras e com luar, atraem a presença de piranhas que, de acordo com eles, podem preda os peixes fígados pela armadilha (SILVA & SILVA, 1995, p. 105).

Assim como as águas da vazante, as palavras escorrem e criam a tessitura do poema, posto que a poesia já estava ali. Feito um pretexto poético, os peixes-palavras se movimentam no curso do rio-poema e a pescaria em versos acontece.

Nesse momento de contemplação, o tempo se rompe quando a atividade pesqueira se estende além das horas do dia, quando “voltam as nuvens, sombras, cristas d’água”, sugerindo o entardecer. O eu poético desperta de seu estado de absorção, enquanto que “o tempo recupera sua estrada”, a partir do grasnar dos patos, comparados a uma “negra tempestade”, ao invadir o silêncio e a luz do dia.

Nas palavras do poeta, são “experiências primárias de vida real” trazidas

para o campo literário que refletem na cidade e nas vivências: “Meu ninho no tempo e no espaço. A criança que sou, o jovem que fui. Uma memória que ainda existe em minha mente. O mundo na porta de casa.” (MATTOS, 2022, s/p).

As “garças brancas” “com sua elegância filha” substituem as folhas “das grandes árvores secas” e sobre os galhos, pincelam os céus com sua coloração alva, assim como as letras preenchem o espaço em branco do papel. Sua beleza as tornam cúmplices para a celebração da poesia. Os elementos que constroem o poema vão muito além da simples constatação do espaço regional, transcendem a espiritualidade e simbolizam a forma como o eu lírico traduz a força das águas, do Pantanal e de sua expressão poética.

A personificação ocorre quando “das grandes árvores secas / (seus dedos longos ramos intrincados / chamam a deus mais claro que as palavras)”. São figuradas entre as árvores mais antigas, mãos com dedos longos, a partir de galhos ressequidos que “chamam” a força poderosa do sol e expressam uma linguagem humanamente compreendida: a extensão do sol, que segundo Chevalier & Gheerbrant (1996), é símbolo de vida, calor, dia, luz, autoridade e de tudo o que brilha.

Além de vivificar, o brilho do Sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço. Os raios solares (aos quais associam-se os cabelos de Xiva) são, tradicionalmente, sete, correspondendo às seis dimensões do espaço e à dimensão extracósmica, representada pelo próprio centro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 836).

Outra proposição seria a de que as árvores secas, com “seus dedos longos” apontados aos céus pedissem clemência ao deus Sol que “Sob outro aspecto, é verdade, o Sol é também destruidor, o princípio da seca, à qual se opõe a chuva fecundadora.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 836).

São águas-poemas que seguem o curso da produção literária em Mato Grosso, em um período bastante significativo e revelam, assim como águas transparentes, um nicho profundo de produções que desembocam no mar que, figurativamente, representa o panorama literário brasileiro. A literatura produzida no estado participa, em caráter de igualdade, sem medições particularizadas e



regionalistas, como se o que fora escrito no local servisse apenas para quem nele vive.

Com relação ao poema descrito, Mattos trata a experiência da pesca e consegue despejar até a última gota de uma linguagem que sensibiliza através de sua poesia. Esses traços modernizantes tratam das minúcias, a exemplo de Manoel de Barros, e transcendem o contexto regional, participando do conjunto de produções contemporâneas da poesia brasileira.

O contraponto entre ter um único deus: “Parece que esse deus se chama sol”, para, no final, existir a presença de outros deuses em: “nada mais que um encontro dos deuses”, conecta o eu lírico com outros elementos apresentados, como o silêncio, na quinta estrofe, e os patos que grasnam ao voar dos caniços, surpreendidos, possivelmente, pela chuva evidenciada no verso “voltam as nuvens, sombras, cristas d’água”, na oitava estrofe.

O “silêncio” contido no texto é o responsável pela produção da carga imagética que produz a poesia. É nesse silêncio repercutido nos recônditos do país, distante de toda fruição enérgica das metrópoles, que o poema se compraz e o poeta delinea um eu lírico regozijado em sua experiência.

No poema, temos um paradoxo evidente entre dia e noite, como o ciclo de produção e perpetuação da poesia. Da primeira imagem em que “garças brancas” simbolizam a iniciação à “negra tempestade”, referente a cor da penugem dos patos, que rompem com o silêncio e anunciam que “o tempo recupera sua estrada”.

Na entrevista concedida por Mattos, ao ser questionado sobre o ofício poético:

Considero a experiência ou a vivência extratextual fundamental. O autor, no fundo, mergulha na vivência pessoal e cultural por um lado, e na experiência textual e literária por outro. Os dois lados se mesclam. Por um lado, **vem a formação de leituras**, de outro vem toda a vivência e a imersão na cultura e nos afetos vividos. Quando os poemas alcançam traduzir uma na outra, acho que o resultado fica mais vivo. Imaginação e memória são muito interligadas (MATTOS, 2022, s/p, grifo nosso).

As vivências e experiências pessoais estão conectadas à sua obra e são

perceptíveis a partir dos diálogos recorrentes com outros representantes da poesia mato-grossense.

Vejamos um segundo poema para análise “Calendário da lua e da pesca” (p. 16), ainda na mesma obra *Quem muito olha a lua fica louco* (2000):

lua nos olhos dos peixes

o cardume se apresenta  
como cinturão de satélites

A faca das águas  
se afia no luar

a fertilidade da pesca  
é tão femininamente obscena

Pescador  
em hipnose  
vendo os movimentos de circo  
da cauda dos lambaris

Tirar um peixe da água: cruel e estético

Cruel como a trama torta dos anzóis  
Estético como a luz  
desenhando escamas em saltos  
multiplicadas por gotas contra o sol

A linha do rio  
escreve nas margens:  
vida, canoas  
E portos como lua nova

Mattos interliga o céu às águas, formando um universo único e paradisíaco que emerge com “o cardume” e se apresenta sob luas reproduzidas nos olhos dos peixes, os quais se movimentam nas águas e são comparados ao “cinturão de satélites”. O verso “lua nos olhos dos peixes” vai muito além do aspecto referencial ao refletir o luar no olhar, ou até mesmo do formato côncavo dos olhos do peixe, que se assemelha à lua. Comprova que essa conexão é, profundamente, arquitetada em uma metáfora que reluz a profundidade das próprias águas, assim como a

intensidade e brilho do luar. O mesmo verso instaura a presença do surreal no poema. Essa ligação se repete ao longo de outros textos como por exemplo:

céu do pantanal  
lago invertido  
peixestrelas  
(MATTOS, 2000, p. 13).

Os substantivos peixes e estrelas são aglutinados, formando uma só palavra, uma só dimensão e caracterizando o Pantanal com a sua imensidão em um reflexo que ilumina muito além de uma região geográfica. A estrutura minimalista, semelhante ao haicai, formata, ou diríamos, captura o instante poético protagonizado pela natureza e eterniza a conexão que unifica céu e águas por meio do espelhamento. Essa inversão produz o estranhamento, possibilitado pela linguagem poética, o que resulta na multiplicidade de leituras.

A fase da lua é determinante no calendário de pesca, dentre outras coisas, e no poema é definida como “lua nova”, lua “forte” e, em específico, serve para uma boa atividade pesqueira pela baixa das águas e a saída dos cardumes para os rios. Outro fator importante são as noites escuras que esta fase lunar proporciona aos pescadores, sendo mais propício para a captura dos peixes. Essa construção imagética se dá por meio da metáfora surreal “A faca das águas / Se afia no luar”.

No estudo *No Ritmo das Águas do Pantanal* (1995) é explicitado a categorização da pesca e dos tipos de pescadores:

Na pesca verificou-se também o uso do espaço, técnicas e instrumentos de pesca, influência da lua e produtividade da fase. Foram identificadas, ainda, inúmeras variáveis da categoria “pescador”, quais sejam: redeiros, pescadores para frigoríficos, pescadores sem terra, pescadores agricultores, pescadores que tomam conta de terras alheias, pescadores temporários, que se assalariam em períodos menos rentáveis da pescaria em atividades alternativas (SILVA & SILVA, 1995, p. 13).

O poema explora, por meio dos adjetivos “cruel” e “estético”, a atividade pesqueira. O ato de “tirar um peixe da água” configura a beleza estética da cena que, para o pescador, é algo de deleite e produz a mesma sensação de prazer ao

poeta quando termina o texto ou ao pintor que, na última pincelada, aprimora sua tela. Extravagam-se sensações que ficam por horas repreendidas quando o “pescador / em hipnose” mantém-se em silêncio para não afugentar o cardume.

Ao mesmo tempo, esse ato pode ser visto como crueldade, a partir da forma utilizada para a captura, do período do ano em questão, do desrespeito à natureza que sente a mão do homem e a ganância que devasta sem piedade por onde passa. Isso se comprova no verso: “cruel como a trama torta dos anzóis”.

A imagem mais bela do poema se dá nos versos: “Estético como a luz / desenhando escamas em saltos / multiplicadas por gotas contra o sol”. A riqueza metafórica potencializa a poesia no texto ao conseguir descrever o movimento e/ou a captura dos peixes e ao reproduzir o colorido das escamas ou das gotas d’água, por meio dos fenômenos de refração da luz. Esses são os únicos versos do poema que estão deslocados e uma das hipóteses seria a de que, sua sobreposição, alude ao amontoado de escamas.

### **Considerações finais**

Os poemas aqui apresentados partem de um elemento comum, de uma atividade simplória impregnada da essência dos ribeirinhos, dos pantaneiros, enfim, do povo mato-grossense, desde os primórdios de sua povoação, seja a pesca por subsistência, atividade esportiva ou mercantil. Apesar de incitar uma localidade, em geral, o Pantanal, a orquestração do texto e o potencial apurado da linguagem, não limita essa literatura a um determinado espaço geográfico. Ocorre a transfiguração de um ato cotidiano em escritura poética.

É, sugestivamente, a metaforização da fluidez dos rios, que escoam em águas-poemas, e se tornam salutar para toda a historicização da literatura produzida em Mato Grosso. Se antes era preciso eleger elementos em comum, como a regionalização dos espaços, da cultura e dos saberes como ponto de partida das produções, hoje há mosaicos literários que dialogam com a tradição e a modernidade.

Nada mais coerente que utilizar a conotação das próprias águas para evocar o sentido da continuidade e da resistência. As águas-poemas que escorrem pelos versos de Mattos deságuam no cenário de produções contemporâneas. Os poemas analisados trazem uma cosmovisão de sua produção poética, que

ora evoca o distante Simbolismo francês, ora anuncia o Intensivismo mato-grossense. Todavia, as nascentes deles advêm de experiências com autores/textos precursores, culminando em uma essência aclyseana. Afinal, “Quem muito olha a lua fica louco” de poesia e “Quem nunca olha a lua nem pode ficar louco: já está”!

## Referências

ALMEIDA, Marinei. **Revistas e Jornais: um estudo do Modernismo em Mato Grosso**. Cuiabá: Unemat / Fapemat / Carlini & Caniato Editorial, 2012.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Matogrossismo: Questionamentos em percursos identitários**. 1ª edição. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1996.

LEITE, Mário Cezar Silva (organizador). **Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

MAHON, Eduardo. **A literatura contemporânea em Mato Grosso**. 1ª ed. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

MATTOS, Aclyse de. **Assalto a mão amada**. Rio de Janeiro: O Dia Ltda, 1985.

MATTOS, Aclyse de. **Papel Picado**. Rio de Janeiro: Edições ladrões de fogo, 1987.

MATTOS, Aclyse de. **Quem muito olha a lua fica louco**. Oficina Mínima Editora, 2000.

MATTOS, Aclyse de. **Festa**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2012.

MATTOS, Aclyse de. **Com por: poesias**. 1ª ed. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

SILVA, Carolina Joana da; SILVA, Joana A. Fernandes. **No ritmo das águas do pantanal**. São Paulo: NUPAUB/USP, 1995.



# DIÁLOGOS LITERÁRIOS NA AUTOESCRITA DE PEDRO CASALDÁLIGA: MEMÓRIA COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA

\*\*\*

## LITERARY DIALOGUES IN PEDRO CASALDÁLIGA'S SELF-WRITING: MEMORY AS A NARRATIVE STRATEGY

Kerli Simone Mezomo Silva<sup>1</sup>

Edson Flávio Santos<sup>2</sup>

Recebimento do Texto: 18/04/2025

Data de Aceite: 15/05/2025

**Resumo:** A presente pesquisa analisa a obra *Creio na justiça e na esperança* (1978), de Pedro Casaldáliga, focando nos elementos que configuram a memória como estratégia narrativa. Observamos que a narrativa possui uma forma fragmentada, o que nos fez supor que, além do diário, abriga nuances da autobiografia e da literatura de testemunho. Amparados especialmente pelos estudos de Blanchot (2005), Philippe Lejeune (2008 e 2013) e Seligmann-Silva (2003 e 2005) constatamos que é uma produção literária híbrida e instigante, ao trabalhar com a fusão de gêneros na construção narrativa.

**Palavras-chave:** Casaldáliga. Literatura. Memória.

**Abstract:** This research analyzes the work *I Believe in Justice and Hope* (1978) of Pedro Casaldáliga, focusing on the elements that configure the memory as a narrative strategy. We observed that the narrative has a fragmented form, which led us to believe that, in addition to the diary, it harbors nuances of autobiography and testimonial literature. Supported especially by the studies of Blanchot (2005), Philippe Lejeune (2008 and 2013), and Seligmann-Silva (2003 and 2005), we found that it's a hybrid and thought-provoking literary production, as it works with the fusion of genres in the narrative construction.

**Keywords:** Casaldáliga. Literature. Memory.

---

1 Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), campus universitário de Tangará da Serra. Profissional Técnica do Ensino Superior da UNEMAT e realiza pesquisas na área da literatura de testemunho, autobiografia e escritas diarísticas. E-mail: kerli@unemat.br

2 Docente credenciado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, onde cursou doutorado e mestrado. É escritor, ator, produtor cultural e pesquisador. Possui obras de escrita criativa e científica publicadas, como *Aldrava* (2020), *As utopias e resistências de Pedro Casaldáliga - Escritos e Escolhidos* (2021), *Intermitência* (2023) e *Antes do Amanhã* (2024). E-mail: edson.flavio@unemat.br

## Introdução

Ao pensarmos a literatura brasileira produzida em Mato Grosso é inevitável nos depararmos com a produção de Pedro Casaldáliga, poeta radicado na região do Araguaia. Felizmente, pesquisadores já desbravaram esse percurso literário, revelando a poética singular do bispo, mais conhecido, talvez, por sua militância e ativismo no interior do estado.

O bispo espanhol já contava com publicações antes mesmo de chegar a Mato Grosso, em 1968. Contudo, foi no Araguaia que, diante do cenário de injustiça que presenciou, passou a incorporar em sua poesia o engajamento em defesa dos oprimidos pelo capitalismo e por políticas exploradoras, colocando sua escrita a serviço da ação revolucionária. Segundo o biógrafo de Casaldáliga, Francesc Escribano (2000, p. 11) “Casaldáliga nasceu e se fez homem na Catalunha, mas, se é alguma coisa mais que isso, ele o é porque a encontrou aqui, ou porque lha deu este Brasil. Um país onde nunca faltaram motivos para chorar, nem causas pelas quais lutar”.

A pesquisadora Hilda Magalhães (2001) aponta que é nesse contexto de conflitos por terra, violações de direitos humanos e exploração da Amazônia Legal que surge, com Dom Pedro Casaldáliga, uma poética insurgente, que se opõe ao silêncio e à opressão. Sua escrita torna-se assim, expressão viva de resistência e combate.

Magalhães (2001) também enfatiza que a singularidade da poética de Casaldáliga em Mato Grosso reside na coletividade representada por seu “eu” lírico. Essa coletividade, marcada por desajustes sociais e pela opressão do capitalismo e de políticas negligentes, constitui um ponto central na análise da pesquisadora.

Esse eu coletivo que menciona a pesquisadora está presente em toda obra de Casaldáliga, indo além de sua produção lírica. Entre sua extensa produção contam-se também cartas pastorais, peças teatrais, composições musicais e a prosa narrativa em forma de diários.

O estudo que aqui se apresenta considera para análise a obra *Creio na justiça e na esperança* (1978) no que concerne ao seu valor ético e estético enquanto artefato artístico. Publicada originalmente em 1975 sob o título *Yo creo*



*en la justicia y en la esperanza*, foi traduzida para o italiano, português, francês e inglês. No Brasil, sua primeira edição foi lançada em 1977 pela Civilização Brasileira. Para este estudo, utilizamos a edição de 1978.

Narrada predominantemente em primeira pessoa avança à medida que o narrador-personagem rememora sua trajetória, das lembranças mais remotas às mais recentes, em um movimento majoritariamente linear, salvo algumas passagens. A narrativa se inicia com breves relatos sobre sua infância, sua chegada ao Brasil em 1968 e um resumo dos acontecimentos até maio de 1977. Mescla as memórias do narrador com trechos de seu diário e visa compartilhar seu testemunho das injustiças vivenciadas junto à comunidade da prelazia de São Félix do Araguaia.

Essa combinação de relatos levanta questões sobre a natureza da obra: estaríamos diante de um diário propriamente dito? Ou se aproxima mais de uma autobiografia? Seria possível considerá-la um artefato da literatura de testemunho? No complexo campo das escritas de si, onde a realidade e a ficção se entrelaçam, propomos investigar os elementos literários que amparam *Creio na Justiça e na Esperança* (1978), de Pedro Casaldàliga.

Nessa conjuntura, procuramos refletir especialmente com base nos estudos de Marcio Selligman-Silva (2003, 2005), Maurice Blanchot (2005) e Philippe Lejeune (2008, 2013), que nos levaram a aprofundar o debate acerca das categorias de literatura de testemunho, diário e autobiografia nos estudos literários.

