
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A POESIA BRASILEIRA DOS ANOS 1950 A 1980
EM SUA MULTIPLICIDADE



VOLUME 46 NÚMERO 1

JUNHO DE 2026

[HTTPS://OJS.UEL.BR/REVISTAS/Uel/INDEX.PHP/TERRAROXa](https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja)

ISSN 1678-2054

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002. Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes. A partir de 2022, a revista passou a ter dois números semestrais por volume anual e a ser hospedada em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>.

EQUIPE EDITORIAL: Alamir Aquino Corrêa (editor-chefe), Claudia Carmardella Rio Doce e Barbara Cristina Marques.

INDEXADORES E BANCOS DE DADOS: Diadorim, Directory of Open Access Journals, EBSCO, ErihPlus, JURN, LatinIndex, Livre - Revistas de Livre Acesso, Miguilim, MLA Directory of Periodicals e Portal de Periódicos da CAPES.

RESPONSÁVEIS PELO DOSSIÊ: Miguel Heitor Braga Vieira (UEL) e Marcos Hidemi de Lima (UTFPR)

PARECERISTAS AD HOC DO DOSSIÊ: Adriana Fiuza, Amanda Crispim, Antonio Rodrigues Belon, Arnaldo Franco Junior, Carla Alexandra Ferreira, Celina Gomes, Clara Ávila Ornellas, Claudia Cristina Ferreira, Cleide Rapucci, Cristian Souza Sales, Danglei C Pereira, Égide Guareschi, Ellen Dias, Fernanda Curanishi, Frederico Fernandes, Gisele Chiari, Gustavo Figliolo, Gustavo Ramos, Joelma Santana Siqueira, Laysa Beretta, Luiz Henrique Silva Oliveira, Maria Aparecida Barros, Maria Carolina de Godoy, Maria Lucia Dal Farra, Mariana Quadros Pinheiro, Nelci A C Silvestre, Patrícia Marcondes Barros, Pedro Afonso Barth, Ricardo Postal, Roberto Henrique Seidel, Rodolfo Rorato, Sidinei Eduardo Batista, Suely Leite, Telma Maciel, Waleska R. M. O. Martins, Wellington Fioruci, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

Tipografia: Candara; texto em jetblack 161618, hiperlink em dark washed blue.

Imagem da capa: Libel SanRo no [Pixabay](https://pixabay.com)

Revisão de texto em inglês: [Grammarly.com](https://grammarly.com)

Verificação de similaridade: [iThenticate](https://iThenticate.com)

E-mail: terraroja.uel@gmail.com

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ARTIGOS

APRESENTAÇÃO.....5

MARCOS HIDEMI DE LIMA (UTFPR-PATO BRANCO) E MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA (UEL)

DO TIJOLO AO VERBO: A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO EM VINÍCIUS DE MORAES9

OZÍRIS BORGES FILHO (UFTM/UFCAT)

SÃO LUÍS NATURÍSSIMA TRINDADE: REPRESENTAÇÃO, ESPAÇO E RESISTÊNCIA NA POESIA DE DINACY CORRÊA 23

CONCEIÇÃO FEITOSA (PROFESSORA DA REDE PÚBLICA DO MARANHÃO)

“AGORA NÃO SE FALA MAIS”: O PARADOXO ENTRE A LINGUAGEM E O INDIZÍVEL EM TORQUATO NETO..... 41

GABRIEL ALVES FERNANDES (UFG) E MARCELO FERRAZ DE PAULA (UFG)

A ERÓTICA DO SER FEMININO NEGRO: A POÉTICA DE MIRIAM ALVES55

ANDRÉA LEITÃO (UFPA)

IMPASSES DE RESISTÊNCIA: NOTAS SOBRE A ÚLTIMA POESIA DE CACASO 73

MATHEUS ARAUJO TOMAZ (USP) E ANDERSON GONÇALVES DA SILVA (USP)

POESIA E INFÂNCIA EM O ESTUDANTE EMPÍRICO, DE CECÍLIA MEIRELES...92

ANNY COSTA CHAVES (UNIMONTES) E ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA (UNIMONTES/FAPEMIG)

AFRO-SURREALISMO E A CONQUISTA DA INTERIORIDADE NA POESIA DE ESTREIA DE ADÃO VENTURA..... 107

ANA BEATRIZ MATTE BRAUN (UTFPR) E RICARDO LUIZ PEDROSA ALVES (UFPR)

CADERNOS NEGROS NAS ENCRUZILHADAS LITERÁRIAS: AQUILOMBANDO SABERES EM TRAVESSIAS HISTÓRICO-EDUCATIVAS	122
---	-----

PATRÍCIA CRISTINA DE ARAGÃO (UEPB) E ROBÉRIA NÁDIA ARAÚJO NASCIMENTO (UEPB)

QUEM FALA PERDE: A METAPOESIA CRÍTICA DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO.....	139
--	-----

JONAS LEITE (UFPE) E GEORGE MENEZES (UFPE)

NEGATIVIDADE E PERCEPÇÃO EM ALBA, DE ORIDES FONTELA	155
---	-----

CLARISSA XAVIER (UFMG) E ISABELA DIAS BENASSI (USP)

EROTISMO EM PRIMEIRA PESSOA: A POÉTICA DO CORPO NEGRO EM MIRIAM ALVES.....	170
--	-----

FRANCIANE CONCEIÇÃO DA SILVA (UFPB) E MARIA EDUARDA DE MELO PAULINO (UFPB)

DO RISO MODERNISTA ÀS ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: HUMOR NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX AO XXI.....	186
--	-----

ANDRÉA CATRÓPA DA SILVA (ANHEMBI MORUMBI)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Marcos Hidemi de Lima¹ (UTFPR-Pato Branco)
e Miguel Heitor Braga Vieira² (UEL)

Este número apresenta artigos que se vinculam à chamada “A poesia brasileira dos anos 1950 a 1980 em sua multiplicidade”, cuja proposta abarca a produção poética produzida tanto pelas vanguardas poéticas – tais como o Movimento da Poesia Concreta, a Poesia Neoconcreta, a Poesia Práxis, o Poema-Processo e a Geração Mímégrafo (ou Poesia Marginal) – quanto a de poetas que já vinham produzindo anteriormente ou que passaram a produzir dentro destas quatro décadas, além de trazer artigos sobre compositores da moderna canção popular brasileira, cujo mérito foi pôr em circulação o melhor da poesia cantada que se realizou entre os movimentos musicais da bossa nova e do rock Brasil.

Sob uma ótica historiográfica, a poesia brasileira desse período manifesta contornos peculiares no que se refere a períodos e estilos literários. É no decurso desses 40 anos que a poesia modernista alcança largo espaço de influência, passando por um intenso processo de canonização e efetivamente se consolida como a estética preponderante de nossa lírica; concomitantemente, os movimentos de vanguarda se multiplicam, alcançando as estéticas pós-vanguardistas e a poesia de autoria feminina se firma, para ficarmos em algumas das principais direções.

Aqui estão textos que apresentam variadas perspectivas sobre a produção dessa fase tão fértil. Temos desde nomes fortemente conhecidos e já canônicos (Cecília Meireles, Vinícius de Moraes) a outros não tão divulgados que se revelam extremamente instigantes (Dinacy Corrêa, Jomard Muniz de Britto).

Em “Do tijolo ao verbo: a construção do sujeito em Vinícius de Moraes”, Oziris Borges Filho propõe uma análise crítica do poema “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes, sob a tese de que sua forma não é um adorno, mas o próprio mecanismo que edifica a consciência revolucionária do protagonista. A investigação desdobra-se em três níveis interdependentes: o fônico, o lexical e o sintático-semântico. O artigo conclui que, ao fundir forma e conteúdo de maneira indissociável, Vinícius de

¹ mhlima@utfpr.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-9762-1775>

² miguelvieira@uel.br - <https://orcid.org/0000-0002-7797-7480>

Moraes não apenas narra, mas performa a transformação de seu operário, provando que a conquista da liberdade é, fundamentalmente, um ato poético de reconstrução da linguagem e do sujeito.

Já no artigo “São Luís Naturíssima Trindade: representação, espaço e resistência na poesia de Dinacy Corrêa”, de Conceição Feitosa, a investigação centra-se no poema “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”, abordando, sobretudo, como a representação da cidade articula memória, espaço e identidade, no contexto de resistência poética produzida no Brasil entre as décadas de 1950 e 1980. Partindo da tradição das escritas de mulheres e de suas práticas de contestação simbólica, o estudo examina como a autora mobiliza corpo, espaço, memória e política para construir uma representação sensorial da capital maranhense.

Com o texto “Agora não se fala mais: o paradoxo entre a linguagem e o indizível em Torquato Neto”, escrito em parceria entre Gabriel Alves Fernandes e Marcelo Ferraz de Paula, somos brindados com uma bela abordagem das estratégias discursivas levadas a cabo por Torquato Neto em diários, letras de canção e poemas, considerando-se, principalmente, a metalinguagem como recurso poético na condição traumática do contexto ditatorial brasileiro de 1964 a 1985. Leva-se em consideração, como ponto de partida, a linguagem tensionada e obliterada em regimes de exceção, quando há uma insuficiência do signo, quando a fala é interrompida e as palavras, maculadas pela história, são invadidas pelo vazio e pela ausência de precisão.

Em “A erótica do ser feminino negro: a poética de Miriam Alves”, Andréa Leitão propõe uma interpretação do erotismo presente nos poemas de Miriam Alves, publicados nos livros *Momentos de busca* (1983) e *Estrelas no dedo* (1985), a partir do enfoque sobre a elaboração poética dos corpos negros. A autora busca, entre outros objetivos, afirmar a ruptura estabelecida na obra da poeta com o controle exercido pelos estereótipos de raça e gênero, assim como com a imagem hiperssexualizada atribuída a mulheres negras. Desse modo, os versos da escritora despertam a mulheridade negra para viver a plenitude de uma “erótica do ser”, na medida em que os corpos femininos negros passam da condição de objeto do desejo ou da subordinação para o ser desejante perfazendo o seu direito ao gozo e à vida.

O artigo “Impasses de resistência: notas sobre a última poesia de Cacaso”, de Matheus Araujo Tomaz e Anderson Gonçalves da Silva, trata da produção derradeira de Antônio Carlos de Brito (Cacaso), enfocando o livro *Mar de Mineiro* (1982) e poemas posteriores reunidos em *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), compreendendo como essa parte de sua obra formaliza os problemas políticos e estéticos do período de redemocratização brasileira. Assim, argumenta-se que o humor opera como forma de negatividade em sua poesia: expõe as convenções dos antigos ideais de esquerda; exhibe a ausência de perspectivas histórico-políticas; registra o desencantamento com a “abertura” política; e marca a universalização do nexo financeiro.

“Poesia e infância em *O estudante empírico*, de Cecília Meireles”, de Anny Costa Chaves e Ilca Vieira de Oliveira, aponta para um viés analítico que busca a interpretação do livro de Cecília Meireles cujo eixo concentra-se na significação da infância

construída nos poemas “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos” e “O globo”. Constata-se que os poemas são escritos em dicção universalista, marcada pelas inovações da poesia moderna, e que a infância é associada às ideias de fruição, autoconhecimento, liberdade, memória e imaginação.

Em “Afro-surrealismo e a conquista da interioridade na poesia de estreia de Adão Ventura”, Ana Beatriz Matte Braun e Ricardo Luiz Pedrosa Alves se dedicam a analisar *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, primeiro livro do poeta mineiro, lançado em 1970, sobre o qual não há muitos estudos. A discussão dos dois autores se volta à primeira fase da poética de Ventura, na qual preponderam a busca pela subjetividade e o potencialidade lírica da estética do afro-surrealismo, cuja finalidade visa valorizar a perspectiva negra e o enfrentamento do presente.

Patrícia Cristina de Aragão e Robéria Nádia Araújo Nascimento abordam, no texto “*Cadernos Negros* nas encruzilhadas literárias: aquilombando saberes em travessias histórico-educativas”, alguns contos e poemas publicados por variados autores, entre 1978 e 1988, na antologia *Cadernos Negros* – publicação considerada como um espaço contra o racismo e de manutenção da memória cultural e histórica dos afro-descendentes –, tornando-se um canal por meio do qual escritores até então marginalizados passaram a ser conhecidos e um veículo que proporcionou a consolidação da literatura afro-brasileira.

No artigo de Jonas Leite e George Menezes “Quem fala perde: a metapoesia crítica de Jomard Muniz de Britto”, o foco dos autores se dirige à questão da metapoesia presente na produção poética jomardiana, evidenciando-o como um escritor que estabelece diálogos com vanguardas diversas (sem aderir a nenhuma delas) conforme se pode perceber nos jogos linguísticos, nas paródias e nas desmontagens conceituais efetuadas pelo poeta com a finalidade de obter uma escrita que abranja elementos tais como contradições, deslocamentos e multiplicidades.

O texto “Negatividade e percepção em *Alba*, de Orides Fontela”, de Clarissa Xavier e Isabela Dias Benassi, detém-se na leitura dos poemas “Composição” e “A mão”, que fazem parte de *Alba* (1983), terceiro livro da poeta que funciona como uma obra que sintetiza a própria escrita de Orides. Na análise, as autoras buscam demonstrar que os dois poemas ilustram a relação do sujeito com o mundo pela presença do corpo, evidenciando o aprofundamento da poeta com a fenomenologia e com o campo da percepção.

Franciane Conceição da Silva e Maria Eduarda de Melo Paulino discutem, em “Ero-tismo em primeira pessoa: a poética do corpo negro em Miriam Alves”, as narrativas coloniais que caracterizam o corpo feminino negro sob a perspectiva da subalternidade, analisando os poemas “Geometria bidimensional”, “Íntimo véu” e “Estranho indagar”, publicados em diferentes edições dos *Cadernos Negros*, e demonstrando como Miriam Alves transforma o erótico – que é uma ferramenta política na sua poesia – em gesto de autorreconhecimento e de ruptura contra as amarras da subjetividade negra.

Ao considerar a ideia de que o humor elabora tensões recorrentes em nossa literatura, tais como a construção ambígua da identidade nacional, a relação entre experimentação formal e cultura de massas, a resistência cotidiana a contextos autoritários, a revisão irônica do cânone e as disputas contemporâneas em torno de gênero e autoria, Andréa Catrópa da Silva investiga, no artigo “Do riso modernista às escritas contemporâneas: humor na poesia brasileira do século XX e XXI”, o humor como operador formal e histórico em três poetas de diferentes gerações: Paulo Leminski, José Paulo Paes e Angélica Freitas.

Em suma, os artigos desta edição revelam que a poesia e a canção popular brasileiras, entre as décadas de 1950 a 1980, cristalizaram não somente as lições de vários momentos do modernismo, mas também franquearam o caminho para que as vanguardas poéticas e as renovações de nosso cancioneiro popular muitas vezes se entroncassem, diluindo – dentro do espírito da contemporaneidade – as fronteiras entre a poesia lida/falada e a poesia cantada.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DO TIJOLO AO VERBO:

A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO EM VINÍCIUS DE MORAES

Oziris Borges Filho¹ (UFTM/UFCAT)

RESUMO: Este artigo propõe uma análise crítica do poema “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes, sob a tese de que sua forma não é um adorno, mas o próprio mecanismo que edifica a consciência revolucionária do protagonista. A investigação desdobra-se em três níveis interdependentes: o fônico, o lexical e o sintático-semântico. No plano sonoro, demonstra-se como a redondilha maior transita de uma metáfora da alienação para uma marcha da consciência, enquanto a rima em “-ão” alicerça foneticamente os pilares da opressão, rompida pela negação final. Lexicalmente, o estudo mapeia a jornada de um vocabulário de concretude material a um campo de substantivos abstratos que nomeiam a epifania. Por fim, a análise explora como o paralelismo sintático e a subversão da narrativa bíblica cristalizam a dialética da luta de classes. O artigo conclui que, ao fundir forma e conteúdo de maneira indissociável, Vinícius de Moraes não apenas narra, mas performa a transformação de seu operário, provando que a conquista da liberdade é, fundamentalmente, um ato poético de reconstrução da linguagem e do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Social; Consciência de Classe.

DEL LADRILLO AL VERBO:

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN VINÍCIUS DE MORAES

RESUMEN: Este artículo propone un análisis crítico del poema “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes, bajo la tesis de que su forma no es un adorno, sino el propio mecanismo que edifica la conciencia revolucionaria del protagonista. La investigación se desarrolla en tres niveles interdependientes: el fónico, el léxico y el sintático-semántico. En el plano sonoro, se demuestra cómo la redondilla mayor transita de una metáfora de la alienación a una marcha de la conciencia, mientras la rima en “-ão” cimienta fonéticamente los pilares de la opresión, rota por la negación final. Lexicalmente, el estudio mapea el viaje desde un vocabulario de concreción material hacia un campo de sustantivos abstractos que nombran la epifanía. Finalmente, el análisis explora cómo el paralelismo sintático y la subversión de la narrativa bíblica cristalizan la dialéctica de la lucha de clases. El artículo concluye que, al fusionar forma y contenido de manera indisociable, Vinícius de Moraes no solo narra, sino que también performa la transformación de su obrero, lo que demuestra que la conquista de la libertad es, fundamentalmente, un acto poético de reconstrucción del lenguaje y del sujeto.

PALABRAS CLAVE: Poesía Social; Conciencia de Clase.

¹ ozirisb@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8802-3156>



FROM BRICK TO WORD: THE CONSTRUCTION OF THE SUBJECT IN VINÍCIUS DE MORAES

ABSTRACT: This article proposes a critical analysis of the poem “O operário em construção” by Vinícius de Moraes, based on the thesis that its form is not an adornment but the very mechanism that builds the protagonist’s revolutionary consciousness. The investigation unfolds on three interdependent levels: phonics, lexics, and syntactic-semantic. On the sonic level, it demonstrates how the *redondilha maior* meter transitions from a metaphor for alienation to a march of consciousness, while the “-ão” rhyme phonetically underpins the pillars of oppression, ultimately broken by the final negation. Lexically, the study maps the journey from a vocabulary of material concreteness to a field of abstract nouns that name the epiphany. Finally, the analysis explores how syntactic parallelism and the subversion of the biblical narrative crystallize the dialectic of class struggle. The article concludes that by inseparably merging form and content, Vinícius de Moraes not only narrates but also performs the transformation of his worker, proving that the conquest of freedom is fundamentally a poetic act of reconstructing language and the subject.

KEYWORDS: Social Poetry; Class Consciousness.

Recebido em 14 de outubro de 2024. Aprovado em 1 de junho de 2026.

1. FORMA, PODER E SUJEITO

A análise que se propõe neste artigo parte de um pressuposto metodológico fundamental: a forma poética não é um invólucro do conteúdo, mas o próprio mecanismo pelo qual o sentido se produz e a subjetividade se constitui. Essa premissa exige um aparato teórico que articule três dimensões interdependentes — a materialidade estética do texto, as estruturas de poder que o atravessam e a constituição do sujeito que dele emerge.

No plano da análise estética, o trabalho ancora-se em Antonio Candido (2006), para quem o estudo dos fatores de composição não dissolve o encanto da obra, mas o aprofunda: a análise é o caminho pelo qual se reconstrói o segredo e a beleza do poema, intensificando o prazer causado por sua valia. Essa perspectiva orienta a leitura que aqui se pratica, na qual métrica, vocabulário e sintaxe são tratados como elementos solidários e mutuamente determinantes. Complementa essa orientação o conceito de *desrealização* da linguagem, desenvolvido por Hugo Friedrich, segundo o qual a linguagem poética opera como o contrário da linguagem comunicativa, exigindo que a forma se distancie do uso ordinário para produzir seus efeitos específicos (Friedrich 1978). Em “O operário em construção”, essa tensão entre o verso de dicção popular e a sofisticação do projeto político é precisamente o campo em que a análise se desenvolve. A escassez de estudos críticos centrados especificamente em “O operário em construção” — em contraste com a ampla recepção cultural e política do poema — é, por si só, um dado interpretativo relevante. A canonização popular da obra, associada à sua circulação nos movimentos de esquerda dos anos 1960 e nos materiais didáticos subsequentes, parece ter cristalizado uma recepção que privilegia o conteúdo ideológico em detrimento da análise formal.

No plano do poder e do discurso, o pensamento de Michel Foucault fornece um instrumental decisivo. Para Foucault, o discurso não descreve o mundo: é uma prática que forma os objetos dos quais fala (Foucault 2013). Essa concepção permite compreender o poema não apenas como representação de uma luta de classes, mas também como um ato de produção discursiva: a linguagem do patrão naturaliza a exploração; a linguagem do operário, ao nomeá-la, a desnaturaliza. O “Não!” final não é mera rejeição — é uma enunciação que funda outra ordem do real.

Essa dimensão ganha uma projeção contemporânea decisiva a partir do pensamento de Byung-Chul Han. Na “sociedade do desempenho”, o opressor não desaparece — ele é introjetado. O sujeito neoliberal torna-se seu próprio explorador, compelido por uma lógica de produtividade que se confunde com liberdade (Han 2017). A confrontação entre a visibilidade da opressão externa no poema de Vinícius e a invisibilidade da autoexploração contemporânea revela não o envelhecimento da obra, mas sua pertinência renovada: a jornada arquetípica do operário permanece um modelo analítico para as formas atuais de alienação.

É sobre essa articulação — entre a materialidade do verso, a produção discursiva do poder e a constituição histórica do sujeito — que a análise se desdobrará nas seções seguintes.

2. A CONSTRUÇÃO DE UM POETA SOCIAL

“O operário em construção” não é apenas um dos poemas mais célebres de Vinícius de Moraes, mas também um divisor de águas que consolida a maturidade de sua poesia social e o firma como uma das vozes mais potentes e engajadas de sua geração. Publicado originalmente no livro *Novos Poemas II*, de 1959, o texto emerge em um momento histórico singular: o Brasil vivia o auge do desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek, um período de otimismo industrializante que, contraditoriamente, acirrava as tensões entre capital e trabalho e intensificava a organização dos movimentos operários. É nesse cenário de modernização acelerada e de crescente debate social que Vinícius lança seu poema em direção à tomada de consciência de classe.