### **A literatura testemunhal casaldaliana: o eu coletivo**

Contrariando as expectativas depositadas no movimento positivista do século XIX em relação ao futuro, grande parte do século XX foi marcada por sucessivas ondas de desilusão e incerteza, acompanhadas por sentimentos de insegurança e sofrimento, em diversas regiões do mundo. Com o advento desse novo tempo, evidenciaram-se tragédias coletivas advindas das grandes guerras, massacres e perseguições promovidos pelos regimes totalitários, exemplos de alguns eventos que impactaram a existência humana e, consequentemente, reverberaram nas produções literárias que surgiram a partir deles.

Nesse percurso, as manifestações artístico-literárias ganharam força ao enfatizar os testemunhos de vítimas de catástrofes e de violações dos direitos humanos, sobretudo em relação à Shoah. Essas produções inserem-se no campo da chamada Literatura de Testemunho, gênero incipiente e ainda em processo de desenvolvimento. Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 78), pesquisador que é referência brasileira nos estudos acerca dessa vertente literária, esclarece que “é evidente [...] que toda literatura tem seu teor testemunhal: esse teor ganhou uma nova dimensão no século XX, e a consciência teórica desse fato deu-se — como é comum na história da Teoria Literária — tardiamente”. Muitas vítimas veem a escrita testemunhal como um espaço de justiça, resistência e reparação ainda que ínfima, para suas dores, percebendo a literatura como ambiente propício e sensível que possibilita voz aos oprimidos.

É nesse contexto de perseguições e massacres amplamente conhecidos, como o extermínio dos judeus no século passado, que se observa o significativo desenvolvimento das produções testemunhais. Um exemplo marcante dessa vertente é Primo Levi, cujas narrativas atravessam suas experiências nos campos de concentração. No prefácio de seu livro *É isto um homem* (1988) escreve:

Sou consciente dos defeitos do livro e peço desculpas por eles. Se não de fato, pelos menos como intenção e concepção, o livro já nasceu nos dias do Campo. A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente. Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação (Levi, 1988, p. 8).

Contudo, apesar de a literatura de testemunho ter emergido expressivamente a partir do genocídio perpetrado durante a Segunda Guerra, o que percebemos ao longo do tempo, é a diversificação desse tipo de escrita, que adotou novas perspectivas para atender aos anseios de representação artística de diferentes contextos históricos e culturais. Como é o caso do *Testimonio*, uma

ramificação da literatura de testemunho que preencheu as lacunas deixadas pelos abusos de regimes totalitários na América Latina. César Sagrillo Figueiredo, pesquisador e professor da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) aponta:

Uma outra vertente da Literatura de Testemunho estabeleceu um outro conceito. Surgida nos anos 60, impulsionada pelo Prêmio Casa de Las Américas e fomentada pelo governo cubano, tal vertente recebeu a denominação Testimonio, que na sua tradução livre podemos definir como Testemunho. Essa literatura possui um caráter eminentemente político, pois visa dar voz aos oprimidos pelos regimes ditatoriais que germinaram na América Latina a partir dos anos 60. Conforme sabemos, ao longo dos anos 60 e 70, a América Latina virou palco de regimes de exceção e Golpes de Estados que assolaram o continente, deixando milhares de mortos, refugiados, torturados, presos e exilados políticos (Figueiredo, 2022, p. 9).

Ampliando ainda mais a discussão, Wilberth Salgueiro, pesquisador e professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), ressalta que além dessas duas vertentes a literatura de testemunho também possibilitou espaço para novas abordagens nas produções literárias, que são de fundamental importância para a compreensão crítico-reflexiva acerca das sombras do passado que estão nos limiares da construção de nossa cultura, bem como dos desafios da contemporaneidade “como, por exemplo, em relação aos genocídios e massacres contra índios e negros; ou em relação a misérias e opressões, desigualdades econômicas, preconceitos étnicos e sexuais do cotidiano em todo o mundo” (Salgueiro, 2015, p. 125).

Nesse percurso, ao considerarmos as ramificações do conceito de literatura de testemunho e relacionando-as com os movimentos dos regimes ditatoriais na América Latina, bem como com as misérias e desigualdades socioeconômicas, deparamos com a produção de Pedro Casaldáliga. A obra *Creio na Justiça e na Esperança* (1978) complementa sua poética literária que é, ao mesmo tempo, contemplativa e resistente. Com seu testemunho expõe ao leitor o triste panorama do sertão mato-grossense:

Mato Grosso era e ainda é uma terra sem lei. Alguém o tinha

classificado o “Estado-currar” do Brasil. Não encontramos nenhuma infra-estrutura administrativa, nenhuma organização trabalhista, nenhuma fiscalização. O Direito era do mais forte ou do mais bruto. O dinheiro e o “38” se impunham. Nascer, morrer, matar, esses sim, eram os direitos básicos, os verbos conjugados com uma assombrosa naturalidade.

A sede do município de São Félix está, ainda hoje, a 700 km daqui, em Barra do Garças. Às vezes parece-nos que não existimos... (Casaldáliga, 1978, p. 33)

O termo “testemunho”, como salienta Seligmann-Silva (2006, p. 377-378), pode ser compreendido de duas maneiras: *testis* e *superstes*. Ambas provenientes do latim contribuirão para definir o tipo de narrador que, ao ocupar sua posição enunciativa, decide o quê e como narrar: “[...] *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. [...] Também o sentido de *superstes* é importante no nosso contexto: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente”.

Nesse contexto, conclui-se que o *testis* atua como testemunha observadora, enquanto o *superstes* refere-se à pessoa que viveu a provação como protagonista. O pesquisador e professor da UFPA (Universidade Federal do Pará), Augusto Sarmiento-Pantoja, vai um pouco mais além e evidencia uma nova categoria de narrador-testemunha, chamada *arbiter*, que se caracteriza por ser uma testemunha auditiva; categoria que está muito relacionada à literatura de filiação, em que descendentes de imigrantes e sobreviventes de catástrofes resgatam memórias que ouviram ao longo do tempo.

As três categorias de testemunha aqui descritas são importantes para pensarmos a obra de Pedro Casaldáliga, pois ao observarmos com atenção percebemos a presença entrelaçada das três modalidades de testemunho, que talvez passassem despercebidas em uma leitura superficial. A articulação entre as diferentes instâncias testemunhais enriquece e atribui complexidade à forma literária, envolvendo o conteúdo do texto. Notamos no seguinte trecho a presença do narrador testemunha *arbiter*:

*Fevereiro, dia 3*

A notícia que o P. Francisco trazia desta vez era de epopeia. O P. Henrique foi posto a prêmio, ao preço de 500 cruzeiros, ‘taxa de cinco léguas de estrada’. Quem comprava a vida do Padre era o gerente Plínio da fazenda Frenova, contrariado em seus planos de invasão porque a P. Henrique tinha dado conselhos aos posseiros... (Casaldáliga, 1978, p. 39, grifo do autor).

Não obstante as aparições da testemunha *arbiter*, a predominância narrativa fica por conta das testemunhas *testis* e *supertes* representando tanto aquele que viu quanto aquele que viveu a adversidade (ainda que tenha sido uma escolha e não uma imposição). Como testemunha ocular e sobrevivente das injustiças na região da prelazia de São Félix do Araguaia, Pedro Casaldáliga narra não apenas sua própria história, mas também de outros indivíduos cujas vidas se entrelaçam com a do autor, refletindo o eu coletivo, característico de sua escrita. Nos trechos a seguir percebemos os narradores *testis* e *supertes*:

As reações foram imediatas, no país e no exterior. O *Estado de S. Paulo* — capitalista, liberal, conservador — dedicou um editorial de três colunas, de cima a baixo da página, á “má-fé e demagogia deste bispo”, tachando-me de “delirante prelado”, “indocumentado”, “homem de má-fé”, “demagogo farisaico”, “provocador do governo”, inteligência tão escassa de acuidade como de escrúpulo”. [...] A imprensa do país, em geral, condicionada pelo regime, me atacou (Casaldáliga, 1978, p. 50).

Enquanto eu estava escrevendo estas linhas, chegou um capataz da Suiá-Missú (já não é um peão anônimo) com o olho arrebetado por um galho. A fazenda, poderosíssima fazenda, o maior latifúndio de gado da América Latina, deu-lhe apenas umas gotas de colírio e se negou a assinar-lhe a carteira de trabalho, despedindo-o com seus oito filhos (Casaldáliga, 1978, p. 37).

Nesse trajeto, observamos que Casaldáliga convoca tanto a sua memória individual quanto a coletiva, das comunidades da região, como base para tessitura de sua criação literária, uma vez que as memórias “constituem um sistema independente, já que são as recordações de um mesmo grupo, interligadas e

sustentadas umas pelas outras” (Halbwachs, 1990, p. 33). Seu eu coletivo reflete a conexão de experiências e compromisso que escolheu para a vida.

Era 11 de outubro de 1976 e o testemunho de Casaldáliga sobre a morte do padre João Bosco Penido Burnier tornou-se um dos pontos mais desconcertantes de sua obra. O fato ocorreu em Ribeirão Bonito e afetou o poeta profundamente, já que estavam juntos no momento. Descreve: “caiu a meus pés/ Eu me senti afetado bem proximamente. Talvez o martírio esteja mais perto do que nunca” (Casaldáliga, 1978, p. 128). Não raramente, citou que o alvo daquela “bala dum dum” era para ser ele. Em um dos programas Roda Viva de 1988, menciona o ocorrido complementando que não foi o alvo porque o padre João Bosco tinha “mais cara de bispo”. Assim, vemos que o bispo incorpora tanto o sentimento de testemunha *testis* quanto *superstes*, pois, ao presenciar a morte do colega, teve a convicção de ser o verdadeiro alvo da repressão militar.

As lutas e tensões na prelazia de São Félix afetavam profundamente os moradores da região, trazendo sofrimento constante às famílias que viviam transtornadas. Quanto à perseguição à Casaldáliga, o cenário era esse: “As ameaças se tornaram cada vez mais insistentes e mais diretas. Até mesmo um grupo de latifundiários apareceu publicamente na imprensa, com nomes e sobrenomes, desejando e pedindo a morte de Casaldáliga” (Escribano, 2000, p. 102).

O trauma que emerge em *Creio na Justiça e na Esperança* se torna parte fundamental da literatura do testemunho, que busca trabalhar o trauma real, transformando-o em um artefato literário através da articulação entre linguagem e forma:

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria do *trauma* ser central para compreender a modalidade do “real de que se trata aqui” (Seligmann-Silva 2003, p. 387).

Concernente com o que coloca Seligmann-Silva (2003), a obra de Pedro

Casaldáliga é permeada pelo valor ético sem esquecer-se do estético, como o movimento de articulação entre as categorias dos narradores-testemunhas, a presença de poemas, a coesão entre os fragmentos de memórias do passado e as memórias do presente, além da poética que envolve toda sua prosa.

O testemunho repleto de indignação e desejo de justiça para as vítimas do latifúndio e da opressão governamental, incomoda aqueles que se sentem confrontados e cativa o leitor através de seu diálogo com a história humana. É um feito notável, pois “é justamente essa relação com as ações e com o mundo extraliterário que a literatura de testemunho vai reivindicar” (Seligmann-Silva, 2003, p. 379). Essa conexão de que trata o pesquisador tem sido cada vez mais investigada por sua capacidade de interação com diversas áreas do conhecimento e campos de pesquisa, além de fomentar a reflexão sobre questões planetariamente essenciais.

Nesse cenário de interação e sob a ótica do *superstes*, inferimos que as possibilidades textuais se expandem dentro do universo literário das escritas de si, que têm ocupado diferentes espaços na literatura contemporânea. Além da literatura de testemunho, podemos considerar, nesse contexto de zonas fronteiriças, o texto autobiográfico e o diário. O que nos leva a refletir se a obra em estudo insere-se no campo literário como uma narrativa híbrida dentro desse universo complexo e em evolução.

### **Autobiografia: a escrita pessoal**

Por volta de 1970 o professor e teórico francês Philippe Lejeune começou a aprofundar os estudos sobre literatura pessoal, focando na autobiografia. Passou a observar que essa prática era comum na cultura francesa, mas não era bem vista no cenário literário, o que explicava a falta de obras sobre o tema. Reconhecendo a necessidade de reflexão profunda sobre o gênero, trouxe para discussão a figura do autor, que havia desaparecido devido à exegese estruturalista. Fez uma ousada investigação que desafiava os preceitos canônicos, sobre a qual afirmava: “Não fazia ideia de que a ‘pesquisa’ pudesse fazer-se fora dos caminhos batidos. Era preciso ser canonicamente correto” (Lejeune, 2013, 538).

Assim como na literatura de testemunho, a autobiografia evidencia um

novo modo de narrativa, revolucionária ao distanciar-se da tradição que mantinha o autor à margem dos estudos literários, por entender que este apenas se apoiava nos elementos linguísticos preexistentes (Barthes, 2004). Na contramão desse viés, a perspectiva de Lejeune ajudou a ressuscitar o autor apagado pelo estruturalismo, impulsionando-o a uma nova *performance* contemporânea.

Em seu livro *O pacto autobiográfico*, Lejeune (1975, 2008, p. 14), apresenta uma definição clara de autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. A partir dessa definição, para identificá-la e diferenciá-la de outras produções semelhantes como memória, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico, diário e auto-retrato, estabelece componentes que sustentam a autobiografia:

Nessa definição entram em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes:

Forma da linguagem

- a. narrativa
- b. prosa

*Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.

*Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

Posição do narrador:

- c. identidade do narrador e do personagem principal;
- d. perspectiva retrospectiva da narrativa (Lejeune, 2008, p. 14).

Não obstante, aponta que não existe uma intransigência quanto à presença dessas categorias, já que é perfeitamente possível que, em certas circunstâncias, se apresentem de maneira mais ou menos completa, permitindo a fusão fragmentária com outros gêneros ou formas. No entanto, ressalta que apesar dessa flexibilidade sempre haverá uma ordem de predominância de elementos essenciais da autobiografia.

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se da importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de auto-retrato, nem diário da obra ou do presente



contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço (Lejeune, 2008, p. 15, grifo do autor).

Apesar de reconhecer que a literatura íntima interage com outros gêneros, destaca que não é possível variar as categorias (3) e (4 a) descritas acima, pois elas abordam a relação de identidade entre autor-narrador-personagem, que é condição fundamental para o estabelecimento da autobiografia. Para o teórico essas categorias “não comportam graus - é tudo ou nada [...], pois] uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (Lejeune, 2008, p. 15). Destacando a relação de identidade e que essa equivalência deve ser clara, sem deixar espaço para suposições ou inferências por parte do leitor, Philippe Lejeune toma a identidade declarada como fundamento para a formulação do que denominou de Pacto Autobiográfico.

Assim, a ideia de pacto autobiográfico apresentada em seu livro homônimo, baseia-se em um contrato de leitura que considera a identidade entre autor, narrador e personagem, bem como o compromisso com a verdade. Essa proposta não apenas revolucionou as ideias predominantes da época, mas também contribuiu para o que Beatriz Sarlo (2007) chama de guinada subjetiva. O que percebemos nas considerações do pacto fundamentado por Lejeune (2013, p. 538, grifo nosso), é a articulação da convicção entre autor-texto-leitor, que regerá o modo de leitura: “uma autobiografia não é apenas um texto no qual alguém diz a **verdade** sobre si próprio, mas um texto em que alguém real diz que a diz. E este compromisso **produz efeitos particulares sobre a recepção**”.

Com base no exposto, conclui-se que a obra *Creio na Justiça e na Esperança* (1978) apresenta características que a qualificam como uma autobiografia, pois além de ser descrita um relato em prosa, de natureza retrospectiva, feito por uma pessoa real, no qual ela rememora e reconstrói sua própria trajetória, conforme definido por Lejeune (2008), é possível concluir que ela também atende ao princípio fundamental de identidade entre narrador e personagem com o nome do autor constante na capa da obra. Desde as primeiras páginas o termo autobiografia já se apresenta na narrativa. O prólogo, escrito por Teófilo Cabestrero (1978, p. 11)

descreve-a como sendo a autobiografia de fé do autor: “Termino desejando que esta autobiografia de sua fé não perca a integridade literária e que de sua leitura brote maior liberdade cristã para o crescimento de uma fé autêntica, realista e consequente”.

O caráter autobiográfico é enfatizado quando, na introdução, alerta os leitores sobre os possíveis impactos de sua palavra, explicitando que a narrativa se concentra em sua própria experiência: “É provável que decepcione a alguns; talvez escandalize a outros. **Peço para me lerem** sem ilusões e com liberdade. Um bispo não deixa de ser um simples cristão que recebeu a graça e a responsabilidade de servir simplesmente” (Casaldáliga, 1978, p. 15, grifo nosso). Ainda sobre o teor autobiográfico, Santos (2021, p. 94) afirma que *Creio na Justiça e na Esperança* (1978) “é uma obra autobiográfica que incorpora trechos de seu diário particular. A própria estrutura engendrada para o livro denota essa intenção”. Voltando-nos para a estrutura do livro, observamos que das 249 páginas dessa edição, as 30 iniciais são voltadas à introdução e à narrativa da vida de Casaldáliga antes de sua chegada ao Mato Grosso. Nesse início, revisita sua trajetória incluindo seu nascimento e origens. Estas são as primeiras incursões da obra:

Nasci às margens do rio ‘tecelão’ Llobregat em 1928 e em uma leiteria. (*Maldito* seja o latifúndio, salvos os olhos de suas vacas<sup>3</sup>). De uma família católica e direitista, o que naqueles tempos eram uma coisa só. Com a punjante raiz da terra, pelo lado de meu pai, na solarenga fazenda de Candáliga. Pelo lado de minha mãe, com a vista e a palavra e o dinamismo de uma longa dinastia de ‘marchantes’.

Em casa, falava-se de Gil Robles<sup>3</sup> e da Ceda<sup>4</sup>. Na paróquia se falava de Fejocismo e Vanguardismo (movimentos juvenis católicos da Catalunha)

Eram tempos da ditadura boa: a ordem e as direitas eram, por princípio, o bem.