Para compreender a magnitude do poema, é preciso situá-lo na trajetória poética de seu autor. A crítica consagrou a divisão da obra de Vinícius em duas grandes fases. Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, situa o poeta na confluência entre o segundo modernismo e a Geração de 45, observando nele uma trajetória que parte de um lirismo de inflexão espiritualista e transcendental para uma dicção progressivamente voltada ao mundo concreto, ao cotidiano e, em seu momento mais maduro, às tensões sociais e políticas (Bosi 1994). É nesse arco que “O operário em construção” se inscreve como ponto culminante: o instante em que o impulso lírico e o engajamento político convergem numa única obra de elaboração formal exemplar. A primeira fase, que se estende de *O caminho para a distância* (1933) até o início dos anos 1940, é marcada por um profundo senso de espiritualidade, um tom místico e

transcendental, com versos longos de inspiração bíblica e neossimbolista. É um Vinícius voltado ao sublime, às questões da alma e da existência em um plano metafísico. A partir de obras como *Cinco elegias* (1943) e *Poemas, sonetos e baladas* (1946), inicia-se uma segunda fase, na qual o poeta se volta para o mundo material. Ele desce do etéreo para abraçar o cotidiano, a sensualidade do amor carnal, a mulher, os amigos e, progressivamente, as injustiças do mundo. “O operário em construção” representa, talvez, o clímax dessa segunda fase, em que a preocupação com o outro atinge seu ápice na forma de um engajamento político explícito e artisticamente sofisticado.

A repercussão da obra foi imediata e duradoura. “O operário em construção” foi rapidamente adotado pela juventude universitária e pelos movimentos de esquerda dos anos 60, tornando-se um hino de resistência e um texto-chave na formação de uma consciência política e social. Sua força reside na capacidade de traduzir conceitos complexos da teoria social em uma narrativa humana, épica e acessível, sem jamais resvalar no panfletarismo.

A despeito de sua canonicidade, “O operário em construção” não gerou, no âmbito dos estudos literários, uma fortuna crítica proporcional à sua relevância histórica e estética. Os estudos acadêmicos centrados especificamente no poema são escassos e, em sua maioria, oriundos de áreas vizinhas, como a semiótica discursiva e as ciências sociais. Nessa direção, Silva, Duarte e Lima Arrais (2023), em leitura semiótica publicada na revista *Travessias*, investigam a produtividade semântica do texto e sua crítica às relações de trabalho e de alienação. O presente artigo se distingue dessa abordagem ao privilegiar a análise da materialidade estética do poema — sua métrica, seu léxico e sua sintaxe — como o mecanismo pelo qual a consciência revolucionária do protagonista é não apenas representada, mas também performada. A lacuna crítica, longe de ser um limite, é antes o índice da necessidade de estudos que, como este, se debruçam sobre a engenharia formal de uma obra que, há mais de sessenta anos, permanece urgente.

O poema provou que a arte engajada podia alcançar o mais alto nível de elaboração estética. Como a análise neste artigo demonstrará, a jornada do operário — da alienação à consciência, do “sim” submisso ao “Não!” libertador — não é apenas contada, mas também performada na própria tessitura do poema. Vinícius de Moraes faz do poema um canteiro de obras onde, junto com os edifícios, se constrói um homem novo.

3. A SONORIDADE DA CONSCIÊNCIA

A sonoridade de “O operário em construção” não é um mero acompanhamento, mas sim uma estratégia sobre a qual a consciência do protagonista é erguida, culminando na demolição sonora da submissão. Os recursos sonoros empregados pelo poeta transcendem a função de meros adornos estilísticos; são, na verdade, elementos que forjam, modulam e amplificam a jornada de conscientização. Inserido na tradição da poesia brasileira dos anos 50, o poema reflete a busca por uma linguagem enga-

jada, mas acessível, capaz de veicular sua crítica social a um público amplo. Ao narrar a epopeia de um trabalhador anônimo, o eu lírico utiliza a materialidade sonora para dar corpo a essa transformação. A análise da métrica e do ritmo apresenta-se, portanto, como o primeiro pilar para compreender esse sofisticado poema.

Em um poema de cunho social declarado, a escolha da métrica e do ritmo não é apenas uma decisão estética, mas também estratégica. Uma musicalidade fluida e reconhecível facilita a memorização e, conseqüentemente, a disseminação oral da mensagem poética, alinhando-se a um projeto de arte voltado ao alcance popular. Estrutura-se o poema predominantemente em versos de sete sílabas poéticas, a redondilha maior, que estabelece a base rítmica da narrativa. Exemplos como “Era ele que erguia casas” e “Onde antes só havia chão” demonstram, desde o início, essa cadência regular e cantante.

A escolha da redondilha maior é profundamente significativa. Este metro, tradicionalmente associado a formas populares e narrativas como a balada ou a literatura de cordel, afasta o poema do hermetismo e o aproxima de uma dicção direta e acessível. Ao contar a história de seu protagonista de forma “simples”, o eu lírico confere dignidade épica à jornada do operário. A genialidade da escolha, contudo, reside na resignificação do ritmo ao longo do poema. Inicialmente, a regularidade inabalável da redondilha funciona como uma metáfora sonora do estado de trabalho alienado: uma cadência monótona, hipnótica, que mimetiza o gesto repetitivo da construção. No entanto, à medida que o operário desperta, essa mesma estrutura rítmica, sem se alterar, adquire um novo significado. Ela se transforma de um som de servidão em uma cadência de marcha inexorável rumo à consciência. A forma não muda, mas seu sentido se revoluciona, espelhando a transformação interna do protagonista.

Se o ritmo estabelece o fluxo da narrativa, os esquemas de rima organizam o pensamento poético e criam ênfases semânticas poderosas. Em “O operário em construção”, a rima funciona como um eco temático, martelando na mente do leitor os conceitos fundamentais da jornada. O poema não adere a um esquema fixo e clássico, mas se organiza em estrofes de extensão variável, com destaque para as quintilhas, que apresentam rimas emparelhadas ou cruzadas. Essa estrutura, menos rígida do que a do soneto, permite um fluxo narrativo ao mesmo tempo organizado e flexível, ecoando as formas populares do cordel. Contudo, o elemento fônico mais marcante do poema é, sem dúvida, a assonância e a rima predominante em -ão.

Essa sonoridade não é apenas uma escolha lexical; é uma decisão fonética. O ditongo nasal -ão é um som grave e ressonante, que vibra na cavidade nasal e no peito, conferindo peso físico às palavras. O texto explora essa qualidade para conferir gravidade sonora aos pilares temáticos do poema. Conceitos como construção, chão, mão, missão, religião, escravidão, pão, patrão e coração não são apenas ligados semanticamente; são fundidos por uma sonoridade profunda, pesada e fundamental. Essa repetição massiva cria um campo semântico-sonoro em que a opressão (patrão), o labor (mão) e a alienação (escravidão) são indissociáveis. A forma fônica ratifica e amplifica o conteúdo ideológico, demonstrando que a negação final (não), que compartilha o mesmo som fundamental, é a consequência inevitável de toda a

construção que a precede. Para além das rimas, entretanto, outras figuras sonoras são mobilizadas para esculpir a materialidade do poema.

Figuras ligadas à sonoridade, como a aliteração e a anáfora, são ferramentas que conferem textura e intensidade dramática ao discurso poético, tornando a experiência de leitura mais sensorial e visceral. As aliterações em “O operário em construção” reforçam a fisicalidade do trabalho e da opressão. A repetição dos sons oclusivos e duros, como o /k/ em “**c**asa” e “**c**onstrução”, evoca o impacto percussivo do labor. De forma mais sutil, a repetição do /p/ explosivo em “o **p**rato do **p**atrão” confere um tom quase de desprezo à constatação da desigualdade, enquanto a sibilância em “viu-se **s**úbito **c**ercado” e nos longos versos sobre o “**s**ilêncio” pode evocar o sussurro da injustiça ou o som da própria violência.

O impacto dramático atinge seu ápice com o uso massivo de paralelismo e anáfora na parte que descreve a tomada de consciência. A estrutura repetitiva, iniciada sistematicamente por “Que seu/sua...”, constrói uma acusação rítmica e implacável:

Que sua marmita
Era o prato do patrão
Que sua cerveja preta
Era o uísque do patrão
Que seu macacão de zuarte
Era o terno do patrão.

Essa repetição sonora, que funciona como uma litania da exploração, martela a percepção do operário e do leitor, tornando a conclusão inevitável. É aqui que o poema encena seu conflito fônico central. Toda a estrutura poética até este ponto foi erguida sobre a ressonância grave e contínua do -ão, um som que representa o mundo da submissão. Essa longa sequência anafórica culmina na palavra que rompe essa hegemonia sonora: “Não!”. O impacto fônico é imenso. O monossílabo “Não!” é tônico, seco e definitivo, uma lâmina fonética que corta o zumbido opressivo do -ão. Ele é a antítese perfeita, a ruptura sonora que representa a resolução final do operário e interrompe o ciclo de submissão existencial. Esta ruptura fônica prepara o terreno para uma síntese final sobre como a totalidade da construção sonora do poema serve ao seu projeto humanista. Em síntese, a análise fônica de “O operário em construção” revela um projeto poético em que a forma é inseparável do conteúdo.

4. A PALAVRA COMO ANDAIME

O poema “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes, ergue-se como um monumento na paisagem da poesia social brasileira, um texto cuja relevância transcende sua época para dialogar com as tensões perenes entre capital e trabalho. Contudo, para além de sua inegável força temática, a obra revela uma beleza interna de extraordinária precisão. A jornada do operário — da alienação mecânica à consciência revolucionária — não é meramente narrada, mas sim construída, verso a verso,

no nível mais fundamental da linguagem: o lexical. As escolhas de vocabulário, o predomínio de certas categorias gramaticais e suas transformações ao longo do poema atuam como o verdadeiro cimento da edificação ideológica do protagonista.

A forma lexical ratifica e aprofunda a temática. Substantivos, verbos e advérbios são dispostos não como meros ornamentos, mas como ferramentas funcionais que dão forma à consciência nascente. O poema se revela, assim, um duplo canteiro de obras: enquanto o operário ergue casas, o poeta constrói, com a matéria da palavra, o próprio operário.

O léxico inicial do poema estabelece a condição de base do protagonista: um estado de alienação em que o fazer é desprovido do saber. O eu-lírico escolhe suas palavras com a precisão de um engenheiro, assentando a fundação da narrativa sobre um vocabulário que espelha um mundo puramente físico, despojado de abstração e de compreensão.

O poema revela, em sua fase inicial, um universo lexical de esmagadora concretude. O mundo do operário pertence ao campo semântico da construção, delimitado por aquilo que ele pode tocar e manipular: “chão”, “casas”, “tijolo”, “pá”, “cimento”, “esquadria”. Essa materialidade, contudo, ganha uma dimensão de ironia trágica quando observamos a progressão do que ele constrói: “Erguendo uma casa aqui / Adiante um apartamento / Além uma igreja, à frente / Um quartel e uma prisão”. O operário, em sua inconsciência, edifica os próprios instrumentos de controle social — a religião, o poder militar e o estado carcerário — que perpetuam sua opressão.

A ação, por sua vez, é descrita por verbos no pretérito imperfeito, que denotam um hábito contínuo: “erguia”, “subia”, “empilhava”. A cadência das paroxítonas terminadas em hiato (“-ia”) cria um ritmo quase hipnótico, que espelha sonoramente o estado mecânico e irrefletido do trabalhador. Esse tema da alienação é explicitado pelo uso de verbos de estado que negam o conhecimento. As palavras “desconhecia” e “Não sabia” funcionam como verbetes centrais de sua condição. “Mas tudo desconhecia / De sua grande missão”. Esse vocabulário da ignorância estabelece um contraste direto entre sua potência criadora e sua impotência intelectual, em que ele “faz a coisa” sem compreender que, dialeticamente, “a coisa faz o operário”. A solidez desse universo lexical prepara o terreno para a ruptura, quando uma fissura permitirá a entrada da consciência, transformando radicalmente o vocabulário e, com ele, o próprio homem.

O momento da refeição, um ato cotidiano, é apresentado como o catalisador de uma transformação existencial. É aqui que o campo lexical do poema sofre uma alteração sísmica, transitando do concreto-material ao abstrato-reflexivo. Essa mudança no vocabulário não apenas descreve, mas também efetivamente constitui a epifania do operário.

O gatilho é uma “súbita emoção” que o leva a reexaminar o mundo material. A enumeração de substantivos concretos que se segue é reveladora: “Garrafa, prato, facão”. A partir daí, sua percepção se expande em uma aceleração sintática vertiginosa. O eu-lírico comprime o universo em quatro versos sem conjunções, um recurso de

assíndeto que espelha a velocidade estonteante da epifania: “gamela / Banco, enxerga, caldeirão / Vidro, parede, janela / Casa, cidade, nação!”. Essa falta de fôlego sintático reflete a mente do operário, que corre para conectar o microcosmo de sua mesa ao macrocosmo da nação que construiu. Essa descoberta é reforçada pela repetição enfática da frase “Era ele quem os fazia”, um mantra de autoconsciência que ressignifica sua identidade: “Ele, um humilde operário, / Um Operário em construção”. O clímax dessa transformação é marcado pela introdução de substantivos abstratos que designam seu crescimento interno. Palavras como “compreensão” e “dimensão” surgem pela primeira vez, culminando no verso crucial: “O operário adquiriu / Uma nova dimensão: / A dimensão da poesia”. Lexicalmente, a “poesia” aqui não é mero esteticismo; representa a capacidade recém-adquirida de renomear o mundo, criar metáforas e, assim, reconfigurar a realidade.

Essa nova “dimensão da poesia” é uma ferramenta política. É o poder de ver sua “marmitta” como “o prato do patrão” – uma substituição metafórica que constitui a base cognitiva da negação política. A capacidade de reinterpretar o mundo através da palavra arma o operário para a consequência prática inevitável: dizer “Não”.

A consciência recém-adquirida manifesta-se linguisticamente por meio da oposição e da negação. Tendo compreendido seu papel, o operário passa a usar a linguagem para confrontar a injustiça. O eu lírico utiliza a estrutura lexical para cristalizar o conflito de classes. Sua abordagem é um marco da poesia da “Geração de 45”, que se afastava do hermetismo modernista anterior em favor de um verso mais direto, comunicativo e politicamente engajado.

A longa estrofe iniciada por “Notou que sua marmitta / Era o prato do patrão” é uma aula de crítica social em nível lexical. O poeta emprega um rigoroso paralelismo sintático, em que cada par de versos estabelece uma oposição direta entre o mundo do operário e o do patrão: “marmitta” vs. “prato”, “cerveja preta” vs. “uísque”, “macacão de zuarte” vs. “terno”, “casebre” vs. “mansão”. Essa escolha não apenas lista desigualdades; ela constrói poeticamente a noção de mais-valia, demonstrando como o concreto do trabalho se converte no luxo do patrão.

A culminação dessa consciência se dá na mais poderosa das transformações lexicais. A revolução ideológica do operário cristaliza-se na mais fundamental das oposições adverbiais. A troca de “que sempre dizia sim” por “começou a dizer não” representa a totalidade da sua revolução. A força desse ato é tamanha que o eu lírico o isola: “E o operário disse: Não!”. Essa negação, contudo, não vem sem custo. O poema revela que, após múltiplas agressões, o operário sobrevive por uma razão dialética: “Porém, por imprescindível / Ao edifício em construção / Seu trabalho prosseguia”. O léxico o define como “imprescindível”, mostrando que sua exploração é, ironicamente, seu escudo, uma tensão complexa do trabalho sob o capitalismo. A partir deste ponto, a batalha ideológica será travada explicitamente no campo vocabular do poder.

O diálogo final entre operário e patrão é um embate de visões de mundo. A cena, uma recriação direta da epígrafe do Evangelho de Lucas que abre o poema, eleva o

conflito de classes à dimensão mítica da Tentação de Cristo, com a consciência socialista substituindo a divindade como a força a ser testada.

As escolhas lexicais refletem essa polarização. O vocabulário do patrão é *transacional* e *condicional*, empregando uma modalidade deôntica de poder e permissão: “Dar-te-ei todo esse poder”, “dou-o a quem bem quiser”, “será teu se me adorares”. A linguagem dele é a da concessão, que pressupõe que todo valor emana de sua vontade. A recusa do operário, em contrapartida, é *ontológica* e *absoluta*, fundamentada em uma verdade existencial de simplicidade demolidora: “Não podes dar-me o que é meu”. Esta frase demonstra à consciência que o valor é criado pelo trabalho, inerente ao trabalhador, e não algo a ser “dado” pelo capital.

Após a recusa, instala-se um “grande silêncio”, que o poeta preenche com um léxico sombrio. O silêncio não é vazio, mas denso, povoado por substantivos de forte carga negativa: “martírios”, “prisão”, “torturas”, “maldição”. Essa escolha confere à pausa uma dimensão de luta histórica e coletiva — o silêncio acumulado ao longo de gerações de oprimidos. O poema, então, conclui com um quiasmo lexical que sela a transformação do protagonista: “Em operário construído / O Operário em construção”. A inversão não é simples. “O operário em construção” é um homem definido pelo seu processo. “Operário construído” é um homem definido por seu produto: uma consciência política acabada e sólida. O quiasmo marca a mudança final do potencial à atualidade, do processo ao estado. A luta lexical entre o “dar” do patrão e o “o que é meu” do operário demonstra a perenidade do poema, ecoando nas discussões contemporâneas sobre trabalho, valor e dignidade.

Em suma, a análise lexical de “O operário em construção” revela uma maestria poética em que cada palavra é um tijolo deliberadamente assentado na edificação da consciência. A jornada do protagonista é construída, e não apenas contada, pelo vocabulário a cada etapa do poema.

5. REVOLUÇÃO: ESTRUTURA E SENTIDO

A simplicidade aparente da linguagem oculta uma complexa rede textual em que cada repetição, cada quebra de verso e cada figura de linguagem serve ao propósito de edificar a subjetividade de um homem que aprende a dizer “Não”.

Este mergulho na maquinaria do poema não é um exercício estéril, mas sim a própria condição para acessar seu núcleo. Como defende o crítico Antonio Candido, a análise é um caminho para a fruição aprofundada: “Longe de destruir o encanto do poema, a análise dos seus fatores de composição pode ser um modo de sentir mais vivamente a sua realidade. O que se visa é tentar reconstruir o seu encanto, o que determina o seu segredo e a sua beleza, e de aprofundar por meio do conhecimento o prazer causado pela valia da obra” (Candido 2006: 28).

Para desvendar esses meandros, investigaremos, primeiramente, como o paralelismo, o ritmo e as transições discursivas moldam o percurso da alienação à afirmação.

Em seguida, refletiremos sobre as metáforas, a intertextualidade e as antíteses que conferem profundidade filosófica e política ao poema narrativo. Ao final, demonstraremos como a sinergia entre esses dois eixos garante a perenidade e a força da obra.

No poema de Vinícius, a sintaxe transcende sua função meramente gramatical e torna-se um elemento dramático essencial. A organização das frases, a cadência das repetições e o ritmo não são adornos estéticos; constituem a própria espinha dorsal que sustenta e impulsiona a transformação psicológica e ideológica do operário. É por meio da manipulação consciente da estrutura frasal que o poeta nos faz testemunhar o processo gradual de uma consciência que se ergue.

O uso proeminente do paralelismo sintático é a estratégia mais eficaz do poema para ilustrar o despertar do operário. A longa sequência de constatações que se inicia com “Notou que sua marmita / Era o prato do patrão” é o exemplo mais eloquente. A estrutura repetitiva (“Que seu/sua... / Era o/a... do patrão”) não apenas acumula exemplos de exploração, mas também simula o próprio processo cognitivo da revelação. Observações antes isoladas agora são conectadas por uma mesma lógica sintática, forjando uma compreensão sistêmica da desigualdade.

Da mesma forma, a repetição de frases-chave funciona como um refrão que pontua a evolução do personagem. A expressão “Era ele quem o fazia” transita de uma simples constatação de ofício a uma poderosa declaração de autoria sobre o mundo. O mesmo ocorre quando o operário percebe que não constrói apenas casas ou apartamentos, mas os próprios instrumentos de controle social que o subjugam: “Além uma igreja, à frente / Um quartel e uma prisão”. A repetição, portanto, é um motor de ressignificação que marca as etapas de um despertar gradual e inevitável.

O poema flui com um ritmo que mimetiza o trabalho contínuo e a própria construção. O uso frequente do *enjambement* (ou cavalgamento), que quebra a unidade sintática entre o final de um verso e o início do seguinte, cria uma sensação de movimento incessante: “Prisão de que sofreria / Não fosse, eventualmente / Um Operário em construção.”

Esse encadeamento reflete tanto o labor diário ininterrupto quanto o fluxo de pensamento que, uma vez iniciado, não pode mais ser detido. Contudo, o eu lírico contrasta magistralmente esse fluxo com a sintaxe das frases curtas e diretas nos momentos de ruptura. A declaração “E o operário disse: Não!” surge como uma fratura deliberada nesse ritmo. A frase, contida em um único verso, impõe uma pausa dramática. Essa quebra sintática confere um peso monumental e definitivo à negação do operário, transformando-a em um ponto de virada irrevogável.

A transformação do operário atinge seu clímax em uma mudança fundamental na estrutura discursiva. Durante a maior parte do texto, um eu-lírico em terceira pessoa relata a jornada do protagonista. Na cena final, contudo, a sintaxe abandona a narração para dar lugar ao diálogo direto e dramático. Essa alteração eleva a tensão e simboliza a metamorfose completa: o operário deixa de ser um objeto passivo da narrativa para se tornar um sujeito ativo, que literalmente se apropria da enunciação para confrontar seu opressor. A confrontação culmina na afirmação “Não podes dar-

-me o que é meu”, mas a vitória não é simples. O que se segue é “Um grande silêncio”, um silêncio povoado não de paz, mas da memória histórica da luta: “Um silêncio de martírios / Um silêncio de prisão. / Um silêncio de torturas / E gritos de maldição”. Essa sintaxe do silêncio adiciona uma camada de complexidade trágica, mostrando que a consciência recém-adquirida também é um fardo, o peso de toda a opressão sofrida por seus irmãos. Essa sintaxe, no entanto, não opera no vazio. Ela é o veículo de um universo de significados complexos, cuja análise revela o núcleo ideológico do poema.

Se a sintaxe é o esqueleto que estrutura a jornada do operário, a semântica constitui seu núcleo ideológico e simbólico. É no campo do significado que as palavras transcendem seu valor literal para construir um poderoso universo de luta, opressão e libertação. O eu-lírico tece uma rede de sentidos que eleva a história de um trabalhador anônimo à condição de parábola universal sobre a dignidade humana.

A força semântica do poema gravita em torno da metáfora expressa no título e reiterada no refrão: o “O operário em construção”. Essa imagem opera com um duplo sentido engenhoso. Em nível literal, o operário constrói edifícios. Em um nível metafórico e mais profundo, ele está engajado na construção de sua própria subjetividade política e, crucialmente, poética. As duas obras são interdependentes, como o poema torna explícito: “Que, tal sua construção / Cresceu também o operário”. O crescimento físico da obra torna-se o símbolo do crescimento interior do homem. Ele não apenas ergue paredes, mas também constrói a si mesmo como sujeito histórico, adquirindo “uma nova dimensão: / A dimensão da poesia”. Esta é a libertação final: o operário deixa de ser um objeto descrito na narrativa para se tornar um sujeito capaz de criar seu próprio sentido, sua própria linguagem – a mesma linguagem que constitui o poema que lemos.

A mais sofisticada inferência semântica da obra reside em sua apropriação e subversão da narrativa bíblica. A epígrafe do Evangelho de Lucas, que descreve a tentação de Cristo, é recriada na cena clímax, quando o patrão leva o operário “ao alto da construção”. Este ato não apenas eleva a luta de classes a uma dimensão mítica; constitui um profundo gesto de humanismo secular. O eu lírico *desloca* deliberadamente um mito teológico para o campo da luta material e histórica. O operário, no lugar de Cristo, e o patrão, no lugar do Diabo, reencenam o drama moral fundamental não mais entre o homem e o divino, mas entre o trabalho e o capital. A recusa do operário não busca a graça divina, mas afirma a dignidade humana no mundo concreto. É uma vitória do materialismo histórico sobre a alienação transcendental.

A estrutura semântica do poema reflete diretamente a dialética marxista da luta de classes, organizada em pares de opostos irreduzíveis. A própria forma do poema torna-se um argumento sobre o conflito como motor da transformação. As principais antíteses são:

- Liberdade vs. Escravidão (“Sendo a sua liberdade / Era a sua escravidão”)
- Sim vs. Não (a transição central da passividade para a resistência)
- Pão vs. Tijolo (a necessidade humana versus o valor da mercadoria)

- Mansão do patrão vs. Casebre do operário (a desigualdade social explícita)

Essa estrutura antitética demonstra o processo dialético em ação: a tese (o trabalho alienado) gera sua própria antítese (a consciência de classe), culminando na síntese revolucionária (o “Não!” e o “operário construído”). Essa tensão semântica é fisicamente encenada pela sintaxe; o paralelismo rígido e equilibrado de versos como “Sendo a sua liberdade / Era a sua escravidão” força o leitor a confrontar a contradição em sua própria forma material.

A revolução, contudo, não se completa no indivíduo. O poema atinge seu clímax político quando a consciência se torna coletiva: “E um fato novo se viu / Que a todos admirava: / O que o operário dizia / Outro operário escutava.” A sintaxe simples e declarativa confere a este momento um peso de verdade inquestionável. A voz que se descobriu poética agora se torna política, ecoando em outros e transformando a revolta pessoal em semente da resistência organizada. Ancorada em metáforas potentes e mitos ressignificados, a narrativa particular do operário converte-se na representação de uma luta universal.

A genialidade de Vinícius de Moraes reside precisamente em ter forjado uma obra em que a simplicidade da sintaxe narrativa potencializa a complexidade das metáforas e a radicalidade da mensagem política. A estrutura paralelística constrói a epifania, a quebra rítmica sela a revolução pessoal, e a subversão de mitos universais eleva a luta de classes a uma esfera ética e humanista.

Em um mundo ainda profundamente marcado pela desigualdade social e pela alienação no trabalho, o processo de “construção” da consciência retratado por Vinícius continua a ser um poderoso chamado à reflexão e à ação. O poema não envelheceu, pois as estruturas de poder que denuncia e a jornada de humanização que celebra permanecem dramaticamente atuais.

“O operário em construção” se consolida não apenas como um marco da poesia brasileira dos anos 50, mas também como uma obra-prima atemporal. Sua textura impecável, em que cada elemento sintático e semântico se encaixa com a precisão de um projeto de engenharia, garante que a voz daquele operário que aprendeu a dizer “Não” continue a ecoar, inspirando e provocando novas gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “O operário em construção”, a poética de Vinícius de Moraes transcende a função representacional e torna-se um ato performativo. A premissa central que emerge da análise da obra é a de que sua forma não constitui um adorno para o conteúdo, mas sim o próprio mecanismo pelo qual a jornada de conscientização do protagonista é forjada e efetivada. A importância de investigar como a estética serve a um projeto político-ideológico torna-se, portanto, estratégica, revelando uma obra em que a engenharia do verso é inseparável da engenharia da subjetividade.

A análise demonstra um projeto poético de coesão absoluta. A escolha da redondilha maior, por exemplo, ancora a narrativa em uma cadência popular, mas seu significado se transforma dialeticamente: o ritmo que inicialmente funciona como metáfora sonora para o trabalho alienado e repetitivo, transmuta-se na cadência de uma marcha inexorável rumo à consciência. Sobre essa base, a ressonância da rima em “-ão” funde, foneticamente, os pilares da opressão (patrão, escravidão) e do labor (mão, construção), preparando a negação final (não). Este processo é espelhado no plano vocabular, em que um vocabulário de substantivos concretos dá lugar a um campo de abstrações que nomeiam a epifania. A estrutura sintática, por sua vez, emprega o paralelismo para organizar a percepção da injustiça e a antítese para cristalizar a dialética da luta de classes em oposições irreduzíveis: Liberdade versus Escravidão, Sim versus Não, Mansão versus Casebre. Essa sinergia não apenas descreve, mas também *constrói* a passagem da alienação para a consciência revolucionária.

É essa tessitura poética que permite ao poema transcender seu contexto histórico e estabelecer um diálogo direto e contundente com os dilemas do presente.

A relevância de “O operário em construção” transcende em muito o cenário desenvolvimentista de 1959. A dialética fundamental entre trabalho e capital, alienação e consciência, embora se reconfigure em suas manifestações externas, não desaparece no panorama sociopolítico do século XXI. Pelo contrário, ela se aprofunda e se internaliza, tornando a jornada arquetípica do operário de Vinícius um modelo analítico para compreender as formas contemporâneas de exploração e os novos campos de resistência.

A condição de alienação do operário, originalmente atrelada ao gesto repetitivo do trabalho industrial, encontra paralelos diretos na precariedade do trabalho contemporâneo, seja na atomização do trabalhador de aplicativo — a “uberização” — ou na exaustão intelectual do trabalho digital. A mudança mais profunda, contudo, reside na metamorfose da figura do opressor. O pensamento do filósofo Byung-Chul Han oferece uma chave de leitura fundamental para essa transição. A visibilidade da opressão no poema, encarnada em um “patrão” externo, contrasta com a invisibilidade da autoexploração psicopolítica atual. Na “sociedade do desempenho” de Han, o patrão não desaparece, mas é introjetado com sucesso:

O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficaz que a exploração por outros, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, por causa das estruturas de coação a ela inerentes, se transforma em violência. (Han 2017: 45)

O sujeito neoliberal se torna seu próprio explorador, compelido por uma lógica coercitiva de produtividade que se mascara como sua própria ambição. Assim, enquanto o operário de Vinícius luta contra um agente externo, o sujeito contempo-

râneo luta contra um imperativo de performance que ele confunde com liberdade, tornando a resistência mais complexa.

O clímax do poema — a conquista da linguagem (“a dimensão da poesia”) e a articulação do “Não!” — ressoa com potência singular na sociedade contemporânea, em que o controle da narrativa é um campo central de disputa pelo poder. A epifania do operário é, antes de tudo, um ato linguístico. Sob a ótica de Michel Foucault, o discurso não apenas descreve o mundo, mas também é “uma prática que forma os objetos dos quais fala” (2013: 65). A realidade imposta pelo poder do patrão é um discurso que naturaliza a exploração. Como diz Friedrich: “A desrealização do conteúdo exige também uma desrealização da linguagem. [...] A linguagem poética se manifestará como o contrário da linguagem comunicativa” (1978: 118). Nesse sentido, o “Não!” do operário transcende a mera rejeição e torna-se um ato performativo que funda uma nova realidade. Não se trata de um simples contradiscurso de oposição; é uma enunciação que desmantela a “verdade” do capital e constitui uma nova verdade, fundamentada no valor primordial do trabalho. A força desse gesto é amplificada pela mais sofisticada inferência semântica da obra: a subversão da narrativa bíblica.

“O operário em construção” reafirma-se, assim, não como uma relíquia literária, mas como um manual dialético perene. A obra demonstra que toda construção de um mundo mais justo se inicia com a difícil construção de uma consciência que ousa nomear a própria opressão e, a partir daí, negá-la. A genialidade do texto se revela em sua síntese final, no quiasmo que sela a jornada do protagonista: “Em operário construído / O Operário em construção”. Essa inversão lexical é o arremate estrutural de todo o processo dialético, marcando a transformação do potencial em ato, do processo que define o homem no produto de sua própria consciência.

OBRAS CITADAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- SILVA, Davi Jefferson Araújo da, Mayara Benevenuto Duarte & Maria Nazareth de Lima Arrais. Consciência crítica de trabalho e de alienação em “O operário em construção”, de Vinícius de Moraes. *Travessias*, Cascavel, v. 17, n. 2, p. e30777, maio/ago. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.48075/rt.v17i2.30777>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

SÃO LUÍS NATURÍSSIMA TRINDADE: REPRESENTAÇÃO, ESPAÇO E RESISTÊNCIA NA POESIA DE DINACY CORRÊA

Conceição Feitosa¹ (Professora da Rede Pública do Maranhão)

RESUMO: O artigo analisa o poema “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”, de Dinacy Mendonça Corrêa, publicado na antologia *Novos Poetas do Maranhão* (1981), investigando como a representação da cidade articula memória, espaço e identidade, inserindo-o no contexto da resistência poética brasileira produzida entre as décadas de 1950 e 1980, período marcado por censura, repressão e criação literária insurgente. Partindo da tradição das escritas de mulheres e de suas práticas de contestação simbólica, o estudo examina como a autora mobiliza corpo, espaço, memória e política para construir uma representação sensorial da capital maranhense. A estrutura tripartida do poema – o *in vídeo*, o *in áudio* e o *in sentio* – organiza uma cartografia afetiva que reinscreve São Luís como lugar vivo de resistência e pertencimento. O referencial teórico articula contribuições de Bachelard, Tuan, Bergson, Ricoeur, Pesavento, Brandão e outros, permitindo compreender a relação entre poesia, experiência urbana e produção de sentidos. Conclui-se que a escrita de Dinacy Corrêa reatualiza gestos insurgentes de sua geração e transforma a cidade em paisagem de memória, afeto e crítica, reafirmando a força da palavra poética como modo de reinventar o lugar e o sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: poesia maranhense; lugar; memória; resistência.

SÃO LUÍS: NATURÍSSIMA TRINDADE – REPRESENTACIÓN, ESPACIO Y RESISTENCIA EN LA POESÍA DE DINACY CORRÊA

RESUMEN: El artículo analiza el poema “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”, de Dinacy Mendonça Corrêa, publicado en la antología *Novos Poetas do Maranhão* (1981), y investiga cómo la representación de la ciudad articula memoria, espacio e identidad, insertándolo en el contexto de la resistencia poética brasileña producida entre las décadas de 1950 y 1980, período marcado por censura, represión y creación literaria insurgente. Partiendo de la tradición de las escrituras de mujeres y de sus prácticas de contestación simbólica, el estudio examina cómo la autora moviliza cuerpo, espacio, memoria y política para construir una representación sensorial de la capital maranhense. La estructura tripartita del poema – el *in video*, el *in audio* y el *in sentio* – organiza una cartografía afectiva que reinscribe a São Luís como un lugar vivo de resistencia y pertenencia. El marco teórico articula las contribuciones de Bachelard, Tuan, Bergson, Ricoeur, Pesavento, Brandão y otros, lo que permite comprender la relación entre la poesía, la experiencia urbana y la producción de sentidos. Se concluye que la escritura

¹ conceicaorabelofeitosa@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0003-8354-7473>



de Dinacy Corrêa reatualiza gestos insurgentes de su generación y transforma la ciudad en un paisaje de memoria, afecto y crítica, reafirmando la fuerza de la palabra poética como modo de reinventar el lugar y el sujeto.

PALABRAS CLAVE: poesía maranhense; lugar; memoria; resistencia.

SÃO LUÍS: NATURÍSSIMA TRINDADE – REPRESENTATION, SPACE, AND RESISTANCE IN DINACY CORRÊA’S POETRY

ABSTRACT: This article analyzes the poem “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”, by Dinacy Mendonça Corrêa, published in the anthology *Novos Poetas do Maranhão* (1981). It investigates how the representation of the city articulates memory, space, and identity, placing the work within the context of Brazilian poetic resistance produced between the 1950s and 1980s, a period marked by censorship, repression, and insurgent literary creation. Drawing from the tradition of women’s writing and their practices of symbolic contestation, this study examines how the author mobilizes the body, space, memory, and politics to construct a sensory representation of the capital of Maranhão. The tripartite structure of the poem, in video, in audio, and in sentio, organizes an affective cartography that reinscribes São Luís as a living locus of resistance and belonging. The theoretical framework articulates contributions from Bachelard, Tuan, Bergson, Ricoeur, Pesavento, Brandão, among others, enabling an understanding of the relationship between poetry, urban experience, and the production of meaning. The study concludes that Dinacy Corrêa’s writing reactualizes the insurgent gestures of her generation and transforms the city into a landscape of memory, affect, and critique, reaffirming the power of the poetic word as a means to reinvent both place and subject.

KEYWORDS: Maranhão poetry; place; memory; resistance.

Recebido em 26 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

1. DINACY CORRÊA E A HERANÇA LÍRICA DA RESISTÊNCIA BRASILEIRA

Entre as décadas de 1950 e 1980, a poesia brasileira atravessou um de seus momentos mais intensos e decisivos. Das rupturas modernistas às vanguardas concretas, das experiências neoconcretas às vozes marginais que enfrentaram o autoritarismo, a criação poética consolidou-se como espaço de liberdade formal e de contestação política. Nesse cenário, a palavra ganhou amplitude: tornou-se lugar de invenção estética, de resistência ética e simbólica. A arte e aqui, especialmente, a poesia, passou a inscrever a vida em meio à repressão, reinventando o sensível diante da censura e transformando o cotidiano em gesto político.

A inserção de vozes femininas nesse contexto representou uma virada significativa na literatura brasileira. Poetas como Adélia Prado, Hilda Hilst e Orides Fontela romperam com os modelos dominantes de expressão, deslocando o sujeito lírico para um “eu” que pensa, sente e interpreta o mundo a partir da experiência do corpo e da memória. Essa escrita, simultaneamente íntima e insurgente, afirmou a mulher como sujeito criador e agente de transformação, ampliando os horizontes da sensibilidade poética nacional.

É nesse horizonte que se situa a produção de Dinacy Mendonça Corrêa, cuja poesia articula experimentação linguística, identidade cultural e sensibilidade social. Em seus versos, a experiência coletiva e os vínculos com o espaço maranhense convertem-se em matéria poética, aproximando a dimensão estética das questões históricas e culturais de seu tempo.

Publicado em 1981, na coletânea *Novos Poetas do Maranhão*, o poema “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético” emerge nesse contexto de efervescência cultural dos anos finais do regime militar. A composição transforma São Luís em espaço de memória, pertencimento e participação coletiva, articulando referências à cultura popular, à paisagem urbana e aos anseios de renovação social. Longe de se limitar à representação da cidade, o texto a reinventa poeticamente, fazendo dela um território simbólico onde diferentes vozes, experiências e formas de existência se encontram e se afirmam.

A leitura aqui proposta fundamenta-se nas reflexões de Bachelard, Ricoeur, Tuan, Bergson, Pesavento, Brandão e outros. Mais do que retrato de uma época, a poesia de Dinacy Corrêa configura um ato não só de resistência como, ainda, de reexistência, no sentido proposto por Hurtado & Porto-Gonçalves (2022: 1-4), um movimento contínuo de acumulação e renovação que confere novos sentidos à experiência e ao espaço habitado. Ao articular corpo, memória e linguagem, sua escrita realiza um gesto de reconstrução que recorda, reinscreve, denuncia, recria, resiste e refaz.

Dessa forma, o presente artigo propõe uma leitura do poema de Dinacy Corrêa a partir das relações entre corpo, espaço, memória e política, ressaltando como sua escrita se insere na linhagem das poéticas femininas de resistência e nas transformações líricas do século XX. Busca-se compreender de que modo sua voz atualiza, no presente, o gesto insurgente que caracterizou a poesia brasileira entre 1950 e 1980, afirmando, pela palavra, um modo singular de existir e de reexistir no mundo.

2. DO CONCRETO AO SIMBÓLICO: A CIDADE, O CORPO E A MEMÓRIA NA POESIA DE RESISTÊNCIA

A poesia contemporânea, em sua pluralidade e heterogeneidade, constitui-se como espaço de experimentação onde cabem todos os lugares, sejam físicos, simbólicos, imaginários e afetivos. Sua natureza fragmentária e agregadora faz dela um território de convergência em que o real e o imaginado se fundem e a linguagem se torna um enunciado de reinvenção do sentir, do ver e do habitar o mundo. Ao desfazer a ideia de sentido único, a poesia assume a instabilidade como gesto de criação e se torna um lugar onde pensamento, corpo e palavra coexistem em contínuo movimento.

Essa condição múltipla faz da poesia um modo privilegiado de apreensão da realidade, sobretudo quando o olhar poético se volta para a cidade e para as transformações que marcam a experiência moderna. O espaço urbano, que reúne vivências coletivas e individuais, é também palco de desigualdades, exclusões e pertencimen-

tos instáveis. Assim, a cidade deixa de ser mero cenário para se converter em tempo e espaço fundidos numa representação viva e dinâmica. Nesse horizonte, a arte brasileira, um destaque aqui para a poesia, especialmente entre as décadas de 1950 e 1980, assume papel decisivo: ao expressar os dilemas existenciais do sujeito urbano, transforma-se também em instrumento de valor simbólico, ético e estético diante da opressão.

A partir dos anos 1960, sob o impacto da ditadura militar, a palavra poética converte-se em gesto político. A censura e o medo mobilizam poetas a reinventar a linguagem como forma de resistência. Surgem, ao lado das vanguardas e da Geração Mimeógrafo, produções que valorizam a oralidade, o cotidiano e o corpo como espaços de insurgência. A poesia torna-se simultaneamente íntima e coletiva, expressão de uma voz que insiste em permanecer viva e humana.

Nos estudos literários, essa virada teórica e estética reposiciona o olhar sobre a cidade e o corpo, destacando-os como agentes na produção de sentido. Como observa Cevasco (2003: 150), a literatura não pode ser pensada fora da realidade que produz e reproduz, nem a sociedade fora da cultura que define seu modo de vida. A poesia, portanto, não é mero reflexo do real, mas força criadora capaz de reconfigurá-lo, trazendo experiências, gestando imaginários e construindo memórias.

Nesse sentido, o pensamento de Bachelard (1993: 24) oferece uma base fundamental: cada espaço habitado possui singularidades afetivas e simbólicas, e o ato de habitar é também imaginação e enraizamento. Casas, ruas e cidades tornam-se receptáculos de lembranças e sonhos, e o urbano revela-se um campo de inscrição da memória coletiva, testemunho do tempo e das experiências humanas.

Ricoeur (2007: 157) aprofunda essa relação ao compreender a lembrança como uma reconstrução simbólica, na qual o individual e o coletivo se entrelaçam. Recordar, para ele, é um ato político, é afirmar presença e pertencimento, resistir ao esquecimento e reinscrever-se no tempo. Tuan (1983: 6) distingue espaço e lugar, mostrando que o primeiro é abstrato, enquanto o segundo é investido de significados afetivos e sociais: o espaço torna-se lugar quando vivido e lembrado. Na poesia, essa transfiguração se manifesta de forma intensa, pois o sujeito lírico converte o espaço urbano em uma experiência sensível e partilhada. Bergson (2006: 179), por sua vez, associa o tempo à duração interior e à persistência da memória, às lembranças involuntárias que reacendem o vivido e o transformam em matéria poética.

Esses pensadores ajudam a compreender o espaço urbano como um corpo vivo de significados, no qual se inscrevem história, identidade e resistência. Nessa direção, Pesavento (2002: 12) entende que, ao “dizer cidade”, a literatura condensa a experiência do vivido e transforma a sensibilidade em texto. O urbano converte-se, assim, em metáfora da existência como lugar de encontros e rupturas, lembranças e recomeços.

Nesse contexto, a poesia configura-se como uma forma de reexistência (Hurtado & Porto-Gonçalves 2022: 1-4), na medida em que recria sentidos para a experiência humana e para os espaços vividos. O gesto poético torna-se, assim, uma maneira de

resistir pela linguagem e de reinventar o mundo pela palavra. Tal perspectiva dialoga com Brandão (2013: 62), para quem o espaço literário constitui um campo de tensões culturais, subjetividades e processos sociais.