A revolução de 36 me pegou na zona vermelha. E meu tio Luís, sacerdote, foi morto pelos vermelhos, juntamente com dois companheiros, quando já estavam alcançando o esconderijo providencial perto de Mas Lladó (Casaldáliga, 1978, p. 19).

---

3 Ministro de guerra.

4 Sigla de Confederação Espanhola de Direitas Autônomas.

As primeiras recordações descritas não apenas evidenciam que a obra de fato centra-se em sua história pessoal, tornando-o protagonista da narrativa, prerrogativa da autobiografia apontada por Lejeune, mas também apresenta aspectos do contexto sócio-político da Espanha, incluindo a Guerra Civil e o regime Franquista.

Interessante observarmos que a narrativa das reminiscências de Casaldàliga aparentemente segue um fluxo gradual de tempo que inicia com o relato do nascimento, como cresceu, experiências aos oito anos de idade, aos 11, vivências como seminarista, sacração, a chegada em Mato Grosso. No entanto, ao nos aprofundarmos na obra notamos que sua autobiografia possui uma estrutura temporal complexa, pois, curiosamente, após concluir os relatos da primeira infância na primeira parte do livro, retoma uma lembrança de tenra idade nas páginas derradeiras da obra “Vi a morte aos dois anos de idade. Dizem que eu tinha dois anos, quando se forjou a primeira imagem de minha memória naquela amiguinha que morava ao lado” (Casaldàliga, 1978, p. 244).

Esse exercício de transitar no tempo, evocando memórias que não seguem uma sequência cronológica, integra o projeto estético do autor que pretende promover a conexão do leitor entre passado e presente de forma fluida, revelando que os últimos acontecimentos que permeiam sua vida dialogam com os eventos de seu passado.

É através da autobiografia que temos uma visão mais explícita de Pedro Casaldàliga, em seu sacerdócio peculiar e individualidade. Suas memórias revelam não apenas a autopercepção, mas também a história pessoal à medida que se expõe ao leitor. Revela, por exemplo, as renúncias que precisou fazer nos anos de seminário. Além de se afastar da poesia, uma vez que a literatura não era valorizada por seus superiores, também nos conta que teve que se restringir quanto à linguagem.

Renunciei oficialmente ao ‘catalão’ porque era preciso optar por ‘uma’ língua. Depois haveria de renunciar ao castelhano também, para me entregar ao português. Ou, menos dramaticamente, ficaria com as três línguas irmãs, mas cada uma por sua vez e em sua medida incerta, sempre com uma boa dose de sentimento de castração para quem fez da palavra uma arma primordial. (Tudo isto, mesmo que não

pareça, faz parte da minha Fé que sempre me complicou a vida, nas suas consequências) (Casaldáliga, 1978, p. 23).

Os elementos analisados nos levam à convicção de que a narrativa em estudo configura-se *como* uma autobiografia e de que Dom Pedro Casaldáliga faz de sua autoescrita espaço de denúncia e resistência frente aos conflitos na região do Araguaia, semelhantemente ao que articula a literatura de testemunho, por isso recorremos a Hugo Achugar (2002), a fim de pensarmos sobre os limites entre esses dois campos literários:

Una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía, sobre todo la confesional, radica en que mientras la autobiografía es un discurso acerca de la “vida íntima”, o interior, el testimonio es un discurso acerca de la “vida pública” o acerca del “yo en la esfera pública (2002, p. 69).

Nesse contexto, ao estabelecer uma relação autêntica entre autor, narrador e personagem, bem como de assumir o relato retrospectivo da vida de um sujeito real, Casaldáliga cumpre o compromisso ético do pacto autobiográfico, se alinhando às propostas autobiográficas de Lejeune. Além disso, é capaz de inserir-se nos estudos da literatura de testemunho ao apresentar a exposição de sua vida pública, resultando em uma obra múltipla de articulações facetárias, as quais tendem a se expandir quando trazemos à baila os excertos de seu diário íntimo.

### **Intimidade proclamada: o diário íntimo**

Como citamos, a produção casaldaliana inclui a publicação de seus diários íntimos. Dos quatro escritos por Pedro Casaldáliga, dois (o primeiro e o último) foram publicados no Brasil. Ao acessarmos o último que se intitula *Quando os dias fazem pensar; memória, ideário, compromisso* (2007) nos deparamos com a seguinte nota preliminar: “Este diário tem antecedentes: *Creo en la justicia y en la esperanza* (1975) [ ed. bras.: *Creio na justiça e na esperança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978], *La muerte que da sentido a mi credo* (1977) e *En*

*rebelde fidelidad* (1983)” (Casaldáliga, 2007, p. 17). A afirmação deixa claro que a obra analisada neste estudo trata-se, ao menos para Casaldáliga, de um diário. Isso é percebido tanto pelo esforço do autor em conferir ainda mais autenticidade a seus escritos ao incluir trechos selecionados de sua escrita diarística, quanto pela intenção de uma criação genuína e vibrante, amparada por sua sensibilidade vital.

Ao incluir seu diário, apresenta ao público o que antes permanecia no âmbito do privado. Philippe Lejeune (2011), que além da autobiografia estuda a escrita de registros diarísticos, observa que a adesão a esse tipo de escrita tornou-se mais popularizada somente no final do século XIX, quando esse campo passa a funcionar como um meio de expressar pensamentos e exteriorizar sentimentos que normalmente eram mantidos internamente. Através dele, a escrita encontra um espaço isento de julgamentos, onde as confidências que não podem ser compartilhadas oralmente são registradas livremente. O acesso ao diário de alguém permite um profundo entendimento da subjetividade da pessoa, por meio dos escritos ali são depositados, seja em uma prática introspectiva e contínua, como imaginamos normalmente, ou dirigidos à outra pessoa, pois Lejeune (2011, p. 109), observa que “o diário é, portanto, uma atividade solitária, em busca de um destinatário”.

Nesse contexto apresentado pelo teórico francês, a escrita não se configuraria como uma escrita de si para si, mas como registros que estão à espera de um receptor, o que dialoga com a produção diarística apresentada por Pedro Casaldáliga que entrega ao leitor, seu destinatário, confidências de sua intimidade.

A perspectiva de espera apontada por Lejeune (2011) é relevante quando consideramos que a narrativa apresentada em *Creio na Justiça e na Esperança* (1978), tem o desenvolvimento do enredo a partir da escolha de Casaldáliga em apoiar os pobres e oprimidos, rompendo assim com alianças dominantes que estimulavam a injustiça na região do Araguaia. Assumindo a responsabilidade pelo que lhe era possível, o poeta esperava pela justiça e pela liberdade, utilizando sua escrita como um apoio nessa esperança. Os trechos diarísticos apresentados na estrutura autodiegética impactam o leitor pela intensidade e nitidez das palavras, que ressaltam um conjunto de escritos genuínos, desprovidos de ilusões. Além de se conectar com a escrita no presente, esses excertos articulam a preservação de experiências que revitalizam o tempo já vivido, assim:

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim vivemos duas vezes (Blanchot, 2005, p. 273).

O diário, como menciona o crítico, atua como uma importante válvula de escape e se associa perfeitamente à narrativa de Casaldáliga, que ao inicia-lo, afirma sentir a necessidade de uma conversa interna em meio à dura e silenciosa missão: “Talvez porque aqui vou precisar mais do que nunca do diálogo interior, em meio a tantos silêncios” (Casaldáliga, 1978, p. 31).

A preservação de que trata Blanchot está intimamente relacionada à dimensão do tempo, que se encontra resguardada nas escritas diarísticas, em que o eu do passado se protege da degradação provocada pelo esquecimento com o passar dos anos. O que é preservado mantém-se resistente e essa resistência à passagem do tempo confere-lhe um lugar distinto dentro do conjunto das escritas de si.

É partindo da proposição de preservação dos dias vividos que o diário adquire sua principal característica de registros datados regularmente. O compromisso com a autenticidade de cada momento é o que lhe confere a maior importância, pois “é o vestígio de um instante, daí vem seu valor. Se, no dia seguinte, retificar, não vou acrescentar-lhe nenhum valor a mais, mas sim matá-lo. O retoque posterior é proibido: é mais ou menos como uma aquarela” (Lejeune, 2008, p. 300). É a partir da autenticidade dos registros que Pedro Casaldáliga expõe seus excertos diarísticos na obra, pois:

Sobre estes últimos anos da “*vida que tem dado sentido ao meu credo*” vou me permitir transcrever, nuas e amontoadas, monótonas talvez como a vida, várias páginas do *Diário* que venho rabiscando desde que cheguei ao Mato Grosso. Isto porque essas páginas me parecem mais espontâneas e verdadeiras do que qualquer outra consideração posterior que pudesse elaborar agora. Elas vão ilustrar as circunstâncias e as motivações que nos envolveram nessas horas graves. Elas falam um pouco de tudo e assim, de passagem, falarão também de minha Fé em Deus, em Cristo, na Igreja, no Homem, no Mundo. De minha Fé na Justiça e na Esperança [...] (Casaldáliga, 1978, p. 36).

Com base nas reflexões de autenticidade e compromisso com a preservação, entendemos que o diário desempenha um papel importante na manutenção da escrita genuína, que o leva a ser compreendido para além de mero suporte ou apoio de registros, mas como arquivo temporal. O diário contribui para a consolidação dos gêneros pertencentes ao universo das escritas de si, em que as experiências vitais, em seus diferentes graus, fundamentam as narrativas autodieéticas.

Conta-se na obra *Creio na Justiça e na Esperança* (1978), o total de 151 excertos diarísticos - um número considerável - distribuídos ao longo de cinco capítulos, com a maior parte concentrada no capítulo I - “A vida que tem dado sentido ao meu credo” que soma 140 fragmentos. Essas inserções contribuem para a integridade da escrita, como o próprio autor ressalta: “Copio várias páginas do meu Diário porque elas já estavam escritas anteriormente e dão, com mais franqueza, a autenticidade, o pão quente de cada dia” (Casaldáliga, 1978, p. 16). Construção que dialoga com as ideias de sinceridade na escrita e registro irretocável, abordadas por Blanchot (2005) e por Lejeune (2008).

Os diversos trechos que compõem a obra de Casaldáliga aparecem com formatação específica ao longo do texto. Aparecem recuados, entre aspas e com as datas em *itálico*. Incluídos como forma de citação, esses excertos se destacam nas páginas e se intercalam entre parágrafos da narrativa autobiográfica, conferindo coesão ao texto como um todo.

Os fragmentos do diário nos oferecem uma visão dos sentimentos mais profundos e expressivos do autor, em relação às dificuldades que se manifestavam no interior de Mato Grosso. Isso inclui a morte frequente de trabalhadores, crianças e outros vulneráveis, a opressão política e questões que cercavam sua justa conduta. No trecho a seguir, podemos perceber as diferentes forças subjetivas que refletem a intensidade dos momentos vividos:

*Dia 31*

“Ontem, a uma da tarde, morreu o peão Antônio Barbosa de S. Miguel do Araguaia. [...] Enquanto eu rezava a oração da sepultura, a passarada do piquizeiro começou a cantar. Todo um acúmulo de sentimentos — **ira, compaixão, esperança, pobreza** — me subiu à garganta e a voz se me quebrou em pranto. [...] Eu queria solidarizar-me com Antônio, com

todos os peões, com todos os injustiçados do mundo. Contra o supersticioso costume desta região de sepultar com o rosto virado para o rio, Antônio foi enterrado de cara para as fazendas. Como uma acusação. De cara para o morro e para o céu também...” (Casaldáliga, 1978, p. 38/39, grifo nosso).<sup>5</sup>

É interessante notar como Casaldáliga forja sua produção ao articular conjuntamente seu testemunho, sua autobiografia e seu diário. É aproveitando das possibilidades e estratégias, que essa junção proporciona que manuseia com liberdade o pacto autobiográfico apresentado em sua obra. Ao integrar de forma expressiva seu diário íntimo às memórias, reforça a conexão tanto temporal quanto entre autor, narrador e personagem, além de ampliar, de forma planejada ou não, as estratégias literárias desse gênero, conferindo à autobiografia extratos de registros irretocáveis.

Assim, Casaldáliga sugere uma possível expansão dos métodos de autoescrita por meio de seu hibridismo literário autodiegético.

## Considerações Finais

Com base no que aqui apresentamos, podemos apontar entre outras coisas, a riqueza e a amplitude da produção de Pedro Casaldáliga, bem como sua contribuição para valorizar e diversificar o cenário de produções literárias em Mato Grosso.

A vida que Casaldáliga compartilha com o público em sua produção é aquela vivida entre os pobres e oprimidos da prelazia de São Félix do Araguaia. Seus mais de 50 anos de compromisso e engajamento evangélico estão entrelaçados em uma rede complexa e profundamente rica para serem resumidos em poucas páginas e isso se aplica também à sua produção literária. Iniciamos esta pesquisa com a intenção de examinar e identificar a obra *Creio na Justiça e na Esperança* (1978) sob a perspectiva do testemunho, da autobiografia e do diário, mas chegamos até aqui cientes da complexidade em categorizá-la, por ser tão significativa e simbólica.

Por meio da literatura do testemunho, Casaldáliga reverbera com sua escrita às dificuldades enfrentadas pelo povo, bem como contextualiza as inúmeras

---

5 O uso de aspas aqui se justifica pela transcrição integral do trecho, a fim de apresentar ao leitor como os fragmentos do diário aparecem na obra.



tentativas de “tirá-lo de órbita”, sendo pelas tentativas de expulsão do país ou pelas ameaças contra a sua vida. Com sua autobiografia estabelece um compromisso particular com seus leitores, pautado na fidelidade e na autenticidade da escrita. Embora reconheçamos que nenhuma narrativa possa alcançar plenamente o real, é possível constatar que Casaldálga se dedica em construir uma autobiografia que se aproxime, tanto quanto possível, da realidade vivida.

Em relação aos trechos do diário, conferem ao texto um tom subjetivo confessional, pois é por meio deles que o leitor consegue se aproximar mais das emoções do autor e suas sensações puras. Trata-se de anotações regulares que amplificam e exaltam o valor da obra.

Portanto, não podemos deixar de reconhecer que os gêneros aqui discutidos funcionam como astros que gravitam no universo da escrita memorialística, movimentando, em *Creio na justiça e na esperança* (1978), um processo vital de compromisso ético e estético. Isso significa que a narrativa de Casaldálga constitui-se em hibridismo que combina elementos claros de testemunho e diário dentro de uma autobiografia. Optando por integrar gêneros que estejam alinhados com seu engajamento político e poético, resultando em uma obra singular e multifacetada.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. **La voz del otro**: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Creio na justiça e na esperança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Quando os dias fazem pensar: memória, ideário, compromisso**. São Paulo: Paulinas, 2007.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Yo creo en la justicia y en la esperanza**. Bilbao - Espanha:

Desclée de Brouwer, 1976.

ESCRIBANO, Francesc. **Descalço sobre a terra vermelha**. Tradução de Carlos Moura. São Paulo: Editora UNICAMP, 2000.

FIGUEIREDO, César. Alessandro. Sagrillo. As marcas da resistência na literatura de testemunho em Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis. **Literatura e Autoritarismo**, [S. l.], n. 39, p. 5–16, 2022. DOI: 10.5902/1679849X67634. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/67634>. Acesso em: 30 Ago. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 48, n. 4, p. 537–544, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460>. Acesso em: 15 abr. 2024.

LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 8/9, p. 99–114, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1879>. Acesso em: 18 abr. 2024.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização e tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso – Século XX**. Cuiabá: Unicen publicações, 2001.

RODA VIVA. **Roda Viva Retrô Dom Pedro Casaldáliga 1988**. YouTube, 01 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n1ppEJxr6m8>. Acesso em: 28 de julho de 2023.

SANTOS, Edson Flávio. **As utopias e resistências de Pedro Casaldáliga**: escritos escolhidos. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). **Matraga - Revista do**

**Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S.l.], v. 19, n. 31, dez. 2012. ISSN 2446-6905. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/22610>>. Acesso em: 01 set. 2022.

SARMENTO-PANTOJA, A. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Autoritarismo**, [S. l.], n. 33, 2019. DOI: 10.5902/1679849X35461. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>. Acesso em: 22 mar. 2024.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.



# ENTRELACES POÉTICOS: JOSÉ CRAVEIRINHA E PEDRO CASALDÁLIGA

\*\*\*

## POETIC INTERTWISTS: JOSÉ CRAVEIRINHA AND PEDRO CASALDÁLIGA

Larissa Aparecida dos Santos Claro<sup>1</sup>  
Epaminondas de Matos Magalhães<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 29/03/2025

**Data de Aceite:** 22/04/2025

**Resumo:** O estudo busca tecer algumas reflexões, a partir dos entrelaces poéticos de Casaldáliga e Craveirinha. Tantas vozes silenciadas em diversos períodos e lugares, não só silenciadas, mas esquecidas, apagadas. A Literatura promove esse regaste, traz à luz esses nomes e possibilita àqueles que se apoderam de um instante de leitura, ou mesmo seguem adiante com pesquisas mais aprofundadas, novas reflexões, novos olhares e, assim, a revelação do compromisso social que se deve ter para além das palavras. O objetivo da pesquisa está pautado em uma análise das poesias: “Ode à Teresinha” de José Craveirinha e “A prostituta” de Pedro Casaldáliga - vozes femininas silenciadas.

**Palavras-chave:** Casaldáliga e Craveirinha. Literatura. Vozes silenciadas.

**Abstract:** This study seeks to weave some reflections based on the poetic interweaving of Casaldáliga and Craveirinha. So many voices silenced in different periods and places, not only silenced, but forgotten, erased. Literature promotes this recovery, brings these names to light, and enables those who seize a moment of reading, or even pursue more in-depth research, to gain new reflections, new perspectives, and thus reveal the social commitment that must be felt beyond words. The objective of the research is based on an analysis of the poems: “Ode à Teresinha” by José Craveirinha and “A Putra” by Pedro Casaldáliga - silenced female voices.

**Keywords:** Casaldáliga and Craveirinha. Literature. Silenced voices.

---

1 Doutoranda do pelo Programa de Pós-graduação em Estudos literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL-UNEMAT- Tangará da Serra) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade do Estado de Mato Grosso (UFMT- Cuiabá). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura. E-mail: larissa.claro@unemat.br

2 Epaminondas de Matos Magalhães possui Doutorado em Letras- Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014), Mestrado em Estudos de Linguagem, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Federal de Mato Grosso (2010). Atualmente é professor efetivo do Instituto Federal de Mato Grosso- Campus Pontes e Lacerda, atua como professor do Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Ensino (IFMT/UNIC) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL - UNEMAT/Tangará da Serra). E-mail: epaminondas.matos@unemat.br

## Introdução

Poéticas de silêncio em Casaldáliga e Craveirinha, caminhos que se entrelaçam, a produção de suas escritas perpassam suas vivências e os autores lutam ao lado dos excluídos, subalternos e injustiçados. O que os une? Em que se assemelham? A resistência e o engajamento diante do espaço que escolheram para viver e, por meio de suas produções, não só romperam com tantas vozes silenciadas, como os ecos continuam promovendo reflexões e resgates dentro do cenário literário, promovendo novas leituras, releituras e aproximação dessas vozes.

De um lado, um bispo-poeta e, de outro, um poeta moçambicano, ambos nos poemas “A prostituta” e “Ode à Teresinha” versam sobre uma mulher-prostituta, uma no interior de Mato Grosso e outra em um bairro famoso de Moçambique – Mafalala, ambos estabelecem um pacto histórico (local), assemelham-se diante das imagens. Não se pretende uma discussão acerca do gênero, mas uma reflexão diante do silenciamento imposto por uma sociedade a essas mulheres excluídas e subalternas, para além do meio em que se encontram inseridas, pois se está diante de um fazer poético universal-coletivo – essas mulheres representam tantas outras, ainda hoje marcadas por violências, sem identidades, submissas.

É importante ressaltar a relevância de Casaldáliga e Craveirinha, em épocas distintas, escrevendo sobre mulheres, que se encontram à margem da sociedade. Tão importante ter a presença masculina falando sobre a mulher, promover reflexões dentro de uma construção poética de cunho social e histórico, pois a sociedade ainda se encontra, em grande parte, refém da dominação masculina.

A literatura, nesse contexto, é fundamental para representar essas vozes femininas silenciadas no meio social e identitário, colocando-as em igualdade perante a sociedade. Esses textos escritos por poetas verdadeiramente engajados, contribuirão significativamente para retirar essa mulher que vive à margem da sociedade, mesmo sabendo das diferenças existentes por ser uma mulher brasileira e a outra moçambicana, a tentativa do apagamento é o mesmo. Nesta perspectiva, o artigo propõe uma leitura dos poemas “Ode à Teresinha” e “A prostituta”, com o recorte temático da “mulher” excluída, injustiçada e silenciada. Dois poetas que

não se intimidaram diante do meio opressivo que viveram, pelo contrário buscaram para essas mulheres um lugar de fala, de pertencimento.

### **Craveirinha e Casaldáliga**

Aliás, eu entendo que o poeta é sempre 'os outros'. Ele quando escreve está a pensar nos outros. É por isso que às vezes as coisas coincidem e tornam-se profecias. É essa capacidade dele visionar o que poderá ser o amanhã.  
(Craveirinha)

José Craveirinha nasceu em 28 de maio de 1922 em Xipamanine – Lourenço Marques, atual Maputo, é filho de pai português e mãe africana, pertencente à etnia ronga. Foi ela responsável pelas as tradições africanas que Craveirinha recebeu, assim pode escolher como cidadão e escritor a África. Colaborou para o Brado Africano quando pôde escrever sobre a população desprotegida, como também denunciou o racismo no jornal Notícias. Foi preso por fazer parte de um movimento nacionalista, que tinha como luta a independência de Moçambique do domínio português. Escreveu desde muito cedo, mas suas publicações só aconteceram bem mais tarde. Suas poesias são marcadas pela luta da independência, justiça social, anticolonialismo, utopia, resistência e vozes silenciadas, Craveirinha em um depoimento, narra como foi seu nascimento

Nasci a primeira vez em 28 de Maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa domingo em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres. Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade dever um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique. A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra.  
(MENDONÇA; SAÚTE, 1989, p.viii-x)

Craveirinha é reconhecido como um dos maiores poetas de Moçambique, seu comprometimento com seu meio é nítido em sua escrita, recorre ao passado como uma fonte de destacar suas raízes, dar voz ao seu povo. O espaço promove o sentido de suas produções, o colonialismo é acentuado, o negro reconhecido como parte da história e liberto de todo sofrimento, dessa forma, encontra-se em seus poemas um inconformismo, denúncias, protesto e resistência. O seu lugar de fala- Mafalala- deixa mais evidente a luta por sua identidade e de seu povo, ao mesmo tempo, apresenta uma sociedade marginalizada e massacrada, com isso há um percurso sendo construído por pessoas e espaço.

Entre o Craveirinha e a Mafalala, a proximidade não é só física, persistindo uma relação mais funda: naquelas ruas de areia inscreve-se uma história da sociedade moçambicana que a sua poesia, por vias diversas, também quer contar. Tal significa que percorrer seus becos e vielas é também um modo de apreender as imagens com que o poeta fala da terra e suas gentes. Se o próprio escritor disponibiliza-se como guia para atravessar o sinuoso traçado do bairro, a vivência multiplica o interesse, pois acrescenta-se a tanto a possibilidade de perceber também como os habitantes do lugar lêem o ‘ZÉ’-tratamento que carinhosamente lhe conferem, deixando, no entanto, transparecer que a intimidade não aplana o orgulho com que, diante de outros visitantes, recebem um de seus símbolos. (CHAVES,1999, p.142).

Pedro Casaldàliga nasceu em 16 de fevereiro de 1928, em Balsery (Barcelona), durante sua infância, a Espanha vivia um ambiente anticlerical e de instabilidade em decorrência do advento da República e da Guerra Civil. Após a Guerra, Casaldàliga entra para o seminário. Aos doze anos, descobriu a vocação para poeta. Tendente aos estudos filosóficos, no seminário, fez uma tese sobre Heidegger e o existencialismo de Unamuno e de Marcel Proust.

Chegou ao Brasil, no ano de 1968, época da ditadura militar brasileira. Nesse período, ficou numa casa de preparação (Centro de Formação Intercultural), em São Paulo, ligado à CNBB que recebia os missionários estrangeiros, com objetivo de prepará-los para a realidade que encontrariam aqui. Assim, os padres claretianos iniciaram, então, uma missão na região de São Félix do Araguaia, onde encontraram uma situação de calamidade social: violência, doenças como a



malária, prostituição e a falta de educação e saúde para as pessoas que ali viviam.

Compreender sua escrita, antes de tudo, é necessário entender sua luta. Dom Pedro, ou melhor, Pedro como gostava de ser chamado, vivia em uma casa simples a sete metros do Rio Araguaia, um lugar desprovido das coisas mais básicas, de um lado, os latifúndios e, de outros, brancos e índios sem a menor dignidade. Fez sua opção para além das funções religiosas, precisou se dedicar também à alfabetização e à mobilização social, para os camponeses e indígenas. Com isso, entrou em um conflito aberto contra os fazendeiros, contra o governo militar e contra os setores conservadores da Igreja. Inúmeras vezes ameaçado de morte. Em uma dessas ameaças, um padre foi morto em seu lugar, Pedro Casaldáliga persistiu em sua luta e se transformou em um dos maiores expoentes da Teologia da Libertação. A obra “Descalços sobre a Terra Vermelha” de Francesc Escribano (2014), uma biografia autorizada por Casaldáliga ilustra esse período:

O contraste era brutal. De um lado, uma natureza incrível, de uma beleza primitiva, especialmente o enorme e majestoso Araguaia; de outro, uma sensação de abandono total: não existia lá nem correio, nem telefone, nem energia elétrica. A prefeitura estava a mais de 700 km ao sul, em Barra do Garças. O povoado de São Félix era somente um punhado de casinhas na beira do rio. Apenas 600 habitantes, que, para quebrar o isolamento, contavam unicamente com três jipes velhos e desmantelados. Não havia um único médico em toda região. Mas ao menos tinha uma professora: uma senhora com apenas um ano e meio de estudo, que mal podia cumprir suas obrigações porque estava frequentemente embriagada. (ESCRIBANO, 2014, p .18).

Apesar das dificuldades de uma sociedade injusta, Casaldáliga escolheu aquele lugar, chamou para si as dores dos esquecidos, envolvido com seus silêncios e distâncias, começou uma luta sem recuo e sem fronteiras, com isso, atingiu a serenidade dos corajosos.

Nesse sentido, têm-se dois poetas Craveirinha e Casaldáliga utópicos que produziram dentro do contexto histórico-ideológico em que viveram, não há como dissociar de suas poéticas o meio a que pertencem, a realidade fica evidente - sociedade marginalizada - ganham voz, demonstrando a realidade desses excluídos, negando o poder político de dominação. Os caminhos percorridos

por eles, de um lado, Pedro no solo mato-grossense em busca de dignidade dos posseiros, indígenas, negros e mulheres; do outro, em solo Africano, Craveirinha nos bairros periféricos, subúrbios e nas ruas de Mafalala, em que vozes silenciadas, injustiçadas de homens e mulheres são salvas em sua escrita, pois, além do enfrentamento, há em cada um desses poetas, a construção de uma poética de conscientização, os sentimentos que os impulsionaram perpassam o fazer poético, provocam, sensibilizam e impulsionam para novas reflexões.

## **Literatura e Resistência**

Compreender a criação literária de um poeta nunca será uma tarefa fácil, pois se estará sempre diante de dois inusitados mundos - o poeta e o poema - a possibilidade que cabe é a busca de sentidos, as relações interligadas, o percurso que os transcendem no limiar da escrita.

Sartre, quando questiona: Que é escrever?, atribui reflexões sobre as artes e como um dado momento se influenciaram pelos mesmos “fatores sociais”. O poeta é entendido como aquele que vê as palavras pelo avesso, é, por meio do contato silencioso, que acontecerão as descobertas e afinidades particulares com essas palavras. Por isso, existe a palavra vivida e a palavra encantada, uma vez que o escritor esteja engajado no universo da linguagem, não poderá sair, as palavras cumprem seu papel de se organizarem e de remeterem a um universo (transcendência): “o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não com passividade abjeta, colocando em primeiro plano seus vícios, as suas desventuras e as fraquezas, mas sim com uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós” (SARTRE, 2004, p.29).

A literatura, segundo Candido (2019), é entendida como fatos associativos e, por isso, relaciona-se obra e homem, resultado de relações pessoais e pensamentos que contribuem para sua concretude. O lugar, as imagens e os valores embutidos nas produções fazem da literatura arte social e coletiva, estabelecendo comunicação entre autores e leitores.

Bosi, em sua obra, *Entre a Literatura e a História* (2015), aponta para o seguinte questionamento: A poesia ainda é necessária? A resposta é reflexiva, pelo

fato desta ter sido para a humanidade lugar de memória, afeto e “a casa do Ser”, capaz de produzir sentidos e ressignificar. Hoje, a poesia é necessária, imagens esperam por esse poeta para terem vozes e “ex-pressão”, tudo aquilo deixado de lado pela memória do cotidiano ganhará nome e alma

A poesia é ainda nossa melhor parceira para exprimir o outro e representar o mundo. Ela o faz aliando num só lance verbal sentimento e memória, figura e som. Momento breve que diz sensivelmente o que páginas de psicólogos e sociólogos buscam expor e provar às vezes pesadamente mediante o uso de tipologias. (BOSI, 2015, p.20).

Entende-se o quanto a poesia pode revelar e manifestar os sentimentos dos homens. A pesquisa, em pauta, demonstra o quanto esses dois poetas contribuíram para dar voz aos oprimidos e subalternos, mesmo pertencendo a espaços diferentes, o desejo de lutar pelo outro os impulsionaram para uma escrita engajada, política e social.

Na obra *O Ser e o Tempo da Poesia* (2000), Bosi afirma que “o poeta é o doador de sentido” (p. 163) e, ainda, ressalta que o sonho, a necessidade dos poetas é que seus escritos encontrem eco no espírito dos homens. “Eles sabem que a poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for recíproca” (BOSI, 2000, p. 168).

A resistência, na perspectiva do estudioso, deve ser pensada como a recuperação do sentido comunitário de um povo, a melodia do afeto e a crítica direta, em que o poeta pode se expressar, como se pode identificar nos poemas de Casaldáliga e de Craveirinha, quando na resistência materializada em seus versos, o tempo é revivido, vozes/presenças femininas silenciadas emergem. Há esperança nas entrelinhas, diante de um futuro liberto das amarras sociais, configurando novos rumos. Eles são o que o teórico reconhece como libertos das teias das instituições, distanciaram e não reproduziram o mesmo contexto em que estavam inseridos. Pode-se afirmar que ambos os poetas teceram suas produções com fios da esperança.

Por sua vez, a narrativa lírica, quando atinge certo grau de intensidade e profundidade, supera, a rotina da percepção

cotidiana e liberta a voz de tudo quanto esta abafou ou apartou da conversa[...]É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p.135).

A resistência, como o ato de contrapor um poder imposto, passou a pertencer às artes, assim, têm-se a narrativa e a poesia de resistência. No processo de criação, os autores (poetas e narradores) podem apresentar sua própria realidade, expor seus valores e, do meio em que vivem, o ato de resistência às classes dominantes. Tanto Casaldáliga quanto Craveirinha se posicionaram contra esses grupos dominantes, a favor dos marginalizados, contrapondo todo o poder de exclusão.

### Entrelaces Poéticos

Meu trabalho poético, concretamente, é ‘sobretudo la marcha’, como a gente diz em castelhano: vivendo, tocado por um momento forte, emocionado por um encontro, a partir de uma leitura, evocando, sonhando o amanhã, orando. Muitos poemas meus nasceram viajando por essas estradas e rios e sertão: a cavalo, de ‘voadeira’, de ônibus.  
Pedro Casaldáliga.

Há muitas contribuições sobre os estudos da poética de Casaldáliga e de Craveirinha, que consolidam na possibilidade de novos olhares e pesquisas sobre suas temáticas. Apresentam-se, nesse percurso, ainda que brevemente, alguns estudiosos que merecem destaque e orientam como aporte teórico para possíveis leituras e novas interpretações críticas de suas poéticas.

Uma fonte de grande contribuição para os estudos do bispo-poeta é a obra *“Pedro Casaldáliga e a poética da emancipação”* (2014) de Marinete Souza e Célia Domingues Reis. Pautada na investigação do estilo de escrita de Casaldáliga, apresentam, por meio de um corpus selecionado, o percurso tendencioso de sua escrita, dessa forma consagrando-o dentro de uma escrita marcada pela originalidade. Tal afirmação está fundamentada no decorrer desta pesquisa, em

que é possível perceber, por meio dos aportes teóricos e das análises poéticas, a presença indissociável de sua “poesia plural”, um poeta formado de muitas vozes.

Pedro Casaldáliga procura fazer uma síntese, nunca conclusiva porque dialética, entre os diferentes modos de ser e estar no mundo. Seus textos sobre o ser humano e as suas motivações mostram que, para ele, o valor do eu é tão grande quanto o da comunidade; o valor das culturas locais equivale ao daquelas consideradas ao longo dos séculos como universais; compreender a espiritualidade, num contexto geral, requer que a compreendamos no contexto mais local; em suma, que o conhecimento que o eu edifica de si próprio passa pela compreensão do outro. (SOUZA e REIS, 2014, p.37).

Nesse sentido, o poeta-bispo encaminha o leitor para muitas direções e reflexões, por meio dessas fusões poéticas fica evidente a sua originalidade provinda de suas vivências, perpassam a si mesmo, diante de suas memórias e existência, para o outro, sua opção de vida e de criação. Outro crítico da escrita de Casaldáliga é o professor Edson Flávio Santos, em sua obra *“As Utopias e Resistências de Pedro Casaldáliga”* (2021), permite uma leitura com várias reflexões da escrita e do lugar (Mato Grosso) que Pedro teve grande parte de suas poesias produzidas “o autor traduziu, em seus textos, o seu próprio sentimento de mundo. Um incomodar-se ativo que não cabia só nas palavras. Os gestos de recusa ao cenário de vida atual funcionaram como uma espécie de exortação que designa a potencialidade subjetiva do poeta”. (SANTOS, 2021,21). O leitor fica diante de uma escrita considerada engajada e de resistência, constituída de sua na sua própria luta e, para aqueles, que buscam por uma leitura de conhecimento do seu legado estará, sem dúvida, diante de todos os marginalizados, oprimidos e esquecidos deste país.

Rita Chaves (1999), estudiosa de Craveirinha possibilita conhecer o poeta por dois caminhos - de Mafalala a poesia de Craveirinha ou da poesia chegar à Mafalala, as duas aproximam o leitor historicamente tanto de Moçambique, quanto das suas produções literárias. A vivência, nesse bairro, permitiu uma profundidade do seu próprio ser, os confrontos enfrentados, os marginalizados do colonialismo estavam a sua volta e fizeram dele um poeta engajado, a dor do outro passa a ser sua

Contra a reificação imposta pelo colonialismo, a poesia de Craveirinha irrompe e, entre as malhas do cotidiano, recolhe pontos com que pode oferecer outros quadros, assegurando a humanidade ameaçada pela imposição de um código hostil. A comunhão barra os sentimentos paternalistas e sua militância ultrapassa previsíveis e compreensíveis maniqueísmos. Por isso, trilhando, caminhos inesperados, pode escapar aos lugares comuns e revelar cantos insólitos do dia a dia de quem vive à margem. (CHAVES, 1999, p.146).