O entrelaçamento entre corpo, espaço e linguagem define, assim, a poesia como forma de conhecimento e transformação. Ela é, ao mesmo tempo, testemunho e invenção, compreendendo um lugar onde memória e imaginação se confundem para recriar o vivido. A cidade deixa de ser cenário para tornar-se protagonista: corpo que lembra, fala e resiste. A partir dessa compreensão do espaço como corpo simbólico e da poesia como gesto de resistência, o olhar se desloca para um território em que essas dimensões se entrelaçam de modo singular: São Luís, cidade-ilha marcada por memórias profundas, combina paisagem colonial e rica tradição cultural, abrindo espaço a um amplo repertório de vozes insurgentes. Durante o regime militar, esse ambiente – fortemente alimentado por manifestações artísticas e saberes populares – converteu-se em um centro vibrante de criação poética. A Universidade Federal do Maranhão (UFMA) desempenhou um papel decisivo nesse processo ao promover festivais, encontros e publicações que fizeram da poesia um instrumento de mobilização e de crítica. Entre essas iniciativas, destacaram-se os festivais de poesia falada, que reuniam jovens empenhados em defender a liberdade de expressão e a transformação social, criando um espaço de experimentação linguística e resistência simbólica.

Com o golpe de 1964, o Maranhão acompanhou o país na emergência de uma produção literária marcada pelo engajamento político. Poetas de orientação marxista e de esquerda declamavam seus versos em saraus e encontros frequentados por um público sedento de liberdade, em meio ao medo e à censura. A UFMA tornou-se, então, uma trincheira cultural, abrigo para artistas e intelectuais que criavam panfletos, pôsteres-poema, jornais, revistas alternativas, peças teatrais e canções voltadas à denúncia do autoritarismo. Grande parte desse material, perseguido à época, sobrevive hoje apenas nos arquivos do DOI-CODI, preservado no setor de documentos do Arquivo Geral da cidade.

Considerando esse panorama, a criatividade encontrava meios alternativos de circulação. Era comum o uso de recursos visuais e de materiais rudimentares para difundir ideias, e foi assim que, em São Luís, à semelhança de outras capitais brasileiras, emergiu a chamada Geração Mimeógrafo. Reunidos em pequenos grupos, os poetas redigiam textos, arrecadavam fundos, conseguiam mimeógrafos emprestados de igrejas ou sindicatos e imprimiam, artesanalmente, exemplares de obras consideradas “subversivas”. Segundo Macedo (1990: 7), a produção mimeografada no Maranhão, assim como em outras partes do país, não se devia apenas à escolha estética de uma via alternativa, mas também refletia uma necessidade política e ideológica. Os autores buscavam escapar à lógica editorial dominante e preservar a coerência entre a criação artística e a convicção política, produzindo uma literatura à margem do controle institucional e das imposições do mercado. Setores intelectualizados da sociedade maranhense desempenharam um papel essencial nesse processo, servindo como espaços de promoção da arte e do pensamento crítico. A partir deles flores-

ceu um vasto material que incentivou grupos, movimentos e entidades de inspiração socialista. A UFMA, por meio do Diretório Central dos Estudantes (DCE), tornou-se epicentro dessa efervescência: publicavam-se jornais como *Veja Isto*, revistas como *Parenthesis*, além de panfletos e cartazes que circulavam entre estudantes e militantes. Shows, passeatas e encenações teatrais consolidaram um ambiente de intensa agitação cultural e política.

Grupos como LABORARTE, GRITA e TEA levaram aos palcos peças de forte conteúdo social, denunciando injustiças e clamando por liberdade. O Teatro de Férias do Maranhão, precursor do LABORARTE, foi pioneiro ao apresentar *Morte e Vida Severina* no Teatro Arthur Azevedo, sob direção do então seminarista Tácito Borralho. A Rádio Educadora, por sua vez, abriu espaço para programas produzidos por jovens engajados, que discutiam questões rurais e apoiavam as Comunidades Eclesiais de Base. A Igreja, em seus setores progressistas, e sindicatos de trabalhadores atuavam em sintonia com esse movimento, formando uma ampla rede cultural unida por um ideal libertário e solidário.

Esse panorama revela a potência criadora do movimento poético maranhense nas décadas de 1970 e 1980, quando arte, política e cotidiano se tornaram dimensões inseparáveis da experiência coletiva. A poesia, sob essa lógica, cumpriu papel essencial de resistência e reinvenção simbólica, transformando o desejo de liberdade em gesto estético e político. É nesse terreno fértil de criação e insurgência que se inscreve a voz de Dinacy Corrêa, herdeira dessa tradição de resistência poética, cuja escrita converte o espaço de São Luís em território de memória, reexistência e esperança.

3. MARANHEIA! A CIDADE QUE GRITA SUA LIBERDADE

Nascida em 1947, em Vitória do Mearim (MA), Dinacy Mendonça Corrêa desenvolveu uma trajetória intelectual e literária profundamente vinculada à cultura maranhense. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora aposentada da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), destacou-se tanto pela atuação acadêmica quanto pela produção literária voltada à reflexão sobre memória, identidade e cultura regional. Em sua escrita poética, observam-se diálogos recorrentes com o patrimônio simbólico maranhense, as manifestações da cultura popular e os modos de pertencimento ao espaço vivido.

Na antologia *Novos Poetas do Maranhão* (1981), Dinacy Corrêa, com o poema “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”, faz a ilha emergir, transbordar. Por meio do eu poético, a cidade é absorvida de três formas: I - IN VÍDEO (entre palafitas e azulejos); II - IN ÁUDIO (vozes da cidade); e III - IN SENTIO (carna(vál)vula do povo), sob os prismas da percepção sensorial, a metrópole é vista, ouvida, tocada, consumida.

Antes mesmo da leitura dos versos, o título “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético” antecipa aspectos centrais da composição. A referência direta à cidade

anuncia o objeto da representação. O adjetivo “naturíssima”, em sua forma superlativa, intensifica a singularidade do espaço retratado, elevando São Luís à condição de entidade poética privilegiada. Já a palavra “trindade” sugere uma estrutura tripartida, posteriormente confirmada pelas seções *In Vídeo*, *In Áudio* e *In Sêntio*. O subtítulo “trioleto poético” reforça essa organização ternária e evidencia uma proposta estética baseada na articulação de diferentes modos de apreensão da cidade. Essa composição conduz o leitor de uma experiência inicialmente visual para dimensões sonoras e sensoriais, configurando um percurso em que a cidade deixa de ser apenas observada para tornar-se plenamente vivida. A construção formal do poema contribui decisivamente para a produção de sentido. A divisão nesses três movimentos (*In Vídeo*, *In Áudio* e *In Sêntio*) organiza um percurso de aproximação gradual à cidade. Inicialmente, São Luís é observada a distância, depois, torna-se voz coletiva, por fim, converte-se em experiência corporal e afetiva. Uma progressão que desloca o sujeito poético da contemplação à participação, transformando a cidade em uma experiência sensorial total.

Essa disposição em torno de vozes, imagens e sensações não se dissocia do ambiente cultural que marcou a produção poética maranhense nesse período. Nos anos finais da ditadura militar, festivais de música e poesia, recitais e intervenções artísticas transformaram-se em espaços de circulação de ideias, de afirmação cultural e de contestação simbólica. Em São Luís, esse movimento reuniu jovens poetas que faziam da palavra um instrumento de expressão coletiva e participação social (Corrêa, 2016). É nesse horizonte que se inscreve “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”.

Apresentado pela própria Dinacy Corrêa no II Festival Universitário de Poesia Falada da UFMA, realizado na escadaria do Beco do Silva, no Centro Histórico de São Luís, o texto conquistou o quarto lugar na competição. Ali, naquele Beco, outros tantos eventos de arte e literatura já haviam sido realizados, configurando um espaço popular de vivências e resistências, onde o lúdico, o ideológico e o artístico se amalgamavam de maneira indelével e antecipavam os ecos de uma liberdade vindoura. Simbolicamente, trata-se de uma escadaria em um beco, lugar (por natureza) apertado e pequeno, cuja amplitude se dá não em termos de largura, mas de profundidade – partindo do plano mais baixo e passando para o plano mais alto, utilizando-se, para tanto, do recurso dos degraus, em que as palavras declamadas como que subiam la-deira acima, buscando alcançar patamares mais sobejamente expressivos.

Nesse espaço, as medidas físicas de largura, altura e profundidade constituíam uma espécie de trindade concreta, que se articula a outra, de natureza abstrata: a ludicidade, a ideologia e a arte, abrindo caminho para reflexões poematizadas que, no caso do poema em análise, irradiam a ideia de uma São Luís cuja essência e vitalidade pragmática podem ser assimiladas, de forma enfática, por meio de três dimensões: a histórica (no contraste entre azulejos e palafitas), a cultural (na manifestação literária) e a subjetiva (nos sentimentos dos seus habitantes).

Não por acaso, essa espacialidade dialoga com a estrutura do poema. Assim como a escadaria articula diferentes níveis de experiência, o trioletto organiza a representa-

ção da cidade em três dimensões complementares, como já aludido – visual, sonora e sensorial –, por meio das quais São Luís é percebida em sua complexidade histórica, cultural e afetiva. A cidade deixa de ser apenas uma paisagem observada para tornar-se uma experiência vivida, compartilhada e continuamente ressignificada. Veja-se:

SÃO LUIS: NATURÍSSIMA TRINDADE – trioletto poético.

IN VIDEO

- Entre Palafitas e Azulejos

Aqui da telejanela
ondula em tom flutuante
minha voz palafitada.
Canto abraços de horizontes
Nesta manhã fulgurante

No vídeo, vede a novela:

Enfeitado de lacinhos
cabelos do mar – sorrindo
ao sol/namorado. Lindo!!

Idílios de Mar e Sol,
cantigas de Sol e Mar.

No coral da Natureza
minha Ilha tem Belezas
vozes d'Água a marulhar
em conluios sobre a areia
onde as ondas vão quebrar.

(Ah! Minha doce Ilha
canto e Poesia
Céu e Mar e Sol
Sol e Mar e Luar
Ilha à Beira-Mar)

Aqui na telejanela
flutua deste mirante
minha voz azulejada.
Canto abraços constelados
nesta noite de brilhantes

No vídeo, vede a novela:

Da noite luar e estrelas
o colo em colar enfeitam
e o mar em noturno seio
fulge em imagens liquefeitas!

Idílios de Noite/Mar
sonata em coro estelar
no coral da Natureza
um violão que plangeia
vozes d'amor ao luar
"A glorious night and day"
Mar e Céu a orquestrar

(Ah! minha doce Ilha
Onda e maresia
Noite Mar e Céu
Céu Mar e Luar
Ilha à Beira-Mar)

IN AUDIO
- Vozes da Cidade

Maranhêia! Maranhêia!
Maranhêia! Maranhêia!
Que o mundo vibra lá fora
e a noite já abriu suas flores
o tempo rebente em luzes
a Cidade ergue suas vozes...
No Ribeirão a Fonte é jorro
de música em sinfonia

Enquanto Zezé flauteia
nas pedras de cantaria...

E o coração sertanejo
Se transplanta no azulejo
no vozear de Josias...

Ubiratã divineia
e Alcântara se alteia
no "Beco da Escadaria"...

Chico Maranhão pastoreia
e o toc/toc incendeia
o Coração desta Ilha...

Mãe de ostras
e sirís
camarões
e sururus
e caranguejos
do mangue
palmeiras e juçareiras
praia, mar, Ponta d'areia...
Mara, Maranhei... eia!
Maranheia! Maranheia!
Maranheia! Maranheia!
... e a Naturíssima Trindade
destilada em Poesia
canta em voz de palafitas e azulejo
faz apelo:

ÔÔÔôôô... “Rabo de Vaca!
Eia! “Levanta a Poeira”!!
Vamos, “Pega pra Capar”!!
que é hora de gritar:
que esta ilha é nossa
que este céu é nosso
e que é nosso este mar.
eia! Maranhei... ah!
Maranheia! Maranheia!
Maranheia! maranhei... ei...ah!

IN SITIO
- Carnaválvula do povo -

É Carnaval...
Carna(vál)vula de escape
(do sufoco, opressão e desespero) -
Sai, meu povo...
O frenesi te chama
à explosão dos anseios
e desejos reprimidos
em trezentos e sessenta e cinco dias/noites
mal vivi(dormi)dos...
Sai, rasga o manto da agonia
E traveste a melancolia

em máscaras e fantasias...
MA-RA-VI-ILHA!

Vai cantando, vai gritando
vai sambando e transmutando
tua dor em ALEGRIA
na alquimia da folia
entre aljôfares de euforia
da cachaça em maresia...
Abre o peito e ergue tua voz
deixa escorrer o teu rio
suor/sangue dos teus sonhos
consumidos
entre bolhas de ilusões
perdidas...
Cai no ritmo, no delírio
no gingado dos teus passos
ritmados, tresloucados...

Vai cantando, vai dançando, te alegrando
que a Escola vai passando
e agitando, sacodindo, eletrizando
os átomos desta Cidade...
Fecundada
com o sêmen da Liberdade...
Orgasmado
No útero da Poesia... Ejaculada
no Coração desta Ilha...
Derramado na Avenida
no batuque que anuncia
Nova Luz... Muita Alegria
à Terra de Gonçalves Dias!!
CAR-NA-VAL...
VIVA A FOLIA!!

A primeira parte do poema, intitulada “in vídeo”, inicia-se com o advérbio “aqui”, que indica o ponto de observação da cidade: “Aqui da telejanela”. A janela, além de abertura física, é também um espaço simbólico de passagem entre o dentro e o fora. Em sentido bachelardiano (1993: 24), ela representa o lugar da contemplação e do devaneio, onde o olhar habita o limiar entre o real e o imaginado. O neologismo “telejanela” acrescenta outra dimensão: remete à televisão, uma janela transformada em tela, pela qual a vida é observada a distância. Essa leitura é reforçada pelo verso “No vídeo vede a novela”, em que a cidade se confunde com a imagem mediada e o olhar poético denuncia a própria condição de espectador do mundo.

É importante lembrar que, ainda na década de 1980, a televisão não era um bem acessível à maioria das famílias de baixa renda, especialmente aos moradores das palafitas e das periferias. Nesse quadro, a janela assumia um papel simbólico, funcionando como uma espécie de tela que transmitia, em tempo real, a vida e os acontecimentos do lado de fora, e do lado de dentro, tal como um vídeo projetado diante dos olhos de quem observava (de ambos os lados).

No “In vídeo”, a cidade, pois, é espaço assistido e ficcionado por meio da “telejanela”, primeiramente de dia, pela voz palafitada: “Minha voz palafitada”, “Nesta manhã fulgurante”, depois à noite, pela voz azulejada: “Minha voz azulejada”, “Nesta noite de brilhantes”.

Então, se por um lado, a cidade evoca, um primeiro momento, os reflexos de uma “voz palafitada”, como que a subentender a pobreza e a marginalização, mas nunca a mudez apesar das lutas e repressões, em um segundo momento essa mesma cidade parece evocar um outro olhar, perspectivado pela voz não mais palafitada e, sim, pela “voz azulejada”, que olha a cidade de cima, descortinada uma “noite de brilhantes”. Seria o prenúncio de tempos mais alvissareiros? Ou apenas o eu lírico a permitir-se um novo idílio, onde o céu noturno encanta com seus “abraços constelados” e permite vaguear a mente uma “noite de brilhantes”?

Ressalte-se que na década de 1980, quando o poema de Dinacy foi escrito e declamado, a cidade possuía dois núcleos sociourbanos bem-distintos, separados pela Ponte José Sarney, popularmente conhecida como Ponte do São Francisco.

De fato, o lado antigo/tradicional e azulejado, constituído pelo polo histórico e cultural de São Luís, onde funcionavam os edifícios das autoridades públicas, os prédios comerciais e a Praia Grande, local de maior concentração arquitetônica colonial (casarões com seus telhados característicos, as sacadas e os mirantes tipicamente de origem lisboeta), ficava do lado da ponte servido pela Avenida Beira-Mar e sequenciado pela Rua do Egito, cuja direção apontava (e aponta ainda hoje) para o antigo centro da cidade. Do outro lado da ponte ficava (e até hoje é assim) o bairro do São Francisco, que se originou de um antigo sítio homônimo e cresceu, ao longo do tempo, até chegar à praia da Ponta D’Areia.

Ocorre que, ao final da ponte e logo abaixo dela, situavam-se palafitas, hoje não mais existentes, pois a região foi aterrada e asfaltada, dando origem a novas moradias. Com efeito, nos idos dos anos 1980, era perfeitamente observável, a partir da “telejanela” evocada pelo eu lírico e voltada para o lado antigo da cidade, em seu reduto azulejado, o cotidiano das palafitas: pequenos barcos pescando sururu, camarão e peixes, em manhãs marcadas por “idílios de mar e sol”, entremeadas por “cantigas de sol e mar”.

A contraposição entre a “voz palafitada” e a “voz azulejada” evidencia uma cidade atravessada por diferentes experiências sociais e espaciais. Ao aproximar, no mesmo campo poético, imagens associadas tanto às áreas populares quanto ao patrimônio histórico da capital maranhense, o texto amplia os modos de representação da urbe e confere visibilidade a sujeitos e espaços nem sempre contemplados pelas

narrativas oficiais. Tal procedimento aproxima-se de uma sensibilidade de caráter decolonial, ao deslocar o foco dos discursos hegemônicos e incorporar à paisagem poética experiências historicamente situadas à margem das formas tradicionais de representação. Dessa forma, São Luís é apresentada em sua pluralidade, revelando tensões, contrastes e formas diversas de pertencimento, aspecto que se amplia à medida que o poema amplia seu olhar para outras dimensões da experiência urbana.

Essas cenas não apenas compõem a vivência do eu lírico com a cidade, como também exemplificam a maneira pela qual a experiência molda a percepção do espaço e do tempo. Como afirma Tuan (2015: 11), a experiência envolve múltiplas formas de apreensão da realidade, desde os sentidos mais diretos, como o olfato e o tato, até formas mais elaboradas de simbolização, como as presentes no poema. Igualmente, essa cidade se desdobra em espaço observado e em espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por esta via é que se pode afirmar que “se narra sempre de algum lugar” (Brandão 2013: 62).

Eis que na segunda parte do poema, seguindo o trioletto desta vez In Áudio, a cidade será ouvida e o contexto sofre uma leve mutação, iniciando com a expressão “Maranhêia”. O termo constitui um neologismo, assim como “telejanela” e “palafitada”, revelando um procedimento recorrente nessa composição. Por meio dessas invenções vocabulares, a autora amplia as possibilidades expressivas da linguagem e inscreve no próprio tecido verbal elementos da cultura e da experiência maranhenses. “Maranhêia”, em particular, parece evocar tanto uma condição identitária quanto as sonoridades dos terreiros de Bumba meu boi, manifestação cultural emblemática do estado e fortemente associada às celebrações juninas.

Dinacy resgata, de certo modo, em seu poema, parte dessa atmosfera lúdica, de resistência e prenúncio de bons presságios ao neologizar a expressão “Maranhêia! Maranhêia!”. Com efeito, em In Áudio, as “Vozes da Cidade” ecoam, também em matizes ufanistas, aquilo que, para a poeta, parece associar o vocábulo “Maranhêia” a uma expressão típica das toadas e dos autos do Bumba meu boi.

Trata-se da expressão “Guarnicê” (corruptela de “guarnecer”, palavra que, para os brincantes do Boi, indica o momento – geralmente nos meses de abril e maio – em que os ensaios vão iniciar, os participantes serão definidos, os tambores serão afinados, as rezas e as bençãos vão ser proferidas, as roupas e as cores terão os seus padrões definidos, enfim). “Guarnicê”, portanto, indica aspectos que tematizam reunião, unidade, comando, preparo, encorajamento, alegria, ousadia, respeito ao popular.

E esses aspectos supõem, indubitavelmente, um novo ciclo que se descortina a cada ano, a cada temporada, a cada ciclo vivido. É o boi “guarnicendo” sua gente e sendo por ela “guarnicido”. Uma vez “guarnicidos”, é hora de se “aprontar” para o que está por vir. É hora, então, de “Maranhêia!” e de soltar a voz, de ver que o mundo lá fora, na cidade que vive um novo período, já contempla um tempo em que a noi-

te, com seus ares soturnos, já abriu as suas flores, apesar dos canhões da repressão, pois “a cidade ergue suas vozes...”.

“Maranheia, maranheia” parece um canto entoado pelo eu lírico, de forma vibrante tal como é o mundo que “vibra lá fora” e abre espaços para que as vozes da cidade se materializem na noite florida de um tempo iluminado.

Certamente que se trata da mesma cidade, mas já não mais decantada em dores ou olhares palafitados, em sonhos “azulejados”, mas expressada por cores, luzes, luar e música jorrante nas águas da Fonte do Ribeirão. Dinacy, nesse momento, retrata a cidade sob uma ótica em que o horizonte urbano adjacente à fonte d’água parece metamorfosear água em sinfonia e, nas entrelinhas do poema, sugere o que, hoje, seriam recordações de um tempo em que outros tantos festivais de música e literatura eram realizados no seio daquele local, atraindo multidões, intelectuais, boêmios, poetas, pessoas do dia a dia, trabalhadores em fins de tarde, para ouvir o canto de uma cidade embalada pelos tambores bumbabolescos. Lembrando que “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (Bachelard 1993: 203). O cântico entoado pelo eu lírico propõe um despertar, asseverando que “é hora de gritar”.