Os caminhos poéticos de Craveirinha dimensionam não só aspectos históricos ou geográficos de Moçambique, Fernandes e Almeida (2019) apontam questões culturais e linguísticas presentes em sua poesia. Assim, pode-se afirmar que o poeta contribui com a nacionalidade moçambicana, novas significações são atribuídas a esse povo que luta por seu lugar, sua identidade.

Craveirinha destaca um importante papel temático de origem familiar, geográfica, cultural e linguística. Ressalta ainda o espaço de valorização do negro (poeta, espaço e poesia). Seus poemas levantam críticas e propõem combate à situação imposta pelo colonialismo centrado. Esta empreitada provocou verdadeira modificação no campo cultural daquele país e serviu como caminho inspirador para vários poetas. Consequentemente, a poética de Craveirinha, pautada na transição por entre os espaços da cidade de cimento e do Mafalala, brancos e negros, e em meio ao constante trabalho com a linguagem, toma forma, a ponto de extravasar o limite local, em que a vida se materializa em matéria poética. (FERNANDES e ALMEIDA, 2019, p.339).

A temática do espaço é muito utilizada pelo poeta, em Malafafa há uma profundidade maior com sua escrita, uma junção que permite a ele meios para sua luta diante das tantas injustiças. Diante dos referenciais críticos, verifica-se que Casaldáliga e Craveirinha escrevem sobre o dia a dia, as mazelas do seu povo, dentre eles, a mulher está inserida nesse meio submissa e silenciada, como objeto explorado e violentado pela presença masculina. Os poemas analisados apresentam essa mulher, além do silenciamento a que foi submetida, não possui condições de romper com esse silenciamento, assim o eu lírico se compadece de seu sofrimento e reivindica igualdade.

## Ode à Teresinha

Teresinha:

Teu rosto imaturo  
com mais esses olhos munhuanenses  
e o iniciado sentido de amargura  
no semi-cinismo triste das tuas gargalhadas  
e nos teus amulados cabelos ainda os laçarotes  
cor-de-rosa nas tranças e por cima a boina branca  
de um marinheiro enjoado nos sete mares de uma garrafa  
E na tua hipótese de busto  
os futuros seios dois mamilos nas costelas  
e por essa maneira de andar como a Joana  
e à gestação das violas do “Bar Luso” as violáceas  
olheiras excitantes da convalescença do filho  
de três meses parturiado ao oitavo  
uísque-e-soda ginecológico  
antes da meia-noite.

[...]

Sim Terezinha

tu menina encartada de mulher da vida aos treze anos  
engatada a assobios “tsuí-tsuíuuu”  
histérica e relaxada putéfia dizem os choferes  
impura e bebedanas da ponta dos dedos aos pulmões  
mas fértil como o leite dos mamilos deste Sol  
adubo infantil nas machambas dos bares da Rua Araújo  
e ao romântico xipefo da Lua nos zínco da Munhuana  
tu reinventando as maldições terríveis dos xicuembos  
vem comigo Teresinha, vem comigo  
e drogada ou desdrogada  
reabita a Mafalala!  
(José Craveirinha. In: Karingana ua Karingana, 194, p. 81-83)

### A Prostituta

Como uma dor transpassada de paciência  
ela é morena escura.  
A franja limita o olhar  
com uma leve cicatriz antiga.  
E uma cruz de ouro falso pense sobre o peito,  
sobre os fortes lilases do vestido.  
Traz o liso cabelo de índia solto.  
(As bonecas baratas de meus tempos de menino eram  
vestidas como ela).

Será o relógio pulseira  
de um rico esportista-bandeirante?  
Será de um pobre, duro, caminhoneiro?

Ela se senta no meio-fio, ausente.  
Vem, na hora de comer, até a popa:  
dou a ela um copo d' água  
e ela retorna, discreta.

Maria Madalena, no barco de Pedro,  
se sentava diante dos olhos do Senhor  
e o Senhor a olhava  
A ribeira é mais suave  
que as cumbrucas de arroz da quinta-feira santa.  
E o rio é como pintura de óleo,  
debaixo das muitas nuvens descidas.

(Pedro Casaldáliga In: Fogo e Cinza ao Vento- Antologia  
Espiritual, p.114)

Os poemas se interligam por suas temáticas – mulheres (prostitutas) indefesas, as duas se encontram em estado de total abandono e exclusão. Ode à Teresinha de Craveirinha, um poema longo, composto de sessenta e quatro versos, canta toda a trajetória de uma mulher, que iniciou sua vida na prostituição ainda muito menina- *“Teu rosto imaturo”, “é o iniciado sentido de amargura”* o eu lírico descreve com muita proximidade, como testemunho dessa vida marginalizada e imposta para essa menina, a descrição é impactante de uma inocência sendo apagada pouco a pouco, *“no semi-cinismo triste das tuas gargalhadas”/ “e nos teus amulutados cabelos ainda os laçarotes” / “cor-de-rosa nas tranças e por cima a boina branca”* observa-se a agressão sofrida por Teresinha, a infância (pureza) é substituída por uma vida desumana e degradante.

Teresinha prostituta de muitos homens *“marinheiros, soldados, tripulantes, estrangeiros”* da rua Salazar. Percebe-se um eu lírico que lança todas as imagens fortes (presença de substantivos e adjetivos) dessa mulher, retrata o ambiente deplorável, mas há compaixão e ele, o poeta, se aproxima, acolhe *“tu minha Teresinha”*, já doente do álcool e da nicotina. Almeida e Maquêa (2005) apresentam como Craveirinha denuncia na pessoa de Teresinha à prostituição como única forma de sobrevivência.



Como o ato do olhar que observa e que denuncia é um ato que exprime a vontade de mudança, o eu-lírico não fica apenas na observação. Ele sai do simples lugar de observador, reconhecendo-se no outro, oferece o seu ombro à Terezinha: “descansa no meu ombro cansado de cansar-se até não se cansar mais tua cabeça desfrisada a ferro”. E, com uma voz fraternal, faz uma chamada de conscientização e acolhimento: “vem comigo Terezinha, vem comigo/ e drogada ou desdrogada/ reabita a Mafalala!”. (ALMEIDA E MAQUEA, 2005, p.19).

O eu lírico compadece diante da dor de Teresinha, chama para si, em uma tentativa de consolo e abrigo. Outros nomes aparecem no decorrer do poema, a companheira das noitadas, o taxista apresentado como um aproveitador da vida de Teresinha. Ela é experiente e inocente “*tu menina encartada de mulher da vida aos treze anos*”. A sonoridade do poema está estabelecida pelo uso de assonâncias; o eu-lírico conduz o leitor por caminhos de uma vida relegada, um filho que não sobreviveu aos três meses. Mesmo conduzindo o leitor por todos lugares que Teresinha percorreu até reabitar o bairro de Mafalala, o silêncio dessa mulher é perturbador, não há inconformismo, um desejo, uma luta, ela se encontra como tantas outras, fadadas ao mesmo fim. Essa mulher - prostituta faz parte de uma das vozes que Craveirinha defendeu, tantas outras massacradas e excluídas foram acolhidas em sua poética. Segundo Paz, o poema

O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido- e nem sequer existência- sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta. As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. (PAZ, 1998, p. 52).

Entrelaçam-se representações histórico-literárias locais na poética de Craveirinha e Casaldáliga, seus escritos permitem uma aproximação dos espaços e dos que nele vivem, espaços silenciados e esquecidos, por meio de seus poemas, essas vozes ganham significação, o desejo de libertação ecoa e instiga o lado humano de cada leitor. Vistos dessa forma, como poetas capazes de reverberar vozes, a partir de suas vivências, encontra-se o poema “ A prostituta” de Casaldáliga.

A mulher no poema de Casaldáliga se encontra à margem de um rio, no início ela já é apresentada: morena escura, liso cabelo de índia solto (*As bonecas baratas de meus tempos de menino eram vestidas como ela*), comparada às bonecas antigas, o eu lírico se aproxima dessa mulher e os leitores são posicionados dentro de uma temática - signo da mulher - presentes na escrita casaldaliana. O cenário histórico em que suas temáticas são inseridas, seu espaço (local), a leitura do poema remete a uma prostituta que faz parte de seu meio *A ribeira é mais suave* (ela vive às margens de um rio) e pelos questionamentos estabelecidos: *Será o relógio pulseira /de um rico esportista-bandeirante? /Será de um pobre, duro, caminhoneiro?* Há uma fusão desse eu lírico com seu espaço e com aqueles a quem ele defende.

*Ela* (a mulher observada) *se senta no meio-fio, ausente*, possui essa voz silenciada, uma mulher ausente de si mesma, do lugar que se encontra e *ela retorna, discreta* – discreta pela condição a ela imposta? Discreta pela fome que sentia? Discreta para não ser vista? O sujeito poético compara a cena por ele vivida, há uma passagem bíblica, a *Maria Madalena, no barco de Pedro*, quando ela é reconhecida como aquela que viveu a dualidade da vida: amargura e graça divina, foi apóstola de Jesus e testemunha de sua ressurreição, mas por séculos vista por muitos cristãos como uma prostituta, menosprezada, sabe-se que Madalena tem hoje um lugar de fala, reconhecida como aquela que teve liderança diante da igreja. De acordo com Faria (2020) Maria Madalena é reconhecida como uma mulher à frente do seu tempo, uma inspiração para todos, em relação a igualdade de gênero na igreja e sociedade.

A temática das águas está presente na escrita de Casaldáliga, o rio é representado por vezes como testemunha e fonte de memória, símbolo de vida, profundidade e continuidade daqueles que vivem às suas margens. O eu lírico finaliza comparando essa mulher como “suave” e o rio faz parte desse momento de calma, pintado em tela a óleo, percebe-se uma vida entrelaçada mulher/rio, um rio que está *debaixo das muitas nuvens descidas*, nuvens baixas são reconhecidas pela variação de cores e representam bom tempo (calmo) e com presença de um sol ameno. Apesar da condição apresentada dessa mulher como desprotegida e ausente de si mesma, aos olhos do eu-lírico ocorre um momento divino, bíblico, assim como Maria Madalena reconhecida pela sua conversão, esperança e salvação.

As obras de Casaldáliga e Craveirinha possibilitam “entrar no ser”, de acordo com Paz (1998), as palavras utilizadas por um poeta são essas que pertencem a si mesmo, mas também ao outro (povo) para depois transcender. Por ser o poema constituído de história, experiência de um tempo ou lugar, percebe-se a criação literária desses poetas situada dentro de um espaço e meio social, por mais que essa voz poética tenha sido por vezes silenciada “para ser presente o poema necessita se fazer presente entre os homens, encarnar na história” (1998, p.53), eles a encarnam e dão a ela voz e vida, porque não se trata de uma escrita para recriar o momento, mas, sim, para ser fonte de revelação, registro, resistência e liberdade. Para Paz todo poema é coletivo, há muitas interferências premissas ou não de quem os escreve e, somente, em nossas leituras - público que, de fato, ocorrerá a sua concretização, sua total significação.

Por ora, é possível afirmar que suas temáticas aprofundam sobre o local e se ampliam em sentido universal e, nelas, a condição humana, em forma de denúncia, rompe, além das angústias do autor. Permeiam em seus versos os excluídos, sejam as famílias mato-grossenses exploradas, sejam os moçambicanos que lutam por independência, todos vivem os mais diversos dilemas sociais, são seres fracassados, que buscam uma identidade, muito mais que um lugar para viver. Uma luta efêmera que não cessa, estado de sofrimento, de dor, de isolamento.

### **Considerações Finais**

As leituras sobre Craveirinha e Casaldáliga não se findam, após a realização das análises poéticas de seus versos, a sensação de incompletude é algo que instiga novas buscas. Mesmo diante de um longo caminho, propiciado por suas temáticas, é possível afirmar que os estudos de outras vozes silenciadas em torno de suas escritas podem ser realizados, hoje, pode-se afirmar que esses poetas dialogam com tantas outras vidas, que continuam na busca por um lugar (espaço), por uma identidade e uma vida digna.

Diante da análise dos poemas, voltados para a mulher (vozes silenciadas) – fica evidenciado a íntima ligação existente entre esses poetas e a escrita da ação, de humanização, mesmo situados em lugares distintos, Casaldáliga e Craveirinha proporcionam uma expressividade, por meio de suas escritas ou por meio de suas duras críticas à situação degradantes ou/das duas mulheres prostitutas

nesses espaços de segregação e falta, escancaram a dura realidade de um povo e sonham com futuro mais digno, por meio de uma escrita em que a utopia é um dos elementos, já que ambos clamam por justiça social, por vidas relegadas e esquecidas.

Pedro e Craveirinha estão para além de suas obras, seus legados literários foram construídos pelo valor humano e, não somente, estético. A forma como cada um deles lida com os conflitos sociais de um povo sensibiliza e provoca novos olhares. O comprometimento de suas poéticas cercadas de esperanças, lutas e resistências revelam um chamamento para todos aqueles que acreditam em uma vida justa e humana, esses poetas revelam a força da literatura como promotora da humanização, assim fizeram da palavra uma aliada- poesia e vida. Por meio de ideais semelhantes suas poéticas refletem um desejo latente por uma sociedade mais justa.

## **Referências**

ALMEIDA, M; Maquêa, V. **José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África**. 03 ed. Cáceres. Unemat, p.16-23 jun.2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1971.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antônio. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Editorial Humanitas, 2006.

CASALDÁLIGA, P. **Antologia Retirante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CASALDÁLIGA, P. **Águas do tempo**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989.

CASALDÁLIGA, P. **Versos adversos**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CASALDÁLIGA, P. **O tempo e a espera**. Cuiabá: Entrelinhas, 2022.

CHAVES, Rita. **José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do mundo**. Via Atlântica: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, São Paulo, n 3, p. 140-169, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

ESCRIBANO, Francesc. **Descalço sobre a terra vermelha: A vida do bispo Pedro Casaldáliga**. 2. ed. Campinas-SP: Unicamp, 2014.

FARIA, Jacir de Freitas. **O amor na vida de Maria Madalena: uma mulher além do seu tempo e não prostituta**. Franciscanos, 2020.

Disponível em: <https://franciscanos.org.br/vidacrista/o-amor-na-vida-de-maria-madalena-uma-mulher-alem-do-seu-tempo-e-nao-prostituta/#gsc.tab=0>. Acesso em 09 de agosto de 2022.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisséia, 1961.

FERNANDES, V; ALMEIDA, M. **José Craveirinha e a declaração da identidade moçambicana**. Rio de Janeiro n. 42, p.338-351, jul.-dez. 2019.

MAGALHÃES, Hilda. **História da literatura de Mato Grosso: Século XX**. Cuiabá: Unicem publicações, 2001.

MENDONÇA, Rubens. **História da literatura mato-grossense**. 2. ed. Cáceres: Ed. Unemat, 2005.

MENDONÇA, Fátima e SAÚTE, Nelson. **Antologia da nova poesia moçambicana**. AEMO, 1989.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Otávio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História de literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1988.

SANTOS, Edson Flávio. **As utopias e resistências de Pedro Casaldáliga**: escritos escolhidos. 1. ed. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato, 2021.

SOUZA, M. F. L. REIS, C. M. R. **Pedro Casaldáliga e a poética da emancipação**. *Cuiabá*: EdUFMT, 2014.

# A TRADIÇÃO ORAL E O ENCONTRO COLONIAL EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ* DE PAULINA CHIZIANE

\*\*\*

## THE ORAL TRADITION AND THE COLONIAL ENCOUNTER IN THE JOYFUL SONG OF THE PARTRIDGE BY PAULINA CHIZIANE

Simone de Barros Berte <sup>1</sup>

**Recebimento do Texto:** 10/05/2025

**Data de Aceite:** 30/05/2025

**Resumo:** Pela perspectiva dos estudos pós-coloniais, este texto é uma reflexão sobre *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, diante da condição pós-colonial e da tradição oral que, mescladas a outras questões também tematizadas, destacadamente, atravessam a vivência das personagens. Nosso objetivo, nesse aspecto, é mostrar como se realizam algumas experiências, as quais expõem a sociedade moçambicana determinada por estes motes. A pesquisa se sustenta nas abordagens de Amadou Hampâté-Bâ (2010), Mbembe (2001), Memmi (1967), Appiah (1997), Said (1995), Mata (2008, 2014), Fanon (2008).

**Palavras-chave:** Chiziane. Moçambique. Pós-colonial.

**Abstract:** From the perspective of postcolonial studies, This text is a reflection on *The Joyful Song of the Partridge*, by Paulina Chiziane, in face of the postcolonial condition and oral tradition that, intertwined with other issues also discussed, permeate the characters' experiences. Our objective, in this regard, is to show how some experiments are carried out, which expose Mozambican society determined by these mottos. The research is based on the approaches of Amadou Hampâté-Bâ (2010), Mbembe (2001), Memmi (1967), Appiah (1997), Said (1995), Mata (2008, 2014), and Fanon (2008).

**Keywords:** Chiziane. Mozambique. Postcolonial. Mozambique.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Câmpus Universitário de Tangará da Serra. Professora efetiva da Secretaria de Estado de Educação – SEDUC – MT. Foi redatora do ProBNCC/MT – etapa Ensino Médio, na área de Linguagens. Organizou os livros *Faces: a educação por diferentes prismas* (volumes 1 e 2) e publicou *Nuances da Fruição com leituras de narrativas literárias: resignificando a formação do leitor*, pela Editora da UNEMAT. E-mail: simone.berte@unemat.br

## **Introdução**

Paulina Chiziane é uma escritora aclamada no cenário das literaturas africanas de língua portuguesa. A crítica literária, que coloca a sua obra como referência para os estudos sobre a ficção em seu país, aponta como uma de suas temáticas principais a experiência das mulheres moçambicanas na realidade social do presente. Apoiada nesse primeiro aspecto, Chiziane ampara a sua escrita em outros temas, como a tradição oral, a ancestralidade, a oralidade, a crítica à situação colonial, a discussão sobre a poligamia, entre outros.