Gritar o quê? Que a Ilha “é nossa”, assim como também “nosso” é o “céu” e o “mar”. Gritar como? Ao som da Naturíssima Trindade, destilada em poesia e representada pelo trino conceito de praia/mar/Ponta D’Areia, já agora com ares de um canto de libertação que invade a cidade, pois é hora de um “pega pra capar” (expressão típica do Bumba meu boi) e, mesmo que ainda sob a égide de um canto palafitado e azulejado, há um novo sentimento e uma nova proposta em andamento audível: o grito de “Maranheia”, a levantar a poeira da história, a calar a repressão, a antecipar um “carne(vál)vula” do povo, no frenesi da certeza de “Que o mundo vibra lá fora/E a noite já abriu suas flores/O tempo rebenta em luzes/A cidade ergue suas vozes...”. Como diz Ricoeur: “temos a espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação da lembrança” (2007: 157). Ou seja, há uma relação indissociável entre memória, corpo e espaço. A lembrança não ocorre em um vácuo, é mediada pelo ambiente e pelas experiências sensoriais do indivíduo.

In Audio (Vozes da Cidade) é, simultaneamente, um cântico de amor e pertencimento a uma São Luís que preserva suas raízes culturais e seu vigor artístico. A cidade, cantada por Dinacy, ergue suas vozes nas pedras de cantaria do tempo, ecoando a força das matracas, dos pandeirões e das águas do Ribeirão, sons que traduzem o cotidiano pulsante da Ilha.

O jogo desses sons e interjeições, “Maranhei... eia”, intensifica a vibração da descoberta, como se o povo, pela voz poética, retomasse a posse simbólica da cidade e proclamasse sua liberdade, o que nos faz ir ao encontro do pensamento de Bergson, oportunamente citado (2006: 179). Ao transformar o espaço em corpo e o grito em canto, Dinacy cria um movimento de expansão: a Ilha já não pertence a poucos, mas a todos. A poeta convida à alegria e à ação, “Eia!”, como gesto de esperança num tempo de redemocratização, em que a liberdade ainda tateava, mas já se anunciava.

O céu e o mar, elementos de amplitude e transformação, espelham esse sentimento de libertação que não pode mais ser silenciado.

Na terceira parte do poema, intitulada *In Sêntio*, o carnaval ultrapassa a condição de simples festa popular e assume função simbólica de regeneração coletiva. A imagem da “carna(vál)vula de escape” associa a folia a um mecanismo de liberação das tensões acumuladas pela experiência histórica da opressão. O carnaval aparece como espaço de suspensão das hierarquias, de reinvenção dos corpos e de reconstrução dos vínculos comunitários.

Nessa perspectiva, o poema aproxima-se da tradição carnavalesca estudada por Bakhtin, segundo a qual a festa popular institui um tempo de renovação simbólica, “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é natureza do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (1987: 7). Ao transformar “dor em alegria” e ao fecundar a cidade com o “sêmen da Liberdade”, a poeta associa a experiência carnavalesca a um processo de renascimento coletivo, no qual memória, cultura popular e desejo de transformação convergem.

De modo sintético, a estrutura do poema delineia um percurso: na primeira parte, o contraste entre a cidade azulejada e a cidade palafitada anuncia novos tempos e reafirma o elo afetivo do eu lírico com a terra. Na segunda, surgem os artistas que, ao cantar “nas pedras de cantaria”, dão voz à cidade. Por fim, na terceira parte, a Ilha se abre para a liberdade pressagiada: “É carnaval...”.

A terceira parte do poema situa o carnaval como “carnaválvula”, palavra que combina “carnaval” e “válvula”, sugerindo o evento como um escape e uma liberação coletiva. Assim como uma válvula regula o fluxo de energia, o carnaval regula a pressão social acumulada, permitindo extravasar tensões e renovar afetos. O eu lírico convida o povo a sair, não apenas fisicamente, mas também emocionalmente, em direção a um espaço de alegria e catarse, onde o “frenesi” dissolve a repressão e transforma o sofrimento em celebração.

São Luís dos anos 1980, cenário dessa experiência, ainda guardava traços provincianos, mas fervilhava de manifestações culturais e políticas. Poeta e moradora da Ilha, Dinacy vivenciou essa efervescência e, mesmo sem assumir um tom declaradamente político, seu poema revela, nas entrelinhas, uma dialética de resistência e esperança. Há crítica velada e também desejo de renascimento: “rasgar o manto da agonia” e “travestir a melancolia/em máscaras e fantasia” são gestos simbólicos de transformação, em que a dor se transmuta em alegria, “na alquimia da folia”.

O poema contrapõe os “365 dias/noites/mal vivi(dormi)dos”, marcados por opressão e cansaço, ao tempo breve da folia, onde tudo se subverte. Trata-se de uma resposta poética ao contexto da redemocratização, quando o país respirava os primeiros ventos de liberdade após o regime militar. Nesse horizonte, o eu lírico conclama: “abre o peito e ergue tua voz”, deixando correr o “suor/sangue dos teus sonhos”, metáfora de um rio interior que rompe o silêncio imposto.

As “bolhas de ilusões perdidas” representam as frustrações de um povo que, no entanto, reencontra na festa a possibilidade de crítica e resistência. O carnaval, aqui, é espaço simbólico de licença e reinvenção, onde a sátira e a ironia permitem dizer o indizível: “vai cantando, vai dançando, te alegrando”:

A “Escola” que “vai passando” encarna o renascimento coletivo: “agitando... eletrizando/os átomos desta cidade/fecundada/com o sêmen da liberdade”. A imagem da cidade fecundada no “útero da poesia” revela o poder criador da arte, é a própria São Luís que renasce, “ejaculada no coração desta Ilha”. A poesia torna-se o ato vital que desperta a cidade, anunciando “nova luz... muita alegria/à terra de Gonçalves Dias”.

O brado final, “VIVA A FOLIA!!”, não é mero encerramento, é explosão de vida. A folia, mistura de dança, delírio e libertação, simboliza o retorno do prazer e da palavra. A cidade silenciada ressurgue sonora, os becos e azulejos vibram com o batuque que anuncia o novo tempo. Em “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético”, Dinacy faz da poesia um corpo vivo: ventre e verbo, memória e canto. A Ilha transcende a geografia e torna-se metáfora de um povo que, enfim, canta sua própria liberdade.

4. CIDADE EM TRANSIÇÃO

Publicado em 1981, “São Luís: Naturíssima Trindade – trioletto poético” inscreve-se em um contexto de transformações políticas e culturais que alimentavam expectativas de mudança no país. Nesse horizonte, Dinacy Corrêa representa a cidade não apenas como espaço físico, mas também como território simbólico de memória, cultura e pertencimento. Seus versos articulam elementos da tradição popular, do imaginário urbano e das experiências coletivas para construir uma São Luís marcada, simultaneamente, pela permanência de suas referências culturais e pela projeção de novos horizontes sociais.

Ao estruturar o poema em três movimentos, in vídeo, in áudio e in sentio, Dinacy produz uma espécie de cartografia sensorial da capital maranhense. A cidade é vista, ouvida e sentida pelo eu lírico como organismo vivo, permeado por ritmos, cores e afetos. Essa tripartição não apenas amplia a experiência poética do espaço urbano, ela revela a própria São Luís em estado de passagem, entre um passado ainda presente e um futuro que desponta como promessa. O gesto poético, assim, não é apenas descritivo, é performativo: ao nomear a cidade em seus três eixos sensoriais, a poeta reinscreve nela uma potência de alegria que resiste às adversidades históricas.

Embora não assuma explicitamente um discurso político-ideológico, Dinacy deixa entrever, nas entrelinhas, um entusiasmo característico dos primeiros anos da redemocratização. Seu poema, tecido entre festas populares, sons da rua, imagens da paisagem e referências à cultura local, parece convocar o leitor, e o próprio povo da cidade, a uma espécie de renovação espiritual e comunitária. Há no texto uma

pulsção que se afasta da nostalgia e se volta para o porvir, celebrando a vitalidade popular que sustenta a cidade mesmo quando o tempo histórico é adverso.

Como representação poética de São Luís, São Luís naturíssima trindade afirma-se como um documento sensível de seu tempo: captura o instante em que a cidade se abre ao novo sem romper com suas raízes, revelando uma urbe simultaneamente ancorada na memória e projetada no devir. Nesse movimento, Dinacy reafirma a força da poesia como instrumento de inscrição da cidade no imaginário coletivo, não como mapa estático, mas como território vibrátil, tecido de afetos, sensações e expectativas.

Conclui-se, portanto, que o poema de Dinacy Corrêa ocupa lugar relevante no panorama da poesia brasileira das décadas em questão, com sua forma inventiva, sua leitura afetiva do espaço urbano e, ainda, por testemunhar, de modo singular, o momento histórico em que a linguagem poética se torna espaço de respiração e esperança após anos de silenciamento. Ao transformar São Luís em uma trindade sensível, vista, ouvida e sentida, Dinacy oferece ao leitor uma cidade que, mais do que representada, é vivida na palavra. E é nessa experiência lírica que sua poesia, ainda hoje, continua a pulsar com os ecos de “maranhei...eia”!

OBRAS CITADAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CORRÊA, Dinacy. *Da literatura maranhense: o romance do século XX*. São Luís: EDUE-MA, 2016.

HURTADO, Lina Maria & Carlos Walter Porto-Gonçalves. Resistir y re-existir. *GEOgraphia*, Niterói, v. 24, n. 53, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2022.v24i53.a54550>.

MACEDO, Jókson Launé. *A literatura de mimeógrafo em São Luís*. São Luís: edição do autor, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

TUAN, Yu-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 1983.

TUAN, Yu-fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Lívia Oliveira. Londrina: Eduel, 2015.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“AGORA NÃO SE FALA MAIS”: O PARADOXO ENTRE A LINGUAGEM E O INDIZÍVEL EM TORQUATO NETO

Gabriel Alves Fernandes¹ (UFG)
e Marcelo Ferraz de Paula² (UFG)

RESUMO: Insistentemente relacionada ao ato de nomear, a linguagem parece ter sido tensionada e obliterada pelos regimes de exceção. Diversos escritos produzidos por poetas durante a ditadura civil-militar, ocorrida no Brasil entre 1964 e 1985, revelam uma insuficiência do signo, quando a fala foi interrompida e as palavras, maculadas pela história, foram invadidas pelo vazio e pela ausência de precisão. No caso do poeta Torquato Neto, a metalinguagem foi um recurso mobilizado para denunciar o paradoxo entre a linguagem e o indizível. Neste estudo, são analisadas, em diários, letras de canção e poemas do autor, estratégias discursivas que Torquato mobilizou diante da necessidade de dizer e, ao mesmo tempo, da impossibilidade da escrita, como o emprego de pronomes indeterminados, o campo semântico de uma subjetividade estilizada e o silenciamento. O aporte teórico se deu à luz de Paulo Andrade (2000), Viviana Bosi (2021), André Bueno (2005), Michel Collot (2005), Jeanne Marie Gagnebin (2000), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Torquato Neto; linguagem; indizível; poesia; ditadura.

«AGORA NÃO SE FALA MAIS»: LA PARADOJA ENTRE EL LENGUAJE Y LO INEFABLE EN TORQUATO NETO

RESUMEN: Insistentemente relacionada con el acto de nombrar, la lengua parece haber sido tensionada y borrada por los regímenes de excepción. Varios escritos producidos por poetas durante la dictadura civil-militar, que tuvo lugar en Brasil entre 1964 y 1985, revelan una insuficiencia del signo, cuando el discurso fue interrumpido y las palabras, mancilladas por la historia, fueron invadidas por el vacío y la falta de precisión. En el caso del poeta Torquato Neto, el metalenguaje fue un recurso utilizado para denunciar la paradoja entre el lenguaje y lo indecible. En este estudio se analizan, en diarios, letras y poemas del autor, las estrategias discursivas que Torquato ejerció ante la necesidad de decir y, al mismo tiempo, la imposibilidad de escribir, como el empleo de pronombres indeterminados, el campo semántico de una subjetividad fragmentada y el silencio. El aporte teórico se basó en Paulo Andrade

1 gabrifern38@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9339-3979>

2 marcelo2867@ufg.br - <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>



(2000), Viviana Bosi (2021), André Bueno (2005), Michel Collot (2005) y Jeanne Marie Gagnebin (2000), entre otros.

PALABRAS CLAVE: Torquato Neto; lenguaje; indecible; poesía; dictadura..

“AGORA NÃO SE FALA MAIS”: THE PARADOX BETWEEN LANGUAGE AND THE UNSPEAKABLE IN TORQUATO NETO

ABSTRACT: Insistently related to the act of naming, language seems to have been strained and obliterated by regimes of exception. Several writings produced by poets during the civil-military dictatorship in Brazil between 1964 and 1985 reveal an insufficiency of the sign, when speech was interrupted and words, tainted by history, were invaded by emptiness and a lack of precision. In the case of the poet Torquato Neto, metalanguage was a resource mobilized to denounce the paradox between language and the unspeakable. In this study, we analyze, in the author's diaries, lyrics, and poems, the discursive strategies that Torquato employed in the face of the need to speak and, at the same time, the impossibility of writing, such as the use of indeterminate pronouns, the semantic field of a shattered subjectivity, and silencing. The theoretical contribution was provided by Paulo Andrade (2000), Viviana Bosi (2021), André Bueno (2005), Michel Collot (2005), Jeanne Marie Gagnebin (2000), among others.

KEYWORDS: Torquato Neto; language; unspeakable; poetry; dictatorship.

Recebido em 27 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

INTRODUÇÃO

Desde Platão, a linguagem é compreendida como uma tentativa de dar nome às coisas, de modo que, quanto mais nomes o ser humano domina, certamente mais coisas ele conhece. Acontece que, após as catástrofes que questionaram os limites da humanidade, como o Holocausto e as ditaduras na América Latina ao longo do século XX, a linguagem foi ameaçada e tensionada até o ponto do silêncio. Vale registrar que esse mal-estar, agudizado pelas catástrofes do século XX, constitui uma necessidade expressiva da lírica moderna e responde à constituição da modernidade, na medida em que se revela como reação a problemas historicamente colocados no interior do processo capitalista, a exemplo da reificação e da fragmentação subjetiva que lhe são inerentes (Ferraz 2022). Com essas experiências, o ser humano parece ter sido levado a uma circunstância histórica em que o signo se mostrou insuficiente para traduzir um grau extremo de violência.

No caso da ditadura civil-militar, ocorrida no Brasil entre 1964 e 1985, uma geração de poetas torturados, exilados e perseguidos pelo regime encontrou no discurso poético uma forma de se contrapor ao golpe. Além da ironia, da denúncia, da sátira e do humor, a metalinguagem foi um recurso amplamente mobilizado por esses escritores para expressar o paradoxo entre a linguagem e o indizível diante do horror. Nesse caso, os poetas voltaram-se para a própria língua em uma tentativa de demonstrar

uma impossibilidade de dizer que, nos termos de Beatriz Vieira (2010: 155), é característica de um trauma histórico como o que marcou a geração de 1970.

Em Torquato Neto, a relação entre a condição traumática e a palavra aparece sobretudo em uma escrita marcada pela indeterminação do signo, de modo que as palavras parecem insuficientes ao poeta após serem maculadas pelos fatos trágicos da história. Interessa, nesse sentido, analisar quais são os recursos discursivos por meio dos quais Torquato Neto procura representar metonimicamente a impossibilidade do dizer, especificamente em escritos de sua última fase, como diários, letras de música e poemas, em que o escritor exercita estratégias retóricas muito relacionadas ao trauma geracional de sua época e à sua própria vida.

1. A LINGUAGEM E A APORIA DA NOMEAÇÃO

A tentativa de nomear as coisas com as quais trava vivências e, com isso, traduzir uma experiência para a sociedade é própria da vida humana. Nos diálogos *Crátilo* e *Teeteto*, Platão (1973) intui que existe uma natureza a ser nomeada, de modo que só existe o que tem nome. Sendo assim, o conhecimento forma-se justamente pelo acúmulo de nomes, que revelam significados por meio de suas definições. A linguagem corresponde à soma entre a cultura e os recursos mobilizados na língua, isto é, à capacidade humana de mobilizar recursos da memória, como a língua, o pensamento e a inteligência. Desse modo, o nome é a manifestação, por meio da língua, do logos, que é a ideação linguística da imagem, que é, por sua vez, a ideação pelas sensações.

Separar o nome da coisa, assim como a cultura da natureza, é, para Platão, forçar a separação entre a linguagem e o pensamento, já que os nomes são formas sugeridas pelas circunstâncias do objeto. Ou seja, na origem de um objeto ou ser, o nome dado por alguém sempre se compõe de sugestão, mas o uso que dele se faz é sempre por convenção, devido aos acordos estabelecidos entre os falantes de uma comunidade. Na construção desses acordos, ocorre a semiose: a colocação em paradigma do estímulo (significante) e da resposta (significado), de modo que a função semiótica corresponde à possibilidade de um sentido do pensamento alcançar um conteúdo. Assim, a semiose está entre o texto (estímulo, significante, sensação) e a memória (conteúdo). Isso significa que todo signo é definido pelo lugar que ocupa em um contexto, pois nasce quando se atribui um nome (significante) a algo ou a alguém (significado).

Ao ser acionada, a demonstração está ligada, conforme lembra Michel Collot (2005), ao surgimento do homem como um ser da distância. Isso porque o que o distingue das outras espécies é a capacidade de apontar para seus semelhantes um objeto distante ou escondido, sem qualquer contato com ele, de modo que a distância inaugurada nesse gesto o torna um ser de linguagem, capaz de evocar a coisa em sua própria ausência. Se, na linguagem humana, dizer significa mostrar, como é possível nomear aquilo que é da ordem do irrepresentável, como o trauma, que escapa a toda tentativa de definição? Além disso, como dizer com as mesmas palavras que foram

maculadas pelos rastros de uma violência extrema? Essas foram perguntas que muitos escritores enfrentaram ao buscar expressar as sevícias a que foram submetidos durante os regimes de exceção e também ao expurgar a alienação psicológica e social em que viviam.

Uma experiência comum entre eles foi a necessidade de dizer e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fazê-lo, dada a insuficiência da linguagem diante de tamanha barbárie. Com esse dilema conviveram diversos autores que buscaram conciliar a “ânsia desenfreada de comunicar, de falar, de contar, de escrever” e “a nítida percepção da vaidade desse empreendimento narrativo, porque ele é incapaz de realmente dizer o horror” (Gagnebin 2000: 107, grifo da autora). Diante dessa aporia, em que o desejo de testemunhar colide com a percepção de limites da linguagem, manifesta-se uma tensão psíquica frequentemente associada, no campo da psicanálise, ao recalque — mecanismo pelo qual conteúdos traumáticos são excluídos da consciência. No entanto, no contexto do testemunho, a necessidade de expressão parece enfrentar o recalque, pois a linguagem, especificamente o discurso poético, com sua concentração e seu caráter ambíguo, surge como possibilidade de mediar simbolicamente a relação entre palavra e história.

2. LINGUAGEM, METALINGUAGEM, NÃO LINGUAGEM

Torquato Neto (1944-1972) foi jornalista, compositor e poeta ligado à contracultura. Foi colunista no *Correio da Manhã*, no *Jornal dos Sports* e no *Última hora*. Alinhado à Tropicália, ao cinema marginal e à poesia concreta, notabilizou-se por defender com vigor a vanguarda e por apoiar a criação de um pop brasileiro. Após o AI-5, vendo os amigos exilados e sentindo-se isolado pelo regime militar, Torquato passou por momentos de intensa solidão, agravada pelo alcoolismo, até se suicidar em 1972, um dia após seu aniversário, aos 28 anos. Toda a sua produção é sintomática, conforme lembra Viviana Bosi (2021: 73), dos traumas de sua época: o poeta parecia completamente envolvido no clima de sua geração de tal sorte que seus escritos transmitiam uma possível reação imediata e substancialmente inconsciente à pressão dos fatos históricos.

É claro que o grau de manifestação do trauma histórico da época não suplanta a trajetória e a originalidade de Torquato, mas sua obra constitui um importante termômetro da relação entre poesia e história. Se, no correr dos anos 1960, Torquato Neto se filiava às formas folclóricas e a temas relacionados ao interior nordestino, lembrando a MPB e a produção artística do Centro Popular de Cultura e com demarcado teor nacional e popular (são exemplos as canções, em parceria com Gilberto Gil, *A rua*, *Vento de Maio*, *Zabelê* e *Minha Senhora*, de 1966), a partir de 1969, seus escritos denunciavam acentuado isolamento social (são exemplos as canções *Três da madrugada* (1971), *Tome nota* (1972) e *Andar, andei (s/d)*). Nesse momento, após a instauração do AI-5, o país vivenciava um intenso fechamento político e um exílio de artistas (voluntário e involuntário) cada vez maior. É quando, segundo Viviana Bosi,

Torquato Neto passa a não se identificar mais com nenhum grupo orgânico e a escrever textos disjuntivos e de teor solipsista.

Canções, diários, cartas e poemas são entrecortados por mensagens ora lúcidas, ora incompreensíveis e atravessados por uma escrita fragmentada e hermética. No começo da década de 1970, o poeta parece estar em crise com a ideia de forma literária, pois experimenta gêneros menores e de tendência biográfica (carta, diário, mensagem) e pratica uma escrita com flagrante rompimento com a possibilidade de acordes harmônicos tanto na música quanto na poesia. A partir desse período, acentua-se um tom deprimido, por meio do qual as letras de Torquato transmitem “tanto uma autodestrutividade paranoica em relação à própria época quanto a vontade perturbada de assim mesmo inventar de novo as palavras” (Bosi 2021: 104). Esse é um momento em que, segundo Paulo Andrade (2000), Torquato captou e absorveu a complexidade de um mundo visivelmente multifacetado que afetava a subjetividade do indivíduo na cultura moderna e contemporânea.

Do final dos anos 1960 ao início da década seguinte, o poeta viveu uma transição do mundo e sofreu com uma crise existencial “em meio a uma realidade estilhaçada, marcada pela intensa transformação dos movimentos políticos-culturais, pelo surgimento do AI-5, em 68, pela falência dos movimentos de jovens na França, Alemanha e pela decadência do movimento hippie nos Estados Unidos” (Andrade 2000: 30). A partir desse período, seus escritos passaram a ser imbuídos de uma tendência depressiva. Sua obra poética e suas letras de música tematizaram constantemente a face da morte, o que, nos termos de Paulo Andrade, parece ter constituído uma triste premonição. Nesse sentido, os últimos escritos de Torquato destacam uma personalidade conturbada e o sentimento de uma geração marcada por experiências passageiras, em que a subjetividade parece inevitavelmente tentada ao autoflagelo. Se o sujeito se encontra fragmentado e sem vias de saída, inclusive para a própria vida, a sua linguagem também assume uma feição autodestrutiva e niilista, como Torquato enuncia na seção “Colagem”, do texto “Marcha à revisão”, publicado na coluna “Geleia Geral”, no jornal Última hora, em agosto de 1971:

Quando eu a recito ou quando eu a escrevo, uma palavra – um mundo poluído – explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm) espalham imprevisíveis significados ao redor de mim: informação. Informação: há palavras que estão nos dicionários e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas.

Uma palavra é mais do que uma palavra, além de uma cilada. Elas estão no mundo e portanto explodem, bombardeadas. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam nos hospícios. No princípio era o verbo e o apocalipse, aqui será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. Salve-se quem puder.

As palavras inutilizadas são almas mortas e a linguagem de ontem impõe a de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebetadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir pra outra, partindo sempre. Uma palavra: Deus e o Diabo.
(Torquato Neto 1982: 98)

O texto é inteiramente orientado pelo campo semântico bélico: “explode”, “estilhaços”, “morte”, “bombardeadas”, “apocalipse”, “atômico”, “ruínas”. O retrato de um mundo esfacelado comparece na própria linguagem: trata-se de um texto vazado em orações coordenadas e em enumerações. Os vocábulos são ejetados tais quais as bombas e os estilhaços em uma cena de guerra. Também as referências cacofônicas, como destaca Viviana Bosi, espelham um acúmulo de destroços: no começo, a consoante /p/; no fim, a consoante /c/ e, novamente, o /p/. Nesse sentido, ao se ver em um mundo em ruínas e reduzido ao acúmulo (de corpos, de bombas e de estilhaços), o sujeito se vê desamparado e desprotegido, pois nem a linguagem é capaz de salvá-lo. Isso porque o horror da guerra parece ter corrompido também as palavras, que aparecem sujas e cuja semântica foi invadida pelo caos, tornando-as ciladas para o poeta.

Apesar de estar em um mundo repleto de informação, os dicionários e a linguagem lhe são inúteis, pois ele escreve e lê, mas logo rasga, taca fogo e vai ao cinema. No fim, alerta o interlocutor e recomenda-lhe cautela, pois os significados são imprevisíveis. Desde já, é possível notar a insegurança em uma linguagem que parece guardar ciladas, na medida em que, depois da cena de guerra, também ela foi contaminada pela sujeira da história. Assim, é preciso notar, na declaração final, uma dubiedade de sentido, na medida em que, ao enunciar que se deve “partir para outra, partindo sempre”, o texto joga com no mínimo dois sentidos: a necessidade de uma nova língua, limpa e capaz de ser útil às exigências do escritor; e o desejo de se autoflagelar, o que é insinuado pela menção ao precipício, denotando uma ambígua confissão de derrota. De fato, não é possível separar as duas hipóteses em se tratando de Torquato Neto, que, vendo-se acossado por um mundo, por uma língua e por uma literatura insuficientes, desejou o fim do mundo e o fim de si, expressando, conforme Bueno (2005), uma coincidência entre o fim da história e o fim da vida.

Malgrado o anseio de morte gerado pelo pessimismo, os escritos de Torquato ainda são contrabalançados pela esperança e pelo desejo de mudança. Isso já é evidente no desejo de limpar o ambiente contaminado pela ditadura, a começar pela língua, cujas palavras foram violentadas pela guerra. Além da obsessão pela limpeza, o autor, como aponta Viviana Bosi, encontrou uma resistência algo heroica, na medida em que buscava vencer o medo e o desespero para não se entregar definitivamente à morte. Nesse contexto, a linguagem de Torquato assume um tom intimista e recolhido, quando o poeta quer se proteger do mundo, como em “Tristeresina”, também de 1971:

uma porta aberta semiaberta penumbra retratos e retoques
eis tudo. observei longamente, entrei saí e novamente eu volto enquanto
saio, uma vez ferido de morte e me salvei
o primeiro filme — todos cantam sua terra
também vou cantar a minha

VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM
(Torquato Neto 1982: 346)

O título promove várias associações: “triste Teresina”, “triste resina”, “triste sina”, além da proximidade fonética com “tristezazinha”. Em uma única palavra, portanto, o neologismo concentra pelo menos três vezes o adjetivo “triste”, que não é casual nessa fase de Torquato. As ambiguidades continuam à medida que o texto avança: a porta está aberta e, ao mesmo tempo, semiaberta; há uma penumbra, mas veem-se retratos e retoques; pouco se vê, mas “eis tudo”; o sujeito sai e volta; ele está ferido e salvo. O duplo sentido das frases pode estar ligado à própria hesitação com que Torquato lidava nesse período, quando oscilava entre a esperança e a desistência, transitando “no limite ambíguo de viver e morrer” (Andrade 2000: 38), como indicado pelo poema ao mencionar a possibilidade de mudança (“porta aberta”, “saí”, “me salvei”) e a renúncia (“semiaberta”, “eis tudo”, “volto”, “ferido”).

No final, a hesitação é vencida pela resistência, quando ele se volta para a própria língua e a enuncia como veículo de transformação: “todos cantam / sua terra / também vou cantar a minha”. O trecho é referência clara a Casimiro de Abreu, mas também a Gonçalves Dias, de modo que paga tributo, com reservas, a um topos romântico: a exaltação – que, como se sabe, esconde um desejo de evasão. No caso de Torquato, trata-se possivelmente de cantar a própria língua, pois o verso “VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM” pode remeter à vontade de unir mudança e palavra, como no novo neologismo inscrito, que propõe uma palavra-valise: “via” + “linguagem” (a linguagem é caminho) / “vi” + “a” + “linguagem” (a linguagem é vista). Vale lembrar, a propósito, que esse aparente poema refere-se a um recorte de um texto maior que aparece no fim de *O terror da Vermelha* (1971), filme que Torquato gravou durante a última viagem à cidade natal, Teresina. Ao longo do filme, são exibidas em muros e placas as palavras “vir / ver / ou / vir”, que também são passíveis de variadas combinações e constam também em seus poemas visuais.

Ao que parece, Torquato revela que o desejo de cantar e de voltar à cidade natal e à sua antiga casa esconde um drama subjetivo e, como nos românticos, um desejo de evasão, sugerido pelo par “triste sina” / “triste teresina”, além da referência à resina, material que estava impregnado na casa do poeta e parece também impregná-lo, como a tristeza. Veja-se que, no poema, a casa é retratada como lugar ambíguo. Isso porque a imagem inicial — “uma porta aberta semiaberta penumbra retratos e retoques” — carrega ambiguidade: a porta “semiaberta” sugere meio convite, meio obstáculo; a “penumbra” e os “retratos” evocam fantasmas, memórias fixadas, ausência dos vivos; “retoques” pode implicar uma tentativa de embelezar ou esconder algo.

Com isso, como apontam as diversas ambiguidades do texto, a mensagem reforça que, ao cantar a própria terra, o poeta está inevitavelmente movido por uma angústia existencial, o que o leva a recorrer à própria língua. Essa é, portanto, uma tensão constante no decorrer da fase depressiva de Torquato Neto, quando ele queria desistir da própria vida e, ao mesmo tempo, estava convencido a deixar de fazê-lo, de modo que sua linguagem será profundamente marcada, segundo Fabiano Calixto (2012), por uma contradição que se duplica e se anula. Como é possível notar, a reflexão sobre a própria língua está no centro das reflexões de Torquato, desde a preocupação com a corrupção histórica da palavra até a relação entre mudança e linguagem. Acontece que o autor também demonstra ressalvas quanto ao estatuto do signo, considerado, além de corrompido, insuficiente:

É preciso não beber mais. Não é preciso sentir vontade de beber e não beber: é preciso não sentir vontade de beber. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso fechar para balanço e reabrir. É preciso não dar de comer aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir a poeira. É preciso poder beber sem se oferecer em holocausto. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar... É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso enquanto é tempo não morrer na via pública.
(Torquato Neto 1982: 366)

Esse é um escrito produzido enquanto Torquato se encontrava internado no sanatório do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Em meio a um período de muita embriaguez e de constante intoxicação por drogas, Torquato ainda mantinha um desejo obstinado de continuar vivo, lutando “consigo mesmo para não se entregar com tanta facilidade aos braços da morte, que parecia cada vez mais próxima” (Andrade 2000: 35). O texto, nas palavras de Paulo Andrade, demarca um esfacelamento da linguagem que vai se tornando cada vez mais um retrato da vida do próprio poeta. O andamento textual soa como um desabafo e expressa uma situação-limite, o que se evidencia na prioridade dada à locução adjetiva “É preciso”. As sentenças emitem recomendações para se opor frontalmente ao regime militar: é preciso resistir. É claro que o status autobiográfico do poema se impõe e o texto brinca com a necessidade de evitar o vício e com a falta de lucidez do poeta, mas ele também insinua uma relação histórica específica.

Segundo as sugestões, as ações devem abrir mão daquilo que pode agradar à ditadura, representada aqui pelos urubus. Isso porque esse animal é semelhante à figura do regime: aguarda e, inclusive, depende da carne fresca para se alimentar, assim como a ditadura, que assassinou, vilipendiou e incinerou corpos para se manter. Em relação a esse sentido, os urubus também podem simbolizar a violência constante ou mesmo a sociedade que se alimenta do sofrimento alheio. Repetir “não dar de comer aos urubus” sugere um esforço, por parte do eu lírico, para não se tornar presa, não se deixar destruir, não entregar a própria dor aos que a exploram ou a devoram — o que ecoa a atmosfera persecutória da ditadura.

O poeta manifesta resistência à política do regime por não se entregar em vantagem de seus algozes, pois não se pode “se oferecer em holocausto”. Além disso, expressões como “por enquanto” e “enquanto é tempo” podem representar as condições de resistência dos opositores, que não sabem se estão em risco de vida, mas, mesmo assim, colocam-se em uma posição absolutamente vulnerável, como a “via pública”. Finalmente, se é preciso não dar de comer aos urubus, é preciso não dizer nos termos da ditadura: por um lado, de forma literal, já que a censura era sistemática e cotidiana; por outro, não aderir a ela implica inaugurar novos modos de falar; por último, diante dessas circunstâncias, como dizer?

3. A INESPECIFICIDADE DO DITO E O FIM DEFINITIVO

A desesperança, o pessimismo e a hesitação, além de constarem em diários, colunas e letras de música, comparecem em poemas que espelham o estado de imobilidade em que se encontrava o poeta, entre “denúncia e pungência” (Vieira 2010: 152), como em “Literato cantabile”:

Agora não se fala mais
toda palavra guarda uma cilada
e qualquer gesto é o fim
do seu início;
agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em sua orla
os pássaros de sempre cantam assim,
do precipício:

a guerra acabou
quem perdeu agradeça
a quem ganhou.
não se fala. não é permitido
mudar de ideia. é proibido.
não se permite nunca mais olhares
tensões de cismas crises e outros tempos
está vetado qualquer movimento
do corpo ou onde que alhures.
toda palavra envolve o precipício
e os literatos foram todos para o hospício.
e não se sabe nunca mais do fim. agora o nunca.
agora não se fala nada, sim. fim, a guerra
acabou
e quem perdeu agradeça a quem ganhou.
(Torquato Neto 1982: 393)

O poema se vale da metalinguagem desde o título, ao propor uma reflexão sobre o próprio ato de escrever poemas. Esse, que é o primeiro direcionamento reflexivo de um texto, faz referência a um termo musical (“cantabile”) que, em italiano, significa “cantável”, de modo que, pelo conjunto, o título remete, aparentemente, a um poeta que canta. No entanto, essa hipótese é minada já no primeiro verso, que inaugura o paradoxo que atravessa o poema: dizer e não dizer. Ao empregar a própria linguagem para denunciar um estado de impossibilidade do dizer, Torquato aparenta ironizar o ato poético e fazer coro ao *dictum* adorniano (1998) de que escrever poesia após Auschwitz é um ato bárbaro, pois já não é mais possível produzir como antes. Portanto, a garantia que o título indicava de um poema cantável é logo desestabilizada pelo primeiro verso.

O segundo verso apresenta a justificativa da afirmação anterior: toda palavra guarda uma cilada. Ou seja, toda palavra é potencialmente uma emboscada para o poeta que canta. Possivelmente, essa é uma referência não apenas ao silenciamento imposto pela ditadura, mas também às condições de escrita dos poetas naquele tempo, uma vez que, além de aludir à censura sistemática que o regime impunha, sugere que, ao serem impedidos de criticar abertamente a ditadura, os poetas precisavam recorrer a outros recursos para produzir, publicar e fazer circular sua literatura. Nesse viés, parece uma alternativa segura a mensagem subliminar que a poesia permite, já que uma de suas principais características discursivas é justamente a ambiguidade. Assim, já que toda palavra é uma cilada para o poeta, não aderir à escrita explícita é um meio de se resguardar da perseguição, da violência e da morte.

Ao mesmo tempo, se a palavra guarda um risco inerente, o poema parece fazer referência também à impossibilidade de se dizer, especificamente antes do trauma histórico estabelecido pela ditadura. Note-se que o advérbio “agora”, que aparece quatro vezes no texto e se aproxima de uma anáfora ao longo dos versos, funciona como um dêitico que marca o momento em que se fala e, portanto, delimita o contexto específico em que se encontra o sujeito lírico. Nessa acepção, é possível perceber que nem o meio mais elementar de convivência social, a língua, transmite segurança àquele que fala, o que é confirmado pelo terceiro verso, que aponta, além do risco de qualquer gesto por parte de um opositor ao regime, como o poeta, a insuficiência da própria língua. Veja-se que o verso enuncia que uma tentativa mínima de dizer se conclui tão logo se inicia, assim como o enjambement, que corta a frase e interrompe a oração direta para retomá-la apenas no verso seguinte.

Esse sentido do poema de Torquato Neto se intensifica nos versos seguintes da primeira estrofe. O quinto verso recupera a asserção do início, de que não é possível ao poeta falar nada, e essa frase aparece logo após um ponto e vírgula, que reforça o paradoxo entre a linguagem e o indizível. Basta lembrar que se trata de um sinal de pontuação cujo objetivo é separar orações independentes e, ao mesmo tempo, congregá-las em torno de um mesmo sentido, suspendendo a frase sem concluí-la definitivamente. Com isso, o ponto e vírgula marca uma pausa mais forte do que a vírgula, mas ainda não equivale à finalização do ponto final. Esse intervalo ambíguo pode sugerir a dificuldade de articular o que se quer dizer, como se o pensamento

estivesse travado entre o impulso de falar e a impossibilidade de nomear algo — justamente o terreno do indizível.

Na sequência, o sexto verso menciona que qualquer ação do escritor parece escapar de suas mãos e de seu domínio, pois tudo parece transparente; ou seja, qualquer gesto dispensa exatidão e concretude. Os versos finais também sugerem algo semelhante, na medida em que, ao citar os termos “orla” e “precipício”, reportam ao aspecto pueril e instável da palavra, relegada agora às margens, ao lugar incerto e de difícil definição. Nesse contexto, a impressão de que a língua é uma armadilha (inevitável?) se confirma, uma vez que, conforme observa Peruchi (2025), enquanto o poema assume uma feição de desorientação e transmite uma profunda sensação de inabilidade, ele “existe mesmo na sua inespecificidade e a sua estranheza decorre do fato de que ele parece dizer algo enquanto não diz efetivamente nada”.

A esse sentido vem se juntar outra estratégia retórica de Torquato Neto: o emprego de pronomes indefinidos. Veja-se que, a partir do segundo verso, pululam termos como “toda”, “qualquer” (2x), “nada” e “tudo”, que instauram uma sensação de indefinição e fragilidade na linguagem. Assim, ao mobilizar índices de indeterminação como os pronomes indefinidos, Torquato revela, nos termos de Paulo Andrade (2000), um cogito estilhaçado, na medida em que o sujeito lírico do poema destoa do sujeito cartesiano, dotado de personalidade una e coerente, e se aproxima mais de um indivíduo em crise e fragmentado, cuja subjetividade foi obstruída por uma angústia existencial. Isso parece plausível dada a profunda crise de identidade que Torquato vivenciou no início dos anos 1970, quando o poeta assistiu a uma transição política, cultural e social bastante profunda no Brasil e, de certo modo, ficou atônito diante do bloqueio violento das mudanças que sua geração projetara para o país no início dos anos 1960.

O estado de não linguagem que atravessa “*Literato cantabile*” assume contornos distintos na última estrofe. As frases iniciais denunciam uma desesperança e um pessimismo também característicos da última fase de Torquato. O poeta é apossado por um sentimento de derrota diante do fracasso dos projetos nacionais e populares com os quais tinha afinidade, de modo que, se nem a luta política lhe parece útil, a linguagem também perde seu conteúdo e seu propósito. Nesse sentido, os quarto e quinto versos aprofundam o sentimento do autor: na primeira sentença, fica claro que não se fala; na segunda, é possível entender que não se fala porque isso não é permitido. No entanto, se forem considerados um *enjambement* do quarto para o quinto verso e a ausência de um ponto final após “permitido”, é possível entender que não é permitido nem falar, nem mudar de ideia, o que é reforçado pela sentença seguinte: “é proibido”. Isso é plausível se se considerar que, de fato, durante a ditadura, o pensamento diferente do regime era logo perseguido e censurado, sendo vedado mudar de ideia. Mais uma vez, o poema brinca com dois sentidos: a censura e o indizível.

Além disso, se o poema for observado em sua estrutura e organização gráfica, é possível notar que a proibição da fala e a impossibilidade de dizer se manifestam já na própria forma. Veja-se que a disposição das sentenças em cada verso parece aleatória, pois não há regularidade métrica ao longo do poema, o que sugere insegurança e

interrupção do dizer. Se se lembrar dos versos iniciais, pode-se perceber um eu lírico inseguro e acuado, com uma língua que, a seus olhos, guarda ciladas e é perigosa à própria vida. Também não é ingênuo o uso do *enjambement* e dos pontos finais, que emulam um corte incessante da fala, em que o sujeito poético é calado por alguma angústia e se vê impossibilitado de concluir o próprio pensamento.

Na sequência, o sujeito do poema lamenta novamente a proibição e a falta de possibilidade de se expressar, quando o regime passou a impedir “olhares”, “tensões de cismas”, “crises”, “outros tempos” e “qualquer movimento / do corpo ou onde que alhures”. Note-se, mais uma vez, que o poema rejeita a regularidade e a ordenação dos versos e parece expelir os vocábulos, simulando um desabafo de alguém impossibilitado de dizer. O próprio campo semântico desses versos espelha o espírito estilhaçado do poeta, quando, no fim da vida, foi tomado por crises e tensões e por uma imobilidade severa. Isso é confirmado nos versos seguintes, em que se menciona o hospício, lugar onde foi internado várias vezes em razão do estado debilitado de sua saúde mental.

Encaminhando-se ao fim, o poema retoma a sensação de uma fala indefinida e incerta por meio dos pronomes “toda”/“todos” e “nada”. Além disso, a repetição anafórica dos versos finais, o incessante interrompimento das frases e a brevidade das orações mimetizam uma língua estática, quando, além do conteúdo impreciso, também a forma é afetada pelo sentimento fraturado do eu lírico. A essa altura, o signo parece ter sido irrompido pelo próprio silêncio, quando a linguagem é invadida por sua exata contraface: o emudecimento. Considerando o novo emprego do termo “precipício” nessa estrofe, o campo semântico de uma subjetividade estilhaçada e o sentimento de derrota do verso final (“e quem perdeu agradeça a quem ganhou”), não é possível não entrever na conclusão do poema o prenúncio do fim do próprio poeta, que se suicidou um ano depois após uma “exacerbação das experiências sensoriais e emocionais” (Hollanda 1980: 69).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre poesia e história nunca deve ser ignorada na crítica literária. No caso do texto poético produzido em um contexto como o da ditadura, essa relação torna-se mais evidente e tensa, o que exige outros protocolos críticos. Um dos métodos para identificar o grau de manifestação do tempo histórico na poesia é, justamente, a análise do vínculo entre a ética e a estética. Nesse caso, também não deve ser ignorado o convívio incontornável entre a vida e a obra, que, nesse tipo de produção, raramente não é profundamente tensionado.

O caso de Torquato Neto é bastante esclarecedor nesse sentido. A história aparece constantemente em sua obra, de tal maneira que letras de canção, diários e poemas apresentam um sem número de referências aos dramas pelos quais passou ao longo de sua vida. Em seus últimos dias, o autor explorou especificamente o trauma histórico de sua geração, quando a sociedade conviveu não somente com a derrocada de

projetos nacionais e populares para o Brasil mas, sobretudo, com o recrudescimento da mais autoritária faceta do capitalismo nos países periféricos.

Como outros cidadãos e escritores da geração de 1970, Torquato denunciou um estado de imobilidade em que não parecia mais possível dizer como antes, mas também encontrou novos modos de enunciar que rompessem com a censura do regime e com a agonia com que ele e muitos viviam. Assim, sua escrita, mesmo que marcada pela ausência de determinação e de sentido, procura comunicar a necessidade de resistência. Recorrer a seus textos, portanto, é uma tarefa pertinente não apenas para a manutenção da memória do passado do país, mas também para aprender a escutar, nas frestas da linguagem, os impasses que ainda ressoam no presente.

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ANDRADE, Paulo Eduardo. O sujeito em situação-limite: o cogito torquatiano. *Itinerários*, n. 15-16, p. 29-41, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.58943/irl.voio.3398>.

BOSI, Viviana. Torquato Neto: “Começa na lua cheia e termina antes do fim”. Viviana Bosi. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021. 73-114.

BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CALIXTO, Fabiano Antonio. *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris: PUF, 2005.

FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. Arthur Nestrovski & Márcio Seligmann-Silva. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. 99-110.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

TORQUATO NETO. *Os últimos dias de Paupéria: do lado de dentro*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

PERUCHI, Camila Hespanhol. Três respostas poéticas ao fim da democracia. André Cechinel & Rafael Rodrigo Mueller (org.). *As formas do fim: humanidades ante o colapso*. Curitiba: Kotter, 2025.

PLATÃO. *Diálogos*: Crátilo e Teeteto. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 1973.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. Edson Teles & Vladimir Safatle (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. 151-176.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A ERÓTICA DO SER FEMININO NEGRO: A POÉTICA DE MIRIAM ALVES

Andréa Leitão¹ (UFPA)

RESUMO: O presente trabalho propõe uma interpretação do erotismo presente nos poemas de Miriam Alves (São Paulo, 1952), publicados nos livros *Momentos de busca* (1983) e *Estrelas no dedo* (1985), a partir do enfoque sobre a elaboração poética dos corpos negros. Em diálogo com os estudos críticos de bell hooks (1995, 2025), de Beatriz Nascimento (2006) e de Cristian Souza de Sales (2011), o viés interpretativo aborda o elemento erótico como apelo à liberdade e potência na afirmação da vida. Iniciando a sua carreira literária nos *Cadernos Negros*, a sua obra rompe com o controle exercido pelos estereótipos de raça e de gênero, assim como a imagem hipersexualizada construída sobre esses indivíduos. Desse modo, os versos da escritora despertam a mulheridade negra para viver a plenitude de uma “erótica do ser”, na medida em que os corpos femininos negros passam da condição de objeto do desejo ou da subordinação para o ser desejante perfazendo o seu direito ao gozo e à vida.

PALAVRAS-CHAVE: Miriam Alves; poesia afro-brasileira; *Cadernos Negros*; erotismo; corpo feminino negro.

LA ERÓTICA DEL SER FEMENINO NEGRO: LA POÉTICA DE MIRIAM ALVES

RESUMEN: El presente trabajo propone una interpretación del erotismo presente en los poemas de Miriam Alves (São Paulo, 1952), publicados en los libros *Momentos de busca* (1983) y *Estrelas no dedo* (1985), desde un enfoque centrado en la elaboración poética de los cuerpos negros. En diálogo con los estudios críticos de bell hooks (1995, 2025), Beatriz Nascimento (2006) y Cristian Souza de Sales (2011), la perspectiva interpretativa aborda el elemento erótico como una apelación a la libertad y una potencia afirmadora de la vida. Iniciando su trayectoria literaria en los *Cadernos Negros*, su obra rompe con el control ejercido por los estereotipos raciales y de género, así como con la imagen hipersexualizada construida sobre estos sujetos. De este modo, los versos de la escritora despiertan la mujeridad negra para vivir la plenitud de una «erótica del ser», en la medida en que los cuerpos femeninos negros pasan de la condición de objeto del deseo o de la subordinación a la de sujeto deseante, ejerciendo así su derecho al goce y a la vida.

PALABRAS CLAVE: Miriam Alves; poesía afrobrasileña; *Cadernos Negros*; erotismo; cuerpo femenino negro.

1 andrealeitao@ufpa.br - <https://orcid.org/0000-0002-1307-5648>



THE EROTICS OF BLACK FEMALE BEING: MIRIAM ALVES'S POETICS

ABSTRACT: This paper proposes an interpretation of the eroticism present in the poetry of Miriam Alves (São Paulo, 1952), published in the books *Momentos de busca* (1983) and *Estrelas no dedo* (1985), focusing on the poetic construction of Black bodies. Drawing on the theoretical contributions of bell hooks (1995; 2025), Beatriz Nascimento (2006), and Cristian Souza de Sales (2011), the analysis approaches eroticism as an expression of freedom and a life-affirming force. Having begun her literary career in the *Cadernos Negros* series, Alves has developed a body of work that challenges mechanisms of control sustained by racial and gender stereotypes, as well as the hypersexualized images historically imposed upon Black people. In this sense, her poetry calls Black womanhood to experience the fullness of an “erotics of being,” as Black female bodies move beyond the position of objects of desire or subordination to become desiring subjects, thereby affirming their right to pleasure and life itself.

KEYWORDS: Miriam Alves; Afro-Brazilian poetry; *Cadernos Negros*; eroticism; black female body.

Recebido em 28 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse deste trabalho orienta-se para a poética de Miriam Aparecida Alves (1952), que, na década de 1980, publicou dois livros: *Momentos de busca* (1983) e *Estrelas no dedo* (1985). A escritora, nascida em São Paulo, detém uma vasta produção literária – composta por contos e poemas – publicada, em especial, nos *Cadernos Negros*. Além disso, lançou os volumes *Mulher mat(r)iz* (2011), *Bará na trilha do vento* (2015) e *Maréia* (2019). A sua estreia nesta coletânea voltada para a literatura afro-brasileira ocorre, em 1982, no volume 5. Inclusive, participou também da sua organização. Recentemente, a poesia de Miriam Alves recebeu uma edição completa, intitulada *Poemas reunidos* (2022), publicada pela Fósforo, que celebra os seus quarenta anos de atividade poética.

O presente artigo pretende propor, por meio de um exercício hermenêutico, uma leitura crítica do erotismo na poesia da autora, com foco na elaboração poética do corpo feminino negro. Temática essa que não foi devidamente aprofundada pela fortuna crítica e que, por isso, carece de ampliação no volume de trabalhos. O conjunto de sua obra apresenta uma diversidade de reflexões acerca de uma experiência radicada em uma matriz africana no que concerne às narrativas, à religiosidade, às personalidades históricas, aos modos de existir e ao vigor erótico dos corpos negros. Em diálogo com os estudos críticos de bell hooks (1995, 2025), de Beatriz Nascimento (2006) e de Cristian Souza de Sales (2011), o viés interpretativo aqui assumido envereda por este último aspecto, entendido essencialmente como apelo à liberdade e potência na afirmação da vida para além de qualquer tentativa de submissão desses corpos. Dentro desse recorte, os poemas escolhidos, que compõem os livros já supracitados, foram os seguintes: “Magma”, “Despudor”, “Pedaços de mulher” e “Revolta de desejos”. Para uma leitura cuidadosa desses textos e de suas imagens, é

necessário estabelecer um paralelo com o contexto sociocultural brasileiro, a fim de compreender melhor o seu fazer literário.

TEN E MNU: A MOBILIZAÇÃO POLÍTICA NEGRA NO BRASIL

Não é possível abordar os *Cadernos Negros* sem antes se referir ao Teatro Experimental Negro (TEN), que surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, principalmente a partir da iniciativa do escritor e intelectual Abdias Nascimento. O TEN “inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói, o que até então não se verificava” (Nascimento 2024: 162). Essa iniciativa incentivou a prática da alfabetização, a formação de atores e a criação de peças voltadas à questão racial. Houve um esforço para conceder protagonismo a artistas negros, trazendo-os para a cena do teatro brasileiro, a exemplo de Ruth de Souza, de Léa Garcia e do próprio Abdias Nascimento. Nessa direção, esse empreendimento colaborou para a denúncia dos episódios envolvendo racismo e a tentativa de folclorização da cultura afro-brasileira, ao mesmo tempo em que promoveu a revisão dos conceitos centrados na branquitude hegemônica e a valorização da herança ancestral da comunidade negra.

Com o golpe civil-militar (1964-1985), os anos 1960 foram marcados por extrema censura, asfixia cultural e violação dos direitos humanos. Já os anos 1970 foram marcados pela libertação do regime colonial de países africanos, como foi o caso da independência de Guiné-Bissau em 1973 e de Angola e Moçambique, em 1975; e pelo movimento negro em prol dos direitos civis nos Estados Unidos. Esse período de profunda agitação política favoreceu um cenário de mobilização negra no Brasil, diante da elevada desigualdade social e da crescente taxa de desemprego.

Diante dessas condições precárias, em 1978, foi criado o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCDR), posteriormente denominado MNU. Consoante Lélia Gonzalez, a fundação do MNU “resultou do esforço de uma negrada anônima, dessas novas lideranças forjadas sob o regime ditatorial militar” (1982: 30). Em síntese, trata-se de um instrumento fundamental de luta do povo negro contra o racismo, que alia a problemática da raça à da classe. Ainda segundo a intelectual,

O MNU se define como um movimento político de reivindicação sem distinção de raça, sexo, educação, crença política ou religiosa e sem fins lucrativos. Seu objetivo é a mobilização e organização da população negra brasileira em sua luta pela emancipação política, social, econômica e cultural, que tem sido obstada pelo preconceito racial e suas práticas. Ao mesmo tempo, o MNU também se propõe a denunciar as diferentes formas de opressão e exploração do povo brasileiro como um todo. (Gonzalez 2021: 119)

Em 1979, o MNU realizou uma campanha para denunciar a violência policial. No ano seguinte, o tema foi “Mais empregos para negros”, de sorte a chamar atenção

para a grave crise econômica e social que atingiu, mormente, essa população durante o período de recessão na Ditadura Militar. Esse movimento propiciou o surgimento de uma coletânea no campo da literatura: no mesmo ano da criação do MNU, surge a série *Cadernos Negros*, uma iniciativa organizada pelos escritores Cuti (Luiz Silva) e Hugo Ferreira, com o propósito de servir como publicação coletiva de autores negros. A designação constitui uma homenagem a Carolina Maria de Jesus, a autora de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), que escrevia em cadernos e também havia falecido no ano anterior (Oliveira 2020: 140). Essa produção literária explora as demandas e a experiência dos indivíduos afro-brasileiros, além de promover a divulgação de uma literatura construída sob o ponto de vista do negro, na grande maioria das vezes, marginalizada. De acordo com Carlindo Fausto Antônio, a importância dos textos que integram os *Cadernos Negros* reside na “percepção orgânica, da subcidadania dada aos afro-brasileiros, de cada autor em si mesmo, integrada à história do movimento negro e do papel ou função da literatura na construção identitária da negrura e, por extensão, na superação da invisibilidade negra” (2005: 36).

O compromisso dos *Cadernos Negros* consiste em divulgar, de forma independente, o trabalho intelectual dos autores negros. Dessa forma, poderiam ser incluídos no que se denominou “poemas marginais”, na medida em que se caracterizaram como publicações alternativas, isto é, à margem da produção e da veiculação do grande mercado editorial. No panorama da literatura marginal da década de 1970, Heloísa Buarque de Hollanda (2004: 114) não faz menção a essa produção literária afro-brasileira – fato constatado por Luiza Lobo (1993: 161) –, referindo-se apenas ao grupo Gens (Grupo de Escritores Negros de Salvador), criado em 1985.

Em 1982, em São Paulo, é fundado o grupo Quilombhoje, que passou a ser responsável pela publicação e a circulação dos *Cadernos Negros*. Além de Cuti, somam-se à formação inicial escritores como Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, José Alberto, Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Sônia Fátima da Conceição e Vera Lúcia Alves (Antônio 2005: 187). Vale assinalar que Miriam Alves apresenta uma longa trajetória não apenas como escritora, mas também como pensadora e militante da causa negra.

MIRIAM ALVES E OS CADERNOS NEGROS

A estreia de Miriam Alves nos *Cadernos Negros*, conforme já mencionado, ocorreu no volume 5, de 1982, dedicado à poesia. Assim, a sua carreira literária comemora mais de 40 anos de existência. Nesta coletânea, foram publicados os seguintes poemas de sua autoria: “Magma”, “Embriagada”, “Fantasmas alheios”, “Fumaça” e “Viagem pela vida”. Nesta mesma edição, Miriam Alves registra, em sua autobiografia, que:

Escrever é um ato social, um ato político, um ato de amor. [...] Acredito que a literatura negra que nós do Quilombhoje e outros escritores negros estamos preocupados em fazer é uma literatura negra engajada com outros valores,

com a nossa visão do mundo apesar de que a nossa literatura negra ainda é uma literatura de contraponto: eu me contraponho àquilo que o branco acha que eu sou porque eu não sou. (Alves 2022: 340)

O gesto da escritura jamais se encontra, para ela, descomprometido com a dimensão política e humana inerente ao senso de pertencimento à comunidade negra. O seu fazer artístico configura-se como uma “literatura do contraponto”, da insubmissão aos valores julgados universais no âmbito de uma sociedade racista. No lugar de uma visão exterior e estereotipada, lançada como estigma sobre os negros, interessa mais emancipar-se e apropriar-se do espaço enunciativo para afirmar quem se é, de fato.

Além de escritora, Miriam Alves possui formação em assistência social. Desse modo, esteve sempre muito atenta às relações de assujeitamento e às formas de exploração pelas quais as pessoas negras passam, particularmente as mulheres. O sistema da escravidão naturalizou violências sobre a mulheridade negra, rebaixando-a ao lhe imputar a pecha de depravada, de desregrada e de selvagem sexualmente e que, por essa razão, precisava ser controlada. Dentro desse pensamento, bell hooks esclarece que “Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado” (1995: 469).

Nesse contexto, Beatriz Nascimento sinaliza que o corpo da mulher negra é alvo de representações que hipervalorizam a sua capacidade sexual e, baseando-se nisso, partem do princípio “de que sua cor funciona como atrativo erótico, enfim, de que o fato de pertencer às classes pobres e a uma raça ‘primitiva’, a faz mais desreprimida sexualmente, [e assim] facilita-se a tarefa do homem de exercer sua dominação livre de qualquer censura” (2006a: 106). Sueli Carneiro, por sua vez, ressalta o fato de que elas foram tratadas como mero objeto: “São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular” (2012: 76). O processo de “coisificação”, dirigindo-as para fins específicos, furta-as do direito de se expressar, de experimentar o seu corpo e de exercer a sua humanidade.

Na interseção entre raça, gênero e classe, Miriam Alves não apenas assume a condição de mulher negra, mas também combate todas as violências e os silenciamentos que recaem sobre o ser feminino. Na esteira disso, a romancista manifesta grande lucidez quanto ao papel de intelectual que, no exercício da palavra, legitima a existência dessas mulheres. Em entrevista, observa que:

É de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu

olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira. (Alves 2010-2011: 185)

A poeta encara, com firmeza, a responsabilidade e o compromisso com a ação de dizer e a de pôr-se em palavras. A entrega é tamanha que é possível ponderar que, sem dúvida nenhuma, a sua produção literária constrói-se de modo indissociável da sua participação no movimento negro e da sua história pessoal, como sugerem os versos do poema “Ético”: “o eu civil / o eu poético / encontram-se / juntos fazem farra em poesia” (Alves 2022: 127).

O CORPO FEMININO NEGRO EM CENA: A POÉTICA ERÓTICA DE MIRIAM ALVES

Existe uma pluralidade na produção afro-brasileira de autoria feminina, difundida com mais regularidade a partir da virada dos anos 1970 para os 1980. Neste período, além de Miriam Alves, sobressaem-se nomes como Esmeralda Ribeiro, Sônia Fátima da Conceição, Geni Mariano Guimarães, Marise Tietra, Vera Lúcia Barbosa, Ângela Lopes Galvão, Célia Aparecida Pereira, entre outras. A poética dessas autoras abraça, nos termos de Zilá Bernd (1988: 77), a perspectiva de um “eu enunciador” negro, cuja “proposta do eu lírico não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio”. Uma escrita na qual a voz poética pode simplesmente existir ao inscrever um “*ponto de vista ou lugar de enunciação* política ou culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo” (Duarte 2021: 29), valorizando a história, a cultura, as identidades e as experiências da comunidade negra.

As suas obras questionam, em geral, o papel da mulher negra na sociedade brasileira, desnaturalizando os estereótipos incutidos nela. Tal operação crítica descortina a tríplice sujeição que recai sobre o corpo feminino negro: por ser mulher, negra e pobre. Nesse sentido, Lélia Gonzalez escancara a articulação entre o racismo e o sexismo que “produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (2021: 76), de modo a problematizar a imagem da mulher negra a partir das noções de mulata, de doméstica e de mãe preta. Se, por um lado, esse corpo ostensivamente instrumentalizado prostrou-se diante de rótulos e de ofensivas racistas; por outro, ao ser conduzido ao prosclênio da poesia negra, foi irradiado em modos positivos de enunciação que o enaltecem fortemente pela força da ancestralidade que carrega na cor da pele. Sobre esse ponto, Conceição Evaristo sustenta que, “ao se inscrever em sua própria escritura, apresentando o corpo como marca, como signo de uma dada cultura, o escritor afro-brasileiro produz uma literatura que se revela como uma escritura do corpo” (2026: 130).

Considerando tais discussões, essas escritoras operam a construção de novas imagens que rompem com os lugares-comuns para pensar a realização dessa mulher e de sua corporeidade. No seu estudo, Luiza Lobo sublinha, como traços importantes, o

confessional e a consciência existencial de ser negro em um país governado por uma minoria branca. A pesquisadora pontua que:

Dentro da produção literária feminina negra, constituída principalmente de poesia, vemos três tipos de poemas: 1) erótico e humorístico, como liberação do eu feminino, visando a assumir sua identidade; 2) épico, ou anti-épico – buscando a criação de novos símbolos da raça negra, como a idealização de Luísa Mahin, líder da revolução dos negros malés, na Bahia, em 25 de janeiro de 1835, ou a crítica do 13 de Maio como ato da Princesa Isabel, e não como produto da luta dos quilombos; 3) invenção técnica de linguagem. (1993: 245)

O que interessa aqui é o primeiro aspecto que diz respeito ao elemento erótico. O enfoque concentra-se, portanto, no erotismo presente nos poemas de Miriam Alves e na elaboração poética dos corpos negros, sobretudo os femininos. Parte-se do pressuposto de que, nos termos de Georges Bataille, o “erotismo em seu conjunto é infração à regra dos interditos: é uma atividade humana” (2017: 118). A chamada erótica literária tenciona, para Eliane Robert Moraes, “colocar toda a experiência humana, seja ela qual for, a serviço do baixo-corporal” (2015: 27). Os poemas selecionados para este recorte e que serão interpretados a seguir revelam a sexualidade negra em seu aspecto transgressivo, não reduzida a um estado de objetificação ou de desumanização com a função de procriar ou de satisfazer o prazer alheio. Pelo contrário, nas considerações de bell hooks, “precisamos de uma erótica do ser fundamentada no princípio de que temos o direito de expressar o desejo sexual à medida que nosso espírito nos move e de encontrar no prazer sexual um *ethos* de afirmação da vida” (2025: 136). Dito de outro modo, os indivíduos negros passam de objeto de desejo para alguém que deseja e, sob essa “erótica do ser”, desponta o seu direito ao gozo e, por extensão, à vida.

No tocante à elaboração poética dos corpos, dialoga-se com o estudo de Cristian Souza de Sales sobre os poemas de Miriam Alves, que “produzem contraimagens e contradesejos, promovendo a reescrita do corpo, revestindo-o por outras significações positivas de um corpo para serem apreciadas pelas mulheres afrodescendentes” (Sales 2011: 19). A realização do corpo confunde-se com a esfera da palavra. O que implica enfatizar que a manifestação do primeiro corrobora, de forma recíproca, a do segundo. Tal correspondência transparece nos versos do poema “Falo”, que integra a coletânea poética *Ogum’s toques negros* (2016): “Eu falo / a minha fala é um falo / que atravessa suas certezas culturais” (Alves 2022: 148).

O texto poético se tece a partir do jogo entre o “falo” e a “fala”, o poder e o dizer. Em linhas gerais, o termo “falo” associa-se, sob o viés psicanalítico, à representação psíquica com base no órgão sexual masculino, interpretando-o como presença ou posse. Paralelamente, o feminino articula-se com o domínio da ausência ou da castração. Subvertendo esse cerceamento, a capacidade de enunciar convoca a possibilidade de reapropriar-se da potência do falar para reivindicar e questionar as “certezas culturais” erigidas sob o racismo e o sexismo.

Miriam Alves dedica a obra *Momentos de busca* – a sua primeira publicação – aos seus pais, ao escritor Cuti, que foi crucial na sua consolidação como poeta, visto que, no seu próprio dizer, “provou que eu posso”. Foram selecionados dois poemas para uma leitura mais minuciosa: “Magma” e “Despudor”. No primeiro, o elemento do fogo – sugerido pelo título – evoca a lava, matéria orgânica em erupção. Tal imagem traduz a plena efervescência que acomete tanto os corpos amantes quanto pode apontar para a explosão de um genuíno exercício criativo:

Lembrando o magma
enlameio o mundo
numa vontade
lambo a terra em desejo
nunca saciado
lambo o topo da montanha
e juro: – “É por amor ao mundo”

Por amor ao mundo
eu o odeio (às vezes)
Cravo nele minhas garras
arranho suas costas
ou encostas
Cravo-lhe semente
e vejo nascer a planta
colho e vejo morrer
o fruto

Lambo o mundo
labaredas quero-o destruído
para vê-lo reconstruído
todas as manhãs
cravando-lhe sementes de esperanças
de vontade
de amor
de querença
sem saber (as verei brotar?)

Lembrando o magma
eu esfrio endureço
e me afundo
no fundo do mar
no meio da terra
no meio de pernas
ferindo o mundo

O mundo, vê-lo em movimento
quero vê-lo
indo... indo...
em direção ao... (não sei)
qualquer coisa melhor
qualquer lugar melhor
SP, 3/12/80
(Alves 2022: 195-196).

À guisa de um magma, a matéria viscosa da lama serve para moldar o mundo e seus significados conforme a “vontade” da voz poética. O estímulo radicalmente erótico do verbo “lamber” relaciona-se à língua e, por assim dizer, à dimensão da criação. Logo, esse ato assemelha-se à iniciativa de gestar a realidade: “– ‘É por amor ao mundo’”. Além disso, o erótico conjuga-se com o excesso que explode e transborda os contornos, com o que é informe ou indomável e, como consta na primeira estrofe, com o “desejo nunca saciado”.