*O alegre canto da perdiz*, publicado no Brasil em 2018, após os primeiros momentos de reconhecimento da escritora moçambicana, reafirma tais temáticas. O romance exhibe como tempo e espaço a região urbana de Moçambique, especialmente a Zambézia, no período do final da colonização, da luta pela libertação e o momento que se seguiu à independência, ocorrida em 1975.

A obra ficcionaliza a experiência das desigualdades sociais e raciais impostas pela colonialidade, revelando parte da crise inerente à vida daqueles que são submetidos a diversas violências, especialmente as mulheres, dada a continuidade do sistema patriarcal e racista. Isso porque, em Moçambique, após a independência, muitas das mazelas a que a população foi exposta durante o período escravocrata continuaram. Portanto, analisar momentos das vivências das personagens que compõem essa narrativa, essencialmente as femininas, marcadas por determinações da ancestralidade e da colonialidade na relação com a história oficial do país, é o ponto de partida deste texto.

Diante disso, analisaremos conjuntamente a tradição oral e os desdobramentos da colonização como determinantes da constituição dos sujeitos moçambicanos, ou seja, como os valores da tradição oral coabitam com a configuração socio-histórico-cultural do país a partir da situação colonial e formam as personagens, encaminhando suas existências.

### **A situação colonial e a tradição oral**

A colonialidade se representa pela desqualificação de toda a cultura dos países africanos, pelo que afirma Said (1995), deslegitimando-a em virtude do



interesse material dos países do ocidente. Porém, o colonialismo não é um simples ato de acumulação e aquisição, já que é sustentado e provavelmente impelido “por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação” (SAID, 1995, p. 40, grifo do autor). Por essa razão, na perspectiva epistemológica que busca posicionar-se contrário, os estudos pós-coloniais apontam para paradigmas metodológicos, observando que:

Diferentes dos “clássicos” na análise cultural e literária. Decorre desta reflexão a consideração de que porventura a mais importante mudança a assinalar é a atenção à análise das relações de poder, nas diversas áreas da atividade social caracterizada pela diferença: étnica, de raça, de classe, de gênero, de orientação sexual (MATA, 2014, p. 31).

Esses estudos são relevantes, pois, ainda na atualidade, mesmo com todo conhecimento historicamente acumulado, as nações que detêm a primazia sobre o conhecimento produzem generalizações acerca da África. Em vista disso, o senso comum mantém no imaginário coletivo social a ideia sobre a existência de uma cultura única no continente.

Para Bhabha (1998, p. 123) a “cor como signo cultural/político de inferioridade ou degeneração” foi usada para subsidiar o discurso colonial que legitimou as interferências feitas no continente africano. Então, o Ocidente se baseou na questão racial para construir outros estereótipos e, sabendo disso, afirmar que a África é formada e determinada unilateralmente pela tradição oral contribui para reforçar o lugar-comum, haja vista ser esse um elemento assente na oposição à cultura letrada, ao acúmulo de conhecimento escrito, à modernidade, entre outros aspectos.

Contudo, não se questiona a força e a importância da tradição oral na África, porém é possível observar que a escrita literária aborda no cruzamento de outras variáveis e, por tal convívio, colocá-la em polarização pode ser insuficiente para perceber as intersecções que constituem os sujeitos e a sociedade. Consequentemente, não é o único fator identificado na escrita literária que reconstrói uma narrativa sobre questões sócio-histórico-culturais em Moçambique. Nesse aspecto, o enfoque dos estudos pós-coloniais na literatura

aponta para o cruzamento e o diálogo entre pressupostos culturais, uma vez que ela não é estanque, já que deve ser entendida “como processo, cultura como trabalho, cultura como ato-no-tempo” (BOSI, 1997, p. 52).

Em defesa do reconhecimento da tradição oral, Hampâté-Bâ afirma que, “é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (HAMPÂTÉ-BÂ, 2010, p. 169). Esta, fundada na experiência e serve para conduzir o comportamento cotidiano do homem e da comunidade (HAMPÂTÉ-BÂ, 2010, p. 165).

Diferente dos princípios de origem colonial, por isso foi usada “para melhor indicar a extensão na qual o mundo do nativo, em sua naturalidade, não coincidia, de forma alguma, com o nosso” (MBEMBE, 2001, p. 179). A tradição europeia, que molda e classifica a produção artística mundial, ainda hoje julga as ex-colônias como inferiores, assim como tudo o que produzem, considerando para esta depreciação a noção de universalidade, utilizada inclusive pela crítica literária (APPIAH, 1997, p. 107), que ajuda a estabelecer o que é cultura, assim como a suposta e preconceituosa qualidade estética do que é boa literatura.

Por conseguinte, além do caráter generalizante, a tradição oral é significada a partir de uma longa experiência colonizatória. Não obstante, tal qual indica Appiah (1997), seu tratamento adequado em prol de sua valorização, pelos intelectuais e artistas das várias artes, é visto como necessário, pois “as continuidades entre as formas pré-coloniais de cultura e as contemporâneas são, de qualquer modo, genuínas” (APPIA, 1997, p. 107).

A crítica literária pós-colonial caminha com vistas ao reconhecimento das possibilidades literárias das diversas nações africanas; por muito tempo, assim como todo o mundo, a África esteve empenhada “numa luta pela articulação de suas respectivas nações: e em toda parte, ao que parece, a língua e a literatura são centrais nessa articulação”, como menciona Appiah (1997, p. 85). Em vista disso, é preciso refletir e atualizar a conjuntura histórica e social, mudar a postura que “ignora a natureza recíproca das relações de poder, despreza as variedades multiformes da ação individual e coletiva acessível ao sujeito africano, e diminui as realizações e as possibilidades da literatura da África” (APPIAH, 1997, p. 110).

De tal modo, ao reconhecerem as relações de poder e os resultados da ação e relação dos sujeitos:

Fornece as chamadas provas que, ao desqualificarem as representações ficcionais do Ocidente sobre a África, e ao refutarem a afirmação de que este detém o monopólio da expressão do humano em geral, supostamente abrem um espaço em que os africanos podem finalmente narrar suas próprias fábulas em uma linguagem e voz que não podem ser imitadas, porque são verdadeiramente suas (MBEMBE, 2001, p. 176).

Nas produções literárias contemporâneas de Moçambique, por exemplo, a tradição oral e a colonialidade têm sido, na temática, motor gerador de diversas obras, especialmente do gênero romance. Além de, na constituição formal, mesclar elementos, como da contação de histórias orais, aos convencionais artifícios do gênero ocidental. O artista, numa posição política ativa, destacadamente a pós-colonial, utiliza desses recursos narrativos, colocando em discussão o domínio europeu sobre a produção dos países que conheceram a colonização, fornecendo amplo material de análise para estudiosos da literatura africana.

### **Algumas vivências das personagens no romance *O alegre canto da perdiz***

*O alegre canto da perdiz* (2018), escrito na língua europeia utilizada para dominação do território moçambicano, valoriza e demonstra a força da cultura endógena, comprovando que o quadro linguístico e cultural adentra a escrita. Diante dessa observação, o que se analisará na escrita do romance não serão aspectos do binômio tradição *versus* modernidade, em favor de algum deles, mas nas particularidades do repertório moçambicano para refletir acerca da sua historicidade. Assim, o objetivo deste texto é colocar em diálogo essas determinantes da formação do país, observando como são decisivas na vida dos sujeitos sociais, quero dizer, das personagens, pois:

O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura (MATA, 2008, p. 21, aspas da autora).

Nesse sentido, a leitura da obra literária que discute tais perspectivas, “demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas” (BHABHA, 1998, p. 24), o que possibilita refletir sobre a configuração social, bem como analisar a condição histórica das personagens colocada pela posição do narrador. Para isso, vejamos um trecho da obra, em que o pai da personagem Delfina questiona a filha sobre sua aceitação da situação de submissão em que é colocada:

— Mudaste o quê, se não és ninguém? Onde pensas que vais, se não tens além? Se queres existir, vale mais lutar pelo teu território. Para que este chão seja mais teu, e a tua raça a tua morada. És negra e ainda por cima mulher. Como podes amar o que jamais será teu? És assimilada? Que prazer sentes tu em ser tratada como cidadã de segunda categoria? (Chiziane, 2018, p. 156).

Assim, a identidade se constitui pela submissão apática ao sistema. Nesse momento da narrativa, pela voz anciã do pai de Delfina, discute-se a acomodação da personagem principal com a situação opressora colonizatória. Ela se sujeita à prostituição e deseja o casamento com um branco, para tornar-se definitivamente uma cidadã de segunda classe. Com esse comportamento de servilismo, aprendemos que as identidades se constroem nas fronteiras das diferentes realidades. Esses entre-lugares dão espaço “para novos signos de identidade” (BHABHA, 1998, p. 20), que trazem outros modos de narrar, portanto, “ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 1998, p. 69). Assim sendo, sobre esta não estaticidade:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, [...]. Identidade são, pois, identificações em curso (SANTOS, 1999, p. 119).

Destarte, como não existe cultura e nem identidade cultural estática, os indivíduos concebem/assimilam elementos do tempo histórico, lugar, relações. Isso independe de uma escolha, mas de estar em determinados tempos e espaços, situação econômica, social, de sexo e das relações que estabelece, entre outras. Desse modo, analisemos o excerto abaixo:

Delfina sorri, o sol traz a esperança de um mundo novo. Suspira. Sobrevivi. Venci. Logo a seguir entristece. Na Zambézia, o palmar sofre de doença amarela. A cura ainda não existe, os doutores terão de encontrá-la, é urgente. A afirmação do zambeziano reside na altivez das palmeiras, o palmar não pode morrer. Os casarões de Macuse, Quelimane, Chinde, Pebane, os armazéns e os navios antigos tornaram-se monstros fantasmagóricos, falta-lhes o suor e o sangue dos negros condenados e o chicote dos marinheiros para lhes dar vida, faltam os choros das mães a quem arrancaram os filhos dos braços. Faltam os gritos da revolta dos homens nas greves e nos massacres. A morte e o luto desocuparam a terra, no ar governam os alegres cantos das perdizes, gurué, gurué! A escravidão acabou e não voltará nunca mais! Somos independentes. Vencemos o colonialismo. O palmar também viverá. Vencerá! (CHIZIANE, 2018, 344-345).

Aqui, percebe-se não somente demandas da sociedade após a independência, mas também a renovação da organização social, sem a condução colonizatória, que, perversamente opressora, impôs a necessidade de ser resistência e de lutar por liberdade, pois foi por isso que a escravidão acabou e consequentemente “a morte e o luto desocuparam a terra”. Por essa razão, ainda que diante de uma situação conflituosa pela subsistência, retoma a ideia positiva, já que o país conquistou a independência: “o palmar também viverá. Vencerá!”, assim como a própria personagem Delfina.

Ainda que passadas décadas da independência do país, a obra indica uma forma de gestão que colocou a sociedade, por vezes, dependente da cultura europeia, que assim ainda impõe seu controle político. No fragmento acima, por exemplo, foi dito que a população espera que “os doutores”, ou seja, que a ciência dos brancos cure o palmar. Vale lembrar que as “falsas representações do continente, dentre estas a de que o indivíduo africano faria parte da paisagem, ou

seja, não teria transformado o meio natural” (SERRANO, WALDMAN, 2007, p. 76), serviram como justificativa para os europeus afirmarem a “inauguração do desenvolvimento” do continente africano.

Dessa forma, reconhece o encontro que fez surgir novos saberes (ou a dependência deles) na cultura moçambicana; mas, ao mesmo tempo, pela ideia de que a população vencerá, sugere a necessidade de tornar-se independente, assim como antes desse contato, haja vista que os saberes tradicionais até ali cultivados foram suficientes para a agricultura.

Esse recurso subversivo pode ser percebido a seguir:

Os nharinga, esses m'zambezi da Maganja da Costa, se esmeram na luta, indómitos guerreiros que se recusavam a pagar o imposto da palhota. Não temem a morte e lutam até a última gota de sangue. Não se rendem. Mata-se um e aparecem dez, não acabam, tal como abelhas misteriosas saindo da colmeia.

Os Nama ya roi, esses m'zambezi de Namarroi, são terríveis ainda. Mágicos. Lutam com a força mágica das serpentes da deusa Nathériua, a poderosíssima encantadora de serpentes, cujo palácio é guarnecido por cobras de todas as espécies do mundo que ela encanta e com elas brinca e até dança. (CHIZIANE, 2018, p. 132).

Nesse trecho, Chiziane recoloca elementos da cultura moçambicana em convívio com a cultura europeia. Vemos a crítica ao colonialismo por meio da simbologia do negro que precisa lutar por sua liberdade, colocando em risco sua vida. Percebe-se a valorização da recusa das instituições usurpadoras coloniais e de suas significações que se impõem por meio do massacre da população. Além disso, refere-se a grupos e linguagem próprios de Moçambique. Essa forma de escrever possibilita o reconhecimento dos sujeitos e de suas individuações. Obviamente, a tradição e a oralidade têm seu lugar privilegiado na cultura e as literaturas africanas optam por guardar essas marcas. Como afirma Leopold Senghor, citado por Leite (1998, p. 14), os escritores de literatura na África bebem na fonte dos mestres tradicionais, criando “uma noção de ‘continuidade’ entre a tradição oral e a literatura” (LEITE, 1998, p. 14), proporcionando a manutenção e reavivamento do conhecimento que antes era mantido somente na oralidade.

Inclusive, por meio da simbologia dos negros que lutam como abelhas, reforça a altivez do povo moçambicano que não se submete, pois, ainda que saibam dos riscos de morte, enfrentam a batalha. Por conseguinte, quando a narrativa estabelece abertamente a questão exploratória em favor do enriquecimento do colonizador, faz refletir sobre “uma celebração de sincretismo e hibridez de *per si*, se não articulada em conjunção com questões de hegemonia e relações de poder neocoloniais, arrisca parecer santificar o *fait accompli* da violência colonial” (MATA, 2014, p. 34, apud SHOHAT, 1996).

O romance produz uma representação da descontinuidade da valorização cultural europeia, apresentando a tradição e a situação colonial como formadoras de outra conjuntura histórica. Este mecanismo ficcional se configura resistência contra a dominação. Porém, denunciando a permanência de características do colonialismo mesmo após a independência, o narrador defende a tese de que ela habitará a mente e o comportamento da população. Consequentemente, ideais dos exploradores serão defendidos pelos próprios negros.

“— Nessa independência que sonhamos o mundo não será o mesmo. Libertaremos a terra, sim, mas jamais seremos senhores. Os governadores do futuro terão cabeças de brancos sobre o corpo negro. Nesse tempo, os marinheiros já não precisarão de barcos, porque terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre e a liberdade será apenas um sonho” (CHIZIANE, 2018, p. 175-176).

Como voz da tradição, essa previsão do curandeiro e líder Moyo é significativa, já que o futuro vislumbrado e apresentado para José dos Montes mantém a opressão e a exploração dos negros. Porém, afigura-se pela especialização apurada de seus artifícios, ao colocar o negro para ser o seu próprio algoz. Desse modo, “todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, 2008, p. 24). Dessa maneira, pela simulação de unidade, disfarçará a existência por disputa de poder, uma vez que haverá dentre os negros quem encabece a luta pelos ideais brancos. Porém, para Memmi (2007, p. 93),

assim como produziu colonizadores, produziu colonizados e toda a condição pós-colonial:

Como a servidão está inscrita na natureza do colonizado, e a dominação na sua, não haverá desenlace. Às delícias da virtude recompensada, ele [o colonizador] acrescenta a necessidade das leis naturais. A colonização é *eterna*, ele pode considerar o seu futuro sem nenhuma preocupação (MEMMI, 2007, p. 112, explicação em colchetes nossa).

Isso pode ser confirmado no trecho abaixo:

— Melhora a tua raça, minha Delfina!

Repete inconscientemente o que ouvia da boca de tantas mães negras. E dos brancos. Casar com um preto? Confirmando que o sexo é uma arma de combate em tempo de guerra. Casar com um preto?

Palavras comuns na boca dos marinheiros. Que os próprios negros adotam como verdades inquestionáveis. As frases ouvidas gravam-se na mente e materializam-se. E as falsidades ganham a forma de verdade. Serafina absorveu a vida inteira as injúrias nos gritos dos marinheiros, que acabaram semeadas na consciência. Na arena da consciência luta contra ti próprio, numa batalha sem vitória. (CHIZIANE, 2018, p. 91-92).

A questão racial é assimilada pelo próprio negro, que tenta se colocar em posição superior pela miscigenação, isto porque acredita que “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritude, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34). Com isso, o negro trabalha em defesa de um dos aspectos mais importantes do diferencial apontado e amplamente cultuado pelos colonizadores, a raça, o racismo.

No trecho acima, podemos destacar também a ideia de que a construção da repetição ajuda a formar a consciência social dos sujeitos. Nesse aspecto, a recorrência da ideia de que o negro é inferior e que, casar com branco e branquear, consequentemente, a pele dos descendentes são noções com as quais os indivíduos passam a ter familiaridade, mesmo que tais construções ideológicas



sejam destrutivas para eles ou seu grupo. A materialização de algo pelo poder da repetição ou das relações que se estabelecem no social molda as experiências de vida no presente e no futuro, que no caso do racismo serão aceitas pelos próprios negros como verdades inquestionáveis.

Isso posto, a dominação psíquica, visto o “arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44), contribuiu para que o racismo se estabelecesse de maneira a estruturar aquela sociedade. O racismo está na estrutura profunda que alicerça todo o processo colonizatório. Assim, as atitudes discriminatórias dos marinheiros, por exemplo, são somente resultantes deste aparelho profundo de dominação do qual a personagem Delfina desponta na narrativa como cúmplice. Isso porque acredita que, para ascender socialmente e ter uma vida digna, precisa partilhar da ideia de raça e de seus predicados.

Tal dominação em culturas africanas distintas resultou em experiências que possibilitaram maneiras de viver e sentir diversas, admitindo a narrativa de múltiplas construções de tais realidades de maneira historicizada. As lendas da tradição oral, por exemplo, aparecem na relação com os acontecimentos históricos, como é possível perceber a seguir.

A história se repete. As lendas antigas se reproduzem e se materializam. Lendas dos tempos em que Deus era uma mulher e governava o mundo. Era uma vez...

Há muito, muito tempo, a deusa governava o mundo. De tão bela que era, os homens da terra inteira suspiravam por ela. [...] Roubaram-lhe o manto e derrubaram-na. Tomaram o seu lugar no comando do mundo, condenando todas as mulheres à miséria e à servidão.

Esta é a origem do conflito entre o homem e a mulher. É por isso que todas as mulheres do mundo saem à rua e produzem uma barulheira universal para recuperar o manto perdido (CHIZIANE, 2018, p. 227-228).

Inicialmente, o leitor pode ter a sensação de que lê algo desconexo da trama narrativa, mas a lenda acima compõe todo o capítulo 18, funcionando como uma introdução da narradora para apresentar o que foi considerado pela personagem Delfina sua grande conquista. O fragmento parece alegórico para

mostrar a perspectiva narrativa sobre as crenças da tradição, pois, segundo ela, existe uma circularidade da história, as lendas antigas se reproduzem e se materializam. Isto é relevante para marcar a ideia, que será aprofundada ao longo de toda a narrativa, de que o que prevê as lendas da tradição oral se renova e se reedita, ou seja, materializa-se. O trecho constituído em forma de um conto é um prenúncio da ascensão de Delfina. É um momento em que o narrador, como se fizesse uma contação de história, recorre a significados simbólicos sobre a vida da personagem e sobre a vivência das mulheres, de modo geral.

Importante, então, perceber a importância da tradição oral como artifício levado para a escrita do romance africano, pois “é igualmente uma espécie de certificação literária da necessidade histórica de uma permanente descolonização material e mental” (MAFALDA LEITE, 2022, p. 10). Assim, os escritores têm incorporado “as narrativas orais africanas (oralitura e romance), consolidando-se como gênero singular naquele continente” (MAFALDA LEITE, 2022, p. 12) e, particularmente, em Moçambique.

Vemos no mito da perda do poder das mulheres para os homens, que passam a governar o mundo, a diferença de conduta dos governantes, já que a postura masculina condiciona as mulheres “à miséria e à servidão”. O que se opõe ao tratamento social oferecido por elas enquanto geriam a África. Por isso, o texto indica que existe o interesse feminino de reaver a governança e, para tanto, faz uma “barulheira universal para recuperar o manto perdido.”

Vemos, destarte que a influência mútua entre a literatura africana e a história do continente no âmbito especialmente dos estudos pós-coloniais, campo mais em sintonia com essa área de pesquisas (APPIAH, 1997, p. 101), consiste basilar para refletir sobre a produção ficcional e sobre a história oficial. A “história, aqui, é — como lhe convém ser — a oportunidade de um estilo mais político de interpretação” (APPIAH, 1997, p. 101). Além disso, ela, de modo geral, é um dos componentes que determina características dessa literatura, como a referência à dominação colonial exploratória, um dos principais distintivos compartilhados pelos países africanos.

Dessa maneira, “a literatura, baralhando os ‘canônicos’ eixos da dimensão prazerosa e gnosiológica, do prazer estético e da função sociocultural e histórica, vai além da sua ‘natureza’ primária, a ficcionalidade” (MATA, 2008, p. 21, aspas da

autora). De tal modo, refletindo acerca da reconfiguração dos sujeitos, a narrativa literária africana se materializa pela abordagem da remodelada identidade social e cultural do país como componentes ficcionais, desse modo reinventando e projetando a sociedade.

### **Considerações finais**

Pelo romance de Paulina Chiziane é possível a reflexão sobre a constituição das culturas e dos sujeitos. A obra *O alegre canto da perdiz* acena para o que forma e constitui suas personagens, destarte, deixa ver a formação da sociedade moçambicana e africana; portanto, pelos meandros das transformações culturais a partir da história contada pelos que a viveram, pelos elementos da tradição e da dominação colonial, produz efeitos subjetivos na sociedade e nas pessoas.

A narrativa sugere como as tradições, os ritos, as histórias, os costumes, os valores e os conselhos populares educam as pessoas, bem como a situação colonial, que deixou marcas em todo o país, empreende novas formas de ser, de produzir, de relacionar-se. Logo, a leitura detida destes aspectos da obra, que se referem às relações sociais, especialmente da representação da vivência e subalternização feminina no país, permite ver pelas suas personagens a realidade da mulher na totalidade.

Pelas personagens centrais da narrativa constatamos os engendramentos colocados pela tradição e pela colonização como limitantes da descolonização do gênero, ou seja, vemos que, por mais que as personagens pretendam e busquem mudanças em suas situações de vida, existem determinantes que impedem que possam superar e realizar o que almejam.

Diante do exposto, por se inserir na condição pós-colonial, pode observar-se que as determinações da tradição e da colonialidade engendram os caminhos, escolhas, direcionamentos para as vidas das protagonistas, por isso, ao mesmo tempo, suas experiências pouco subvertem os princípios histórico-sociais determinados por esses elementos. Desse modo, o que empreendem e logram para sua vida está amarrado às suas relações.

Ao fim deste recorte, confirmamos que *O alegre canto da perdiz* leva os leitores a ver nuances dos acontecimentos que constituem Moçambique. Assim, combatendo a universalidade na literatura, Paulina Chiziane é uma romancista

que utiliza o diálogo com a história em sua composição para representar e fortalecer discussões relevantes a partir do seu lugar social.

## Referências

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: BORNHEIM, G. et al. **Cultura brasileira – tradição contradição**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

CHIZIANE, Paulina. “Eu, Mulher... Por uma Nova Visão do Mundo”. In: **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e africana na UFF**, vol. 5, nº 10, abril de 2013.

CHIZIANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Caminho, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In KI-ZERBO, J. **História Geral da África: Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, Paris: UNESCO, 1982.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri - Artes Gráficas, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. O romance africano visto de longe. In.: **O romance africano: tensões, conexões, tradições**. Goiânia: Cegraf UFG, p. 09-33, 2022.

MATA, Inocência. **No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença**. Niterói, n. 27, p. 11-31, 2009.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In.: **O marrare**. Rio de Janeiro: n. 08. p. 20-34, 2008.

MATA, Inocência. **Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêtricas**. Civitas, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, 2014.

MBEMBE, Achille. **As Formas Africanas de Auto-inscrição**. Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro: Ano 23, n. 1, p. 172-209. 2001.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado precedido do retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pósmodernidade. São Paulo: Cortez, 2010.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. O espaço africano. In: \_\_\_\_\_. **Memória d'África**: a temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2007. p. 126-180.



# ENTRE IMAGENS E PALAVRAS: ANÁLISE DAS CONDIÇÕES REPRESENTATIVAS NO ROMANCE *ENTERRE SEUS MORTOS*, DE ANA PAULA MAIA

\*\*\*

## BETWEEN IMAGES AND WORDS: ANALYSIS OF REPRESENTATIVE CONDITIONS IN THE NOVEL *ENTERRE SEUS MORTOS*, BY ANA PAULA MAIA

Luciana Alberto Nascimento<sup>1</sup>

Recebimento do Texto: 25/04/2025

Data de Aceite: 21/05/2025

**Resumo:** A cultura contemporânea tem se mostrado cada vez mais visual, cuja força reside precipuamente na imagem e, por consequência, o texto literário ganha novos contornos, novas formas. Para compreendermos essa nova face do fazer literário, torna-se necessário levar em consideração a proximidade que as obras estabelecem com a vida cotidiana – o que está intimamente ligada à questão da experiência daquele que cria e transforma em nova realidade aquilo que está inserido. Tânia Pellegrini (2003) nos apresenta uma discussão acerca das possíveis aproximações entre a narrativa verbal e a narrativa visual na cultura contemporânea. A temática apresentada pela pesquisadora é possível uma vez que a literatura sofre a influência direta da cultura visual, principalmente a do cinema, cuja força está na valorização da imagem, que funciona como um complemento na significação da linguagem. Nesse horizonte, pretendemos analisar a intercorrência dos procedimentos de representação por meio da imagem que têm influenciado a forma narrativa literária de Ana Paula Maia, tomando como foco o romance *Enterre seus mortos* (2018).

**Palavras-chave:** Cultura Visual. Literatura Contemporânea. Narrativa. Representação. Texto Literário.

**Abstract:** Contemporary culture has become increasingly visual, with its strength lying primarily in images. As a result, literary texts are taking on new contours and new forms. To understand this new facet of literary creation, it is necessary to take into account the proximity that works establish with everyday life—which is closely linked to the experience of those who create and transform what is inserted into a new reality. Tânia Pellegrini (2003) presents a discussion about the possible similarities between verbal narrative and visual narrative in contemporary culture. The theme presented by the researcher is possible since literature is directly influenced by visual culture, especially cinema, whose strength lies in the valorization of the image, which functions as a complement to the meaning of language. In this context, we intend to analyze the intercurrency of representation procedures through images that have influenced Ana Paula Maia's literary narrative form, focusing on the novel *Enterre seus mortos* (Bury Your Dead, 2018).

**Keywords:** Contemporary Literature. Literary Text. Narrative. Representation. Visual Culture.

---

<sup>1</sup> Possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2004) e mestrado em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2011). Atualmente, é doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários e professora lotada na Coordenadoria de Formação Continuada, na Diretoria Regional de Educação de Diamantino. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: mulher, literaturas de língua portuguesa; literatura contemporânea; literatura e ensino. Atualmente, participa do Grupo de pesquisas O romance contemporâneo nos países de língua portuguesa e de língua francesa. E-mail: luciana.nascimento@unemat.br

## Introdução

O mundo moderno tem influenciado cada vez mais as produções ficcionais, uma vez que a realidade física tem atravessado a escrita literária, o que leva a sugerir uma escrita cada vez mais criativa concretizada por um novo realismo (ou realismos) na tentativa de designar novas influências do real na arte literária. As produções culturais trazem uma problemática importante as quais remetem a uma dúvida do que de fato pode ser representável ou não. Tratar da destruição, tanto coletiva quanto individual, revela uma vertente bastante produtiva nos estudos literários, principalmente quando se trata da representação do trauma e da violência nas narrativas ficcionais.

A literatura contemporânea, nesse contexto, ganha novos contornos, novas formas e, para compreendermos essa nova face do fazer literário, torna-se necessário levar em consideração a proximidade que as obras estabelecem com a vida cotidiana – o que está intimamente ligada à questão da experiência daquele que cria e transforma em nova realidade aquilo que está inserido. Em entrevista no ano de 2013, Jaime Ginzburg afirma que uma das linhas tênues dos estudos literários contemporâneos se encontra exatamente na possibilidade de configurar as situações de perda e a imagem criada pela fala dos mortos para delinear os limites do representável, ou seja, das relações entre a linguagem e a experiência, uma vez que há muitas personagens que esboçam situações muito próximas à morte, mas em vida. Para o crítico e pesquisador, observa-se, nesse caso, uma “tensão entre a necessidade de atribuir sentido à existência e a percepção de que isso já não é mais possível”.

Assim, nesse espaço da contemporaneidade temos autores/escritores que surgem como mentores da necessidade de escrever sobre sujeitos e suas relações com esse novo tempo de uma forma dialógica, ou seja, como esses sujeitos refletem (ou não) as relações desgastadas, a violência, as condições de existência. Nesse ínterim, encontramos narrativas com temas variados cujas abordagens estão sujeitas a causar no leitor aversão, náusea, frustração e repulsa diante do que é lido, uma vez que o encantamento não tem mais lugar, desafiando a norma e a tradição literária do século XIX.

A literatura produzida no século XXI apresenta um imenso conjunto



de textos influenciados, muitas vezes, pela mídia digital e pela Internet, o que possibilita, no campo da escrita criativa, novos gêneros e suportes de apresentação final de um projeto literário e a linguagem, por extensão, sofre e assume novos contornos, sugerindo uma renovação artística da palavra. O cinema é uma forma de arte capaz de atrair e entreter o público por meio de imagens em movimento e som. Sua influência, no entanto, vai além de sua própria esfera, impactando a literatura de diversas maneiras, moldando o estilo dos autores e gerando novas narrativas e gêneros. É crucial reconhecer que essa influência pode ser tanto benéfica quanto prejudicial, dependendo da perspectiva e dos objetivos dos escritores. A seguir, exploraremos algumas maneiras pelas quais o cinema afeta a literatura. Nesse horizonte, pretendemos neste artigo analisar a intercorrência dos procedimentos de representação por meio da imagem que tem influenciado a forma narrativa literária de Ana Paula Maia, tomando como foco o romance *Enterre seus mortos* (2018).

### **Literatura e cinema: aproximações na escrita de Ana Paula Maia**

O cinema é uma forma de arte capaz de atrair e entreter o público por meio de imagens em movimento e som. Uma das principais maneiras em que o cinema influencia a literatura é pela introdução de elementos visuais na narrativa. Os autores, ao utilizarem descrições detalhadas, conseguem evocar imagens vívidas na mente dos leitores, semelhantes às vistas nas telas. Essa abordagem possibilita que os escritores transmitam emoções e sensações de maneira mais intensa e imersiva, criando um universo mais realista e envolvente para o público.

Tânia Pellegrini (2003) apresenta-nos uma discussão acerca das possíveis aproximações entre a narrativa verbal e a narrativa visual na cultura contemporânea. A temática apresentada pela pesquisadora é possível uma vez que a literatura sofre a influência direta da cultura visual, principalmente a do cinema, cuja força está na valorização da imagem a qual funciona como um complemento na significação da linguagem. De acordo com a autora, uma grande influência é o que ela chama de contexto demonstrativo do narrado, como por exemplo, o foco na vestimenta, na caracterização e comportamentos das personagens, lugar onde estão, gestos, expressões faciais. O texto literário, assim, sofre influências dialogando com marcas claras das tessituras que a linguagem visual possui.

Schollhammer (2007, p. 17), na mesma linha de reflexão, afirma que “o texto depende hoje, mais do que nunca, da sua qualidade visual, da materialidade da escrita, do aspecto gráfico, da edição ou da projeção”, ou seja, ler um texto literário no contexto contemporâneo pressupõe uma leitura que aponta visualizações intrínsecas ao próprio texto, uma poética visual pensada numa linha horizontal, cuja materialidade conduza à possibilidade de visualização, indicando “visões e audições que não são necessariamente equivalentes ao mundo visual, mas que constituem condições do visível” (Schollhammer, 2007, p. 19).

Pellegrini (2003), pensando nessa perene articulação da linguagem, afirma que: “As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, estão impressas no texto literário” (2003, p. 16). Pode-se, assim, perceber os elos claros entre as duas formas de linguagem, uma vez que a produção contemporânea demonstra uma multiplicidade de soluções narrativas dadas as novas formas de olhar o mundo e representá-lo num espaço qualquer que se perde entre presente, passado e futuro, gerando uma experiência de “eterno presente, pontual e descontínuo”.

É fato que toda narrativa repousa na ação, organizada por um enredo, um tempo e um espaço. Sem dúvida, o tempo é a condição da narrativa e está ligado diretamente ao discurso. Tanto no cinema quanto na literatura, as sequências temporais estão diretamente articuladas seja de forma linear, truncada, invertida ou ainda interpolada. De acordo com Pellegrini (2003), a diferença entre as duas linguagens é de fato que a literatura se manifesta pela palavra e o cinema, pela imagem, ou seja, nessa conjuntura há diferenças na representação do tempo e do espaço e outras categorias narrativas desde que sua percepção está sendo mediada pelos recursos tecnovisuais.

De acordo com Tânia Pellegrini (2003, p. 18), a linguagem cinematográfica permite o descortinamento sobre a visão de separação entre tempo e espaço, mostrando a relatividade de tais categorias e, por consequência, abre-se o leque da possibilidade de alterar os modos literários de narrar. No cinema, “o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis” (Pellegrini, p. 18), condensando o curso das coisas, representado em imagens dinâmicas e não mais estáticas como na fotografia.

A câmera cinematográfica, de acordo com a pesquisadora, revela que o tempo é inseparável da experiência daquele que vê e não resulta numa perspectiva única do indivíduo. Pelo contrário, “a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga [...]” (Pellegrini, p. 19).

Assim, torna-se operante ressaltar que a conquista do cinema refletirá na narrativa contemporânea por meio de técnicas de montagem e de colagem como resultado do conceito de tempo e do espaço e, por consequência, da experiência da realidade, uma vez que há o predomínio do instante sobre o permanente, da efemeridade e a transitoriedade das coisas e dos estados. Um processo contínuo que ganha um caráter de incompletude, de momento único ancorado na linguagem referencial, na minuciosa lentidão das descrições de fatos, de espaços, pessoas e gestos. Assim, “cria-se um modo narrativo calcado na pintura da extrema minúcia, que imprime um andamento específico à temporalidade acompanhando o ritmo dos ponteiros do relógio”. (Pellegrini, p. 20).

Outro ponto bastante importante a ser destacado nos estudos de Pellegrini é o papel do narrador no romance contemporâneo. A pesquisadora ressalta que se pode observar narradores que aplicam e exercitam o olho da câmera e até mesmo o seu movimento dispersando fragmentos descritivos em meio à ação. O narrador pode usar a técnica de uma visão panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, o distanciamento em relação ao objeto a ser narrado, bem como a mudança de planos para situar as personagens e integrá-los ao meio e, ainda, interferir no fluxo da ação.

Ademais, a autora destaca que o cinema influencia na neutralidade de ver as coisas, pois a função da câmera é capturar, printar, registrar realidades visuais, livres de interpretação da mente humana e, portanto, seria mais objetiva. Tal premissa pode ser observada no início da narrativa do romance *Enterre seus mortos* (2018): “O imenso moedor está triturando animais mortos recolhidos nas estradas. Tanto o barulho do motor quanto o dos ossos sendo esmagados ricocheteiam nas paredes altas do galpão. A mistura de som e fedor enfurece os sentidos.” (Maia, 2018, p. 9). Dessa forma, temos já no início do texto uma visão panorâmica do espaço hostil e de como precisamos entrar na narrativa e buscar os sentidos produzidos pelo texto.

No entanto, Pellegrini pontua que tal objetividade não seria completa,

uma vez que o olho da câmera é manipulado pelo olho de alguém por trás dela, e que pode selecionar, recortar, combinar e extrair do mundo visível o que se quer mostrar. Há, portanto, uma objetividade relativa da imagem permitindo uma aproximação com a linguagem por meio da montagem, que permite uma orientação mais espacial do que temporal da realidade, ou seja, “uma corrente de imagens visuais que flui, englobando tempos e espaços diversos” (Pellegrini, 2003, p. 28). Nesse intercâmbio de interpenetração dialética do que se *vê* e do que se *diz* cria-se algo na literatura. Vejamos o trecho a seguir do romance:

Não há animal morto no chão ou entrelaçado nas grossas raízes das árvores saltadas sobre a terra. Edgar Wilson olha para o que está diante dele, a vinte metros de distância. Detém os passos antes de seguir em frente, olha para os lados e aguça os ouvidos no intuito de captar algum ruído ou sussurro. Só ele está ali, um passo atrás da morte. As folhas das árvores se movem com o vento, assim como as nuvens que cobrem boa parte do céu e impedem o sol de brilhar com maior intensidade. Caminha com cuidado, desviando-se das raízes salientes, e olha mais uma vez para a frente quando um risco de luz ilumina o rosto da mulher enforcada que balança suavemente pendurada numa árvore. Ao chegar a seus pés, suspensos a três metros de altura do chão, Edgar Wilson levantou os olhos para contemplá-la da mesma forma que os ergueu em tantas outras vezes ao se prostrar aos pés de um santo. Pelas roupas, é provável que seja uma das prostitutas que trabalhavam à margem das estradas dia e noite. (Maia, 2018, p. 39).

Como podemos notar no fragmento acima transcrito, há uma cena narrada com um narrador o qual parece estar munido de uma câmera cujo foco e enquadramento são o encontro entre as personagens Edgar Wilson e a mulher enforcada. O olhar do narrador foca os membros superiores de Edgar, principalmente seu rosto, como se estivesse com intenção de penetrar seus pensamentos. Em seguida, durante a cena narrada, o olhar do narrador-câmera vai se distanciando e se posiciona a uma distância considerável para mostrar os passos e ações de Edgar.

Um ponto importante da cena montada é a descrição minuciosa realizada pelo narrador, com detalhes que somente ele tem acesso, porque pode recuar,

avancar e dar um zoom na imagem que quer registrar: *grossas raízes, raízes salientes, suspensas a três metros de altura*. Além disso, a cena narrada perde o caráter de agilidade das ações. A ação é retratada de forma minuciosa, lenta, sem pressa, com detalhamento de como o espaço e como o protagonista se encontrava naquele momento tão crucial da narrativa, e que mudará o rumo das ações de Edgar Wilson: “Detém os passos”, “olha para os lados e aguça os ouvidos”, “Só ele está ali”, “Caminha com cuidado”, “levantou os olhos para contemplá-la”. Essa postura e escolha do narrador ajuda na construção da ambiência de mistério que estava por vir.

Percebe-se, então, a partir do excerto destacado, o conceito de tempo criado por Henri Bergson (*apud* Pellegrini, 2003) o qual indica que nem sempre o relógio é o único marcador do tempo e desenvolve a ideia de que há uma simultaneidade dos conteúdos da consciência que une o presente, o passado e o futuro: o tempo entendido como duração. O conceito de tempo desenvolvido por Bergson tem grande afinidade com a técnica cinematográfica, uma vez que as relações temporais ganham contornos espaciais, ou seja, o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, avançar, recuar.

A partir desse conceito, o tempo ganha aspecto de movimento, como na imagem televisiva. Podemos visualizar essa imagem no seguinte recorte do romance: “Pela janela enfia o cano da arma no ouvido do cavalo. Dispara uma vez O corpo aquieta. Com a ajuda de Tomás, puxa-o para fora do para-brisa. Os dois homens que assistem a tudo correm para ajudá-los. Um deles entra no carro e pelo banco de trás empurra o cavalo, enquanto os outros três puxam pelo lado de fora tanto pelas patas quanto por uma corda amarrada na altura da barriga.” (Maia, 2018, p. 19). Percebemos, assim, uma sequência de ações que permitem ao leitor ser tomado pela ambiência de morte que a cena proporciona. O tempo parece diluir-se no espaço permitindo sentir o desespero e a angústia vivenciados pelas personagens. A linguagem direta e a forma da descrição da cena, permitem-nos entrar no narrado e nos envolver na ação.

Assim, a função do espaço se altera mutuamente nessa reconfiguração temporal, tornando-se, conforme Pellegrini (2003, p. 22), “ilimitadamente fluido e dinâmico [...] deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo ‘pintura’, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz”. Dessa forma, a técnica

cinematográfica e o funcionamento de suas imagens invadem a técnica de como escritores literários e como suas palavras inertes no papel em branco podem ganhar tal movimento. Tal premissa se torna aceitável quando observamos o seguinte fragmento do capítulo 2, do romance em análise:

O homem hesita. Edgar manda a mulher ir para a caminhonete. O homem escolhe o cachorro mais velho, lhe enfia o gargalo no pescoço e no mesmo instante o animal desfalece. Edgar segura o cachorro morto pelas patas e o arrasta até a caçamba do veículo. Tira as luvas depressa e apanha a prancheta sobre o painel. Preenche algumas linhas da ficha de relatório e faz o homem assinar. Ele escreve quase automaticamente. (Maia, 2018, p. 29).

O recorte realiza a captura de uma cena narrativa para explicar a extensão da linguagem extremamente descritiva para atingir o objetivo de focar a cena cinematográfica, gerando um efeito de sentido de realidade e a articulação entre as linguagens. A sequência de verbos de ação (manda, escolhe, enfia, segura, arrasta, tira, apanha, preenche, assina, escreve) sugere um movimento durante o evento narrado. O leitor consegue acompanhar o movimento da cena pela linguagem escrita e não pela linguagem visual, apesar de a cena levá-lo a uma visualização do que ocorre na cena.

A função dos verbos no fragmento destacado parece ser exatamente dar o efeito de sentido da realidade e aproximação do ocorrido: o leitor consegue acompanhar cada passo dado pelas personagens e até mesmo experienciar a dinâmica da explosão de sentimentos propiciada pela cena narrada. O tempo no fragmento é o presente e essa escolha feita pelo narrador é importante para a compreensão de que tempo e espaço se articulam para manter o equilíbrio da dinâmica da narrativa romanesca através da técnica de montagem.

O diálogo entre literatura e cinema impulsiona o inegável desenvolvimento do romance no que diz respeito à subversão da ordem cronológica da narrativa como cortes, planos e angulações. No entanto, sabe-se que a narrativa literária é presa à imutabilidade discursiva vinculada ao caráter verbal da linguagem. Assim, de acordo com Pellegrini (2003, p. 23) o que resta é “criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens”. O tempo

passa a ser uma personagem das narrativas contemporâneas, a qual influencia a composição de outras pessoas ficcionais da narrativa romanesca.

Diante disso, pode-se questionar: como perceber o espaço e representá-lo? O primeiro ponto a destacar é o caráter fluido e ilimitado do espaço: a espacialização do elemento temporal, o que garante a simultaneidade dos espaços, a bidimensionalidade, nova categoria de representação tornado possível pelos recursos da montagem o que garante que as realidades ficcionais não sejam únicas, mas plurais, ou seja, acomoda vários mundos possíveis.

Tânia Pellegrini (2003, p. 25) reforça que “a frequência, o ritmo, a ordem e a razão das mudanças espaciais garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado [...]”. Além disso, a integração do espaço ao tempo propicia a associação daquele às personagens e ao narrador influenciando em pontos de vista, seus olhares o qual recorta a realidade ali proporcionada. Martin (2005, p. 28) afirma que “o *movimento* é certamente o carácter mais específico e mais importante da imagem fílmica” (grifo do autor). Dessa forma, a narrativa contemporânea busca no cinema essa impressão do movimento, bem como a sensação de descontinuidade, ou como Schollhammer (2007, pp. 22-23) afirma “a imagem em movimento possibilita relações simultâneas entre acontecimentos distantes, entre histórias paralelas e entre experiências desconexas no espaço e no tempo”.

A narrativa contemporânea investe, segundo os pesquisadores, na dispersão de fragmentos descritos em meio à ação. O espaço faz parte do mundo interior das personagens ou do narrador e para gerar vida ao espaço usa-se a descrição, cuja função é representar objetivos coexistentes e justapostos, a fim de garantir as técnicas cinematográficas na escrita da narrativa literária. Tal premissa pode ser observada no seguinte fragmento do romance analisado:

Edgar Wilson sobe na ponte e faz um movimento com o corpo para verificar se está bem afixada. Toca a ponta do pé no limite da construção inacabada e olha para baixo. Pergunta-se aonde queriam chegar, já que do outro lado não há nada. Recua até pisar no solo. Em silêncio, apenas o som da própria respiração lhe dita a contagem dos segundos, enquanto observa o outro lado do precipício, para onde a ponte levaria, e seus pensamentos permanecem acobertados por um rígido céu cinzento. (Maia, 2018, p. 73) (grifos nossos).

O fragmento selecionado acima nos permite inferir o que Pellegrini afirma sobre a dispersão de fragmentos em meio à ação narrada. O ambiente onde Edgar Wilson se encontra ajuda o leitor a perceber o estado emocional e o que se passa no interior da personagem. A imagem do abismo e a ambiência que esse espaço produz representa o medo, o desespero e, principalmente, o sentimento de abandono vivenciado pelo protagonista, cujos pensamentos são acobertados por um céu cinzento. O narrador onisciente escolhe mais uma vez um plano narrativo em que foca apenas ações do protagonista do romance e ao selecionar essa cena, evidencia outros elementos. O tempo e o espaço narrados ajudam na construção figurativa de Edgar que vai se mostrando cada vez mais silencioso e apático diante dos problemas enfrentados no cotidiano.

Pellegrini afirma que as transformações ocorridas na narrativa literária, fomentadas pela incorporação das técnicas visuais, direcionam a uma crescente sofisticação de representação como a desarticulação do enredo, a fragmentação e a descontinuidade e, ao mesmo tempo, uma simplificação da linguagem. Essa representação se consolida como se fosse uma sequência narrativa de “tomadas em série”, o que oportuniza ao leitor *ver* vestígios de paisagens, de objetos, traços peculiares de corpos e rostos de pessoas ficcionais.

Sobre a construção de personagens nesse ambiente, Pellegrini (2003, p. 32) destaca que “representam o fim do individualismo burguês e surgem temas como solidão, abandono, apatia, anomia, indiferença ou impotência absoluta em relação à realidade, criando novas formas de percepção e representação”. Sendo assim, a natureza da literatura não passou ilesa às transformações profundas que se tornaram concretas a partir dos novos modos de produção da cultura pautada na imagem, oportunizando um campo fértil e desafiador para a pesquisa em literatura contemporânea.

## Considerações finais

Percebemos, portanto, que o romance *Enterre seus mortos* (2018) é uma narrativa ficcional cujas personagens pouco falam de si, quase não sabem ou compreendem o que sentem, pois estão imersos no real tão complexo de simbolizar, o que explica a necessidade da onisciência do narrador em um modo de câmera



para que ele possa reconstruir conotativamente as experiências traumáticas vivenciadas pelas personagens e torná-las mais aceitáveis, uma vez que dá foco naquele pedaço de vida. Parece que o narrador do romance metaboliza o estilo cortante das notícias jornalísticas, que busca nos restos textuais da vida real, o efeito do real pretendido.

Assim, a narrativa moderna se esforça em buscar em outras artes, como o cinema, a impressão do movimento e descontinuidade rompendo com algumas convenções do realismo do século XIX. Dessa forma, a força narrativa de Ana Paula Maia está exatamente em extrair das ações narradas o efeito do real por meio da técnica da montagem, ou seja, uma corrente de imagens visuais que provoca a fluência de tempos e espaços e nessa relação dialética entre o que se vê e o que se diz cria-se algo diferente na literatura contemporânea.

A estratégia narrativa de Maia parece ser uma espécie de realismo mimético e detalhista, que *olha* para cada objeto, cada figura com *lentes de aumento*, detalhes estes que pessoalizam, aproximam e dão certa intimidade ao leitor, colocando-o dentro da narrativa, o que possibilita a qualidade sensível, enquanto construção descritiva da realidade e revela a multiplicidade e particularidades de pontos de vista que traduzem a experiência plural e multifacetada da realidade.

## Referências

FRIEDMANN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002. Tradução de Fábio Fonseca de Melo.

GINZBURG, Jaime. Entrevista com Jaime Ginzburg: Linguagem e experiência na questão da representação. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 47, n. 1, p. 17-26, 2013.

MAIA, Ana Paula. **Enterre seus mortos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1. ed. Lisboa. Portugal: Dinalivro, 2005.

NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. Ana Paula Maia e a literatura

de autoria feminina: mulheres no seu (in)devido lugar. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 62, p. 1–13, 2021. DOI: 10.1590/2316-40186210. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37471>. Acesso em: 26 out. 2024.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_ *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo – Instituto Itaú Cultural, 2003.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: um estudo sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A *Revista Athena* publica artigos originais nas áreas de Literatura e Cultura, em português, inglês, francês e espanhol. O periódico é publicado no suporte *online*.
2. Os autores, para submeter os textos, devem cadastrar-se no OPEN JOURNAL SYSTEMS/SEER no endereço: <http://periodicos.unemat.br/index.php/athena>. Encaminhar o texto também para o e-mail: [agnaldosilva20@unemat.br](mailto:agnaldosilva20@unemat.br)
3. O recebimento dos artigos, sua aceitação ou recusa serão comunicados aos autores pelo Conselho Editorial da revista.
4. Será comunicado aos autores a publicação do volume no qual participa.
5. Os trabalhos deverão obedecer a seguinte formatação:

### **a) Configuração de página:**

- Tamanho do papel: A4
- Margem superior e esquerda: 3,0 cm
- Margem inferior e direita: 2,5cm
- Medianiz: 0 cm

### **b) Título do trabalho:**

- Em português e inglês, em Times New Roman 12, negrito, alinhamento centralizado, caixa alta.

### **c) Nome do autor seguido de nota de rodapé, com o nome da instituição, titulação e e-mail. Não é necessário negritar.**

- Autor: Times New Roman 10. Não é necessário negritar, nem italicar.

### **d) Artigos:**

- O artigo deverá vir acompanhado de um resumo (até 10 linhas) e 05 palavras chave em português e em língua estrangeira (*Abstract* e *Keywords*), em Times

New Roman 10, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas. Entre Resumo, Palavras-chave, *Abstract* e *Keywords*, colocar espaçamento antes e depois 5 pt.

- Redação do artigo: Times New Roman 12, alinhamento justificado, com espaçamento 1,5 entre linhas, margem 1,5 de primeira linha.

- As citações acima de três linhas deverão ser recuadas 4,0 cm da margem esquerda, com alinhamento justificado, sem aspas e sem itálico. Espaçamento antes e depois de 10 pt.

**e) As referências devem vir ao fim do artigo, e não em notas de rodapé. Espaçamento 1,5 entre linhas.**

**f) O nome da obra, nas referências, devem estar em negrito.**

**g) As citações e referências devem ser feitas de acordo com as normas da ABNT vigentes, cujo atendimento se constitui em um critério para aprovação do texto para publicação.**

**h) As citações no corpo do texto e recuadas seguirão o seguinte modelo:**

- Citações Diretas: citações no corpo do texto menores que três linhas, entre aspas.

- Se a citação ocupar um espaço maior que três linhas, deve ser: destacada do texto, recuada, com corpo menor e sem aspas. Ex.: fonte 12 no texto, fonte 10 na citação. Ex:

[...] quase todos os exemplos de dialetos literários são deliberadamente incompletos. O autor é um artista, não um lingüista ou um sociólogo, e sua proposta é antes literária que científica. Realizando seu compromisso entre a arte e a lingüística, cada autor toma sua própria decisão a respeito de quantas peculiaridades da fala de seu personagem ele pode representar de forma proveitosa (IVES, 1950, p.138).

- Corte da citação: deve ser grafada com [...].

- Incorreções: a expressão latina [sic] deve vir seguida da palavra grafada incorretamente.

- Citação de citação: seguida das expressões *apud* e sobrenome do autor da obra consultada, fazendo-se desta última a referência bibliográfica completa.

**i) A referências devem obedecer ao alinhamento à esquerda e deverão ser nos seguintes moldes (Deve estar escrito apenas Referências, e não Referências bibliográficas):**

**Livros como um todo:**

ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1992.

**Capítulos de livros:**

- Autor do capítulo diferente do responsável pelo livro todo:

ALKMIM, T. M. A variedade linguística de negros e escravos: um tópico da história do português no Brasil. In: MATTOS E SILVA, R. S. (Org.). **Para a história do português brasileiro**. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 317-335.

- Único autor para o livro todo: substitui-se o nome do autor por um travessão de 6 toques após o “In”. PRETI, D. A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão. In: \_\_\_\_\_. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1984, p.103-25.

**Publicação periódica**

MOLLICA, M. C. Por uma sociolinguística aplicada. DELTA, São Paulo, v. 9, n. 1, p.105-111, 1993.

**Dissertações e teses**

HATTNER, A. L. Uma ponte sobre o atlântico: poesia de autores negros angolanos, brasileiros e norte-americanos em uma perspectiva comparativa triangular. 1998, 173 f. Tese (Doutorado em Letras) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

**Artigo de jornal**

ALMINO, J. A guerra do “Cânone Ocidental”. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1995, p.3.