Na ambiguidade do amor-ódio pelo mundo, instala-se o ímpeto de aniquilá-lo, com o furor das “labaredas”, para depois reconstruí-lo. Na verdade, vale salientar que os versos inscrevem termos que se tensionam e permutam, tais como: amar e odiar, destruir e reconstruir, o “nascer” da planta e o “morrer” do fruto, “esfriar” e “endurecer”, alimentar expectativas e hesitar diante das incertezas. Tais ações podem aludir, no plano metafórico, a uma dinâmica em que as forças contrárias oferecem resistência ou impõem restrições à existência da voz poética. Animalizada, como uma tigresa no cio, esta toma para si o protagonismo da mudança do mundo, “cravando” nele suas “garras” e “arranhando-o”, com o intuito maior de cultivar as “sementes de esperanças” e de renovar o movimento do vir a ser.

Nesse impulso de destruir, de “ferir” o mundo, é possível distinguir a violência fundante do erotismo. Em outra perspectiva, a violência configura-se na operação de invadir ou penetrar outrem: “no fundo do mar/ no meio da terra/ no meio de pernas/ ferindo o mundo”. Nas rimas entre os pares encostas/terra e costas/pernas, há uma correspondência entre o mundo e o ser amante. Essa mútua penetração ocorre em duas direções, mas com um único propósito: fundi-los em uma mesma unidade. Afinal, para Bataille, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (2017: 153). O encontro somente se torna possível à medida que se concretiza a dissolução das fronteiras existentes.

Na última estrofe, o clamor por transformação impera, pois o desejo nunca se esgota. A despeito das indefinições e das inconstâncias, intrínsecas ao percurso do ser humano, a única certeza repousa em querer o mundo em “movimento”, tal como o magma em sua súbita e profunda voracidade.

No poema “Despudor”, há, de fato, a representação do encontro carnal entre os amantes. A partir desse enlace, a voz poética feminina opera a transgressão das interdições e desnuda-se de todas as amarras sociais para, então, libertar o seu corpo e apropriar-se de si própria:

Por um momento esqueci
de mim
libertei o meu corpo
da mente
DESPUDORADAMENTE

Arregacei as vestes
deitei em seu regaço
sonhei meu nego tolo
tolas coisas

O seu calor esquentando
o meu corpo
cantei um ai surdo!!!
abafado.

Nos meus ouvidos
respiração entrecortada
e encontro a confirmação
você em mim.

Suas mãos possuidoras
calorosamente, despudoradamente
confirmam afirmam
AMOR.

O som da noite
o vento no telhado
os cachorros latindo
em cio.

No quarto nós
tensos os sentidos
despudor reinando

No nada qualquer
Vida toda vida
Promessa esquecida
No nunca mais lhe deixarei

Despudoradamente
alisa os meus cabelos
aperta-me os joelhos
e promete amor

Amor quente e carnal
DESPUDORADAMENTE
irrompe as minhas
defesas

Fico tola indefesa
entrego-me
seu regaço
esqueço o cansaço
liberto-me.....
DESPUDORADAMENTE

SP, 18/1/78.
(Alves 2022: 216-217)

A sexualidade feminina historicamente sofreu repressão por diversos tabus, ainda mais no que concerne à realidade das mulheres negras que desde sempre tiveram seus corpos, além de escravizados e de privados de sua liberdade, hiperssexualizados e com seu direito ao prazer interditado em benefício da satisfação do desejo do outro. As rígidas convenções sociais tornaram seus corpos dóceis e disciplinados. Tendo em vista esse contexto, é preciso “arregaçar as vestes”, despir-se, ou seja, desnudar-se a fim de insurgir-se contra tais imposições e de abandonar o pudor em direção à vivência do gozo, “DESPUDORADAMENTE”. Esta palavra grafada com letras maiúsculas reforça a intensidade do gesto erótico.

Ultrapassando qualquer moralismo, a nudez provoca a abertura irrestrita ao outro para além dos limites do seu ser. O desnudamento suscita também a renúncia à ordem da razão e à das normas sociais. Com efeito, a voz poética é introduzida no regime do excesso, daquilo que extravasa: é o “despudor reinando”. Pode então sentir-se livre para fantasiar com seu “nego tolo”, permitir-se devanear com “tolas coisas” e promessas vãs de um amor que perdura pela eternidade.

O ser feminino, entregue às “mãos possuidoras” do seu parceiro e acolhida no seu “regaço”, age como se já não tivesse o controle sobre si mesma e não mais a pertencesse. Com base na violência, enquanto elemento basilar do erotismo, Bataille aproxima a conjunção erótica do sacrifício. Quanto ao primeiro ponto, o filósofo observa que “[a] mulher, nas mãos daquele que a assalta, é despossuída de seu ser. Perde, com seu pudor, essa firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável: bruscamente, ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos da reprodução, abre-se à violência impessoal que a transborda de fora” (Bataille 2017: 114-115).

O momento erótico pleno engendra, com toda a “violência do jogo sexual”, a perda da integridade daqueles envolvidos, uma vez que são invadidos de chofre pelo que “transborda de fora” e lançados na alteridade. Desse modo, contempla o abandono e a entrega para a união total dos corpos: “você em mim”. Esse movimento de união

carnal pressupõe a dissolução das barreiras e, assim, o esquecimento de si mesmos. Não instaura uma subjugação do ser feminino à posse do masculino, mas, antes, uma cumplicidade amorosa, dado que “ela quer e ele consente, em um movimento de completude dos corpos. Isto permite ao eu lírico celebrar a sua autonomia na busca pela realização de seus desejos” (Sales 2011: 114).

À semelhança dos corpos que se entrelaçam, o ambiente exterior se transpõe para o interior. Na intimidade do quarto, o sussurro abafado e a “respiração entrecortada” se mesclam com o rumor do lado de fora: “o som da noite / o vento no telhado / os cachorros latindo / em cio”. A “noite” constitui-se como esse espaço, por excelência, da indistinção, da expansão do império dos sonhos e da excessiva liberação. Por isso, exprime o verso de “Bel-prazer”, assinado pelo pseudônimo da poeta, Zula Gibi: “Indecorosa é a noite” (Alves 2022: 147).

O êxtase erótico torna-se responsável pela afirmação da existência em toda a sua potência: “vida toda vida”. Na troca de calores, a força do “amor quente e carnal” irrompe de maneira irresistível e implacável sobre os seres amantes. Como uma “tola indefesa”, não há como escapar aos influxos de um arrebatamento. A voz poética compreende que encarar a realização sexual com despudor exige o exercício de uma legítima libertação.

Do livro *Estrelas no dedo*, foram escolhidos dois textos: “Pedacos de mulher” e “Revolta de desejos”. No primeiro poema, apresenta-se expressamente uma voz poética feminina, que, ao percorrer o seu corpo em “retalhos”, encoraja-se a assumir a identidade de ser feminino e a busca perene da emancipação. Segue o texto na íntegra:

Sou eu
que no leito abraço
mordisco seu corpo
com lascivo ardor

Sou eu
cansada inquieta
lanço-me à cama
mordo nos lábios
o gosto da ausência,
sou eu essa mulher

A noite
no eito das ruas procuro,
vejo-me agachada nas esquinas
chicoteada por uma ausência.
Desfaleço
faço-me em pedaços

Mulher
sou eu esta mulher
rolando feito confete
na palma de sua mão

Mulher – retalhos
a carne das costas secando
no fundo do quintal
presa no estendal do seu esquecimento

Mulher – revolta
Agito-me contra os prendedores
que seguram-me firme neste varal

Eu mulher
arranco a viseira da dor
enganosa.
(Alves 2022: 254-255)

O poema constrói-se em dois planos distintos. No primeiro, surge uma mulher fragmentada em virtude da falta do amado. No entanto, a voz poética tenta enlaçar-se a este por meio do “abraço” ou da mordida, com “lascivo ardor”. Há na ação erótica um anseio de reunião com o outro: “É, numa palavra, a continuidade do ser percebida como uma liberação a partir do ser do amante” (Bataille 2017: 44). Como o amado encontra-se apartado, a mulher só sente o “gosto da ausência”, tendo apenas a noite como testemunha. Estilhaçada em “pedaços”, ela “desfalece” na sua duração individual.

No segundo plano, que se vislumbra principalmente a partir da quinta estrofe, a figura feminina reporta-se às ancestrais escravizadas, a saber, às mulheres mutiladas, em “retalhos”, expostas em varais, como se fossem objetos a serem comercializados ou punição por algum ato de insurreição. A ausência do ser amado transfigura-se, aqui, no vilipêndio dos senhores brancos escravocratas, submetendo os corpos negros ao “esquecimento” e à marginalização. O texto põe em jogo termos que se relacionam com o campo semântico do período da escravidão: “eito”, “chicotear”, “estendal”, “prendedores”, “varal” e “viseira”. Tais elementos associam-se a condutas ou a instrumentos de tortura, que “deixavam marcas profundas no corpo, que, mutilado pelo ferro em brasa ou pelo chicote, funcionava como uma advertência aos transgressores” (Fonseca 2000: 97). De fato, servem não somente para a flagelação, mas também para a dominação em prol da obediência.

Apesar de toda a brutal violência imposta, a mulher reúne ânimo para se revoltar e resistir. A relevância do enfoque direcionado sobre a rebeldia das mulheres negras – e, de um modo geral, dos indivíduos negros – volta-se para “resgatar o seu papel como sujeitos, como participantes do processo histórico” (Mott 1988: 41). Nesse sentido, ela se liberta ao incorporar o protagonismo das ações: “agita-se” contra os

dispositivos de controle, assim como “arranca” os cerceamentos e os discursos falaciosos que a impedem de ver a si mesma e a real situação das suas semelhantes. Para Sales, “esses vários pedaços são vozes de mulheres afrodescendentes de diferentes tempos e muitas histórias que se juntam para dar a vida a outras imagens e desenhos novos” (2011: 20). A voz poética carrega a coragem e a bravura necessárias para consumir uma transgressão ao decidir levar consigo a herança de tantas outras mulheres, mas, sobretudo, humanizar-se e ser quem já se é desde sempre: “eu mulher”.

O heroísmo repousa na integração com as suas raízes femininas a partir da assimilação dos “pedaços”, dos fragmentos a um todo. Compondo essa unidade, a voz poética presentifica-se na demanda por autonomia, de modo a rebelar-se contra a coerção e os silenciamentos exercidos pela dominação masculina. Nas palavras de Sales, “é na fala, na voz, nas ações, nos versos e nos movimentos que ela dá forma a um *corpo-mulher-negra* guerreiro e insurgente” (2011: 101).

No poema seguinte, “Revolta de desejos”, a voz poética feminina, conjugada no texto anterior na primeira pessoa do singular (“eu”), cede lugar à terceira pessoa do plural, “nós”: o ser dos amantes. Em outros termos, há uma suspensão das formas humanas individuais em direção à coesão dos pares selada pela volúpia carnal:

Nossos desejos
sufocam os braços
que nos prendem
nos convencionais
aquecimentos
chamados Amor

Nossos desejos
inconformam-se todos
abrem as pernas
fecham antigas
trincheiras
estimulando novos passos
no ritmo do
desconhecido

Nossos desejos
dão-se as mãos
unem os umbigos
num novo bailado
estalando os medos
antigos
chicoteiam-nos aos gritos
de LIVRE
expurgando as Grandes Mãos

que nos querem
domar.
(Alves 2022: 256)

Quando compartilhados, os desejos operam resistências e aberturas. Como já enunciado, a experiência erótica “sufoca” os limites que balizam os amantes, ou melhor, acarreta a perda ou a dispersão das “antigas trincheiras” que os delimitam. Não há subordinação ou hierarquia, mas sim paridade entre os sexos. Ao serem conduzidos por “novos passos”, sob o “ritmo do desconhecido”, do que é vasto e irredutível, prezam a liberdade, acima de tudo, de não seguir roteiros ou convenções. Eis os efeitos do Amor.

Os desejos incitam os corpos amantes a ensaiarem, sob o vaivém de um “novo bailado”, uma sensual coreografia, que combina a confluência das “mãos”, dos “umbigos” e dos órgãos sexuais. Aqui, há uma referência à umbigada, que se vincula a uma expressão coreográfica afro-brasileira, “constante nas danças dos povos bantos de Angola e arredores” (Lopes 2011: 688-689). Ao som do batuque dos tambores, a gestualidade corporal obedece à sinuosidade dos movimentos, que se alforriam do jugo das “Grandes Mãos” – como metáfora dos antigos senhores de escravizados –, ao mesmo tempo em que orientam para um caminho de reconexão com a ancestralidade africana. Esses movimentos despertam para a nova condição que os constitui enquanto seres desejantes: “LIVRE”. É digno de nota que a disposição dos versos emula uma espécie de dança entre os corpos.

Em uma relação amorosa em que se estabelece a equidade e a reciprocidade entre os envolvidos, não há espaço para a sujeições de qualquer ordem. Uma vez sendo essencialmente livre, a mulher negra respeita o outro em sua completude enquanto ser humano. Na esteira dessa discussão, no ensaio “A mulher negra e o amor” (1990), Beatriz Nascimento reflete que o fundamental consiste no fato de que “Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir uma postura crítica intermediando sua própria história e seus ethos” (Nascimento 2006b: 129).

A dimensão amorosa remete-se não apenas ao enlace entre duas pessoas, mas notadamente à relação que se funda consigo mesmo e a partir daí com os outros. Nos volumes de Miriam Alves, o exercício poético fomenta o acesso a essa dimensão para uma “mulher negra participante”, cujo vigor permite-lhe a contemplação da liberdade do seu prazer sexual, a expansão do íntimo do seu ser e, logo, da sua existência que se delineia nas linhas do seu corpo-verbo, conforme ressaltam os versos do poema “Eu mulher em luta”, incluído nos *Cadernos Negros* 33 (2010): “alimento em palavras/ o meu desejo pleno de ser” (Alves 2022: 112).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Miriam Alves é uma das vozes mais pungentes da literatura afro-brasileira contemporânea. Escreveu poemas, contos, romances e ensaios ao longo de mais de quarenta anos de carreira. A escritora participa ativamente do movimento negro no terreno da literatura, que se intensifica a partir da década de 1970. Nesse viés, as suas obras problematizam a opressão racial e de gênero, conferindo protagonismo às experiências das personagens negras, mormente às das mulheres. A sua produção literária e a sua militância a favor da causa negra confundem-se com a trajetória de consolidação dos chamados *Cadernos Negros*, que surgem em 1978. Esta série de publicações ocupa um espaço significativo de divulgação e visibilidade destinado a autores negros. Ao lado de Cuti, de Esmeralda Ribeiro, de Márcio Barbosa, entre outros, a intelectual desempenha um papel atuante na organização e na curadoria das edições, contribuindo para o fortalecimento da presença feminina.

As corporeidades negras foram historicamente submetidas a processos de objetificação e à fixação de estereótipos, os quais naturalizaram a subjugação e violências de diversas naturezas. Nos versos impetuosos da autora, os corpos femininos são ressignificados ao serem atravessados pelos mistérios da experiência amorosa. A vastidão da noite – imagem ligada ao excesso, à transgressão e à liberdade – deita-se sobre os amantes, que, sob a coreografia do desejo, se dissolvem e transbordam os seus contornos em direção à fusão. Em vez de um “erotismo primitivo e desenfreado”, os seus poemas despertam a mulheridade negra para viver a plenitude de uma “erótica do ser”, nos termos de bell hooks, ou, na expressão de “Sussurros”, para cumprir a “luta de ser” (Alves 2022: 330). No elemento erótico, atrelado à beleza e à força feminina, reside a possibilidade de tornar os seus corpos, à luz de um espaço existencial próprio, um território livre e de afirmar o valor da vida. Ao reivindicarem a humanidade, estes podem escrever a sua história na comunhão com a carne e a palavra.

OBRAS CITADAS

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. *Revista da ABPN*, Uberlândia, n. 3, v.1, p. 181-89, 2010-2011.

ALVES, Miriam. *Poemas reunidos*. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboço de análise*. 2005. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Observatório Brasil da igualdade de gênero*, Brasília, ano 2, n. 4, p. 76-81, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. Eduardo de Assis Duarte (org.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2021. 17-45.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade*. Rio de Janeiro: Pallas, 2026.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. Lélia Gonzalez & Carlos Hasenbalg. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. 6-50.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 1995.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad. Bhuvil Libanio. 27. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2025.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo: ensaios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MORAES, Eliane Robert. Da lira abdominal. Eliane Robert Moraes. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. 17-48.

MOTT, Maria Lucia de Barros. *A mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2024.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. Alex Ratts. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006a. 102-106.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. Alex Ratts. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006b. 126-129.

OLIVEIRA, Patricia Anunciada de. Cadernos Negros e poesia afro-brasileira em evidência. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 11, p. 137-157, dez. 2020.

SALES, Cristian Souza de. *Composições e recomposições: o corpo feminino negro na poesia de Miriam Alves*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Salvador, 2011.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMPASSES DE RESISTÊNCIA: NOTAS SOBRE A ÚLTIMA POESIA DE CACASO

Matheus Araujo Tomaz¹ (USP)
e Anderson Gonçalves da Silva² (USP)

RESUMO: Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, é, não sem razão, associado à noção de “resistência” cultural à ditadura. Exponente da chamada poesia marginal, participou, como artista e agitador, dos principais debates da época sobre a reação da poesia ao “sufoco” social. O presente artigo analisa a sua última poesia, com foco em *Mar de Mineiro* (1982) e em poemas posteriores reunidos em *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), a fim de compreender como essa produção formaliza os impasses políticos e estéticos do período da redemocratização brasileira. Partindo da noção de redução estrutural em Antonio Candido e das mediações entre lírica e sociedade em Adorno, o estudo examina como essa “resistência” ganha forma no corpo dos poemas. Assim, argumenta-se que o humor opera como forma de negatividade em sua poesia: expõe as convenções dos antigos ideais de esquerda; exhibe a ausência de perspectivas histórico-políticas; registra o desencantamento com a “abertura” política; e marca a universalização do nexos financeiro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia marginal; redemocratização; ditadura militar; Cacaso.

IMPASES DE RESISTENCIA: NOTAS SOBRE LA ÚLTIMA POESÍA DE CACASO

RESUMEN: Antônio Carlos de Brito, conocido como Cacaso, está, no sin razón, asociado con la noción de “resistencia” cultural a la dictadura. Exponente de la llamada poesía marginal, participó como artista y agitador en los principales debates de la época sobre la reacción de la poesía a la “asfixia” social. Este artículo analiza su última poesía, centrándose en *Mar de Mineiro* (1982) y poemas posteriores recopilados en *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), para comprender cómo esta producción formaliza los impasses políticos y estéticos del período de la redemocratización brasileña. Partiendo de la noción de reducción estructural, en Antonio Candido, y las mediaciones entre la poesía lírica y la sociedad, en Adorno, el estudio examina cómo esta “resistencia” se formaliza en el cuerpo de los poemas. Así, se argumenta que el humor opera como una forma de negatividad en su poesía: expone las convencio-

1 matheus.tomaz@usp.br - <https://orcid.org/0009-0003-0011-7858>

2 andergon@usp.br - <https://orcid.org/0000-0001-7705-9877>



nes de los viejos ideales de izquierda; muestra la ausencia de perspectivas histórico-políticas; refleja el desencanto con la “apertura” política y marca la universalización del vínculo financiero.

PALABRAS CLAVE: poesía marginal; redemocratización; dictadura militar brasileña; Cacaso.

IMPASSES OF RESISTANCE: NOTES ON CACASO’S LAST POETRY

ABSTRACT: Antônio Carlos de Brito, known as Cacaso, is, not without reason, associated with the notion of cultural “resistance” to the dictatorship. An exponent of so-called marginal poetry, he participated as an artist and agitator in the main debates of the time about the reaction of poetry to social “suffocation.” This article analyzes his last poetry, focusing on *Mar de Mineiro* (1982) and the later poems collected in *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), to understand how this production formalizes the political and aesthetic impasses of the period of Brazilian redemocratization. Starting from the notion of structural reduction in Antonio Candido and the mediations between lyric poetry and society in Adorno, the study examines how this “resistance” is formalized in the body of the poems. Thus, it is argued that humor operates as a form of negativity in his poetry: it exposes the conventions of old leftist ideals; it displays the absence of historical-political perspectives; it registers the disenchantment with the political “opening”; and marks the universalization of the financial nexus.

KEYWORDS: marginal poetry; redemocratization; Brazilian military dictatorship; Cacaso.

Recebido em 15 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

1. INTRODUÇÃO

Cacaso é um dos nomes mais significativos do que se consolidou na historiografia da literatura como *poesia marginal*. Tanto por sua produção intelectual, na qual tentou sistematizar e legitimar essa poesia academicamente, quanto pela artística, na qual desenvolveu novas formas de criação e divulgação literárias, foi associado à ideia de “resistência”, contraposta ao suposto “vazio cultural” pós-AI-5. Em artigo para a *Revista Argumento*, em 1974, declarou que as formas de atuação dos poetas marginais constituíam um componente de “resistência cultural”, uma forma de expressar “a necessidade vital de retomar a criação, de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes” (Cacaso 1997: 54) da ditadura militar. O dever ético de produzir foi posto acima dos resultados propriamente estéticos: “estar fazendo poesia é mais importante do que o produto final” (Cacaso 1997: 54).

Em termos de “resistência”, a palavra “marginal” ganhou um aspecto dúbio: de um lado, propriamente institucional, significava a criação de novos circuitos de circulação, em que os artistas escreviam, imprimiam e distribuíam os livros à “margem” das grandes editoras e da cultura “oficial”. De outro, esteticamente significava “marginalidade em termos propriamente literários e de visão” (Cacaso 1997: 54), em que a vida no “sufoco” ganhava figuração literária, não apenas na referência à tortura ou

à privação da liberdade, mas na reconfiguração poética das condições sócioeconômicas que estruturavam a subjetividade do período.

Assim, “resistir” – à ditadura, às demandas do mercado, à “massificação universitária” ou a qualquer uma das outras formas impostas pela sociedade de consumo e da indústria cultural – era pauta corrente nos círculos intelectuais na virada dos anos 1970 para os 1980. Nesse contexto, Francisco Alvim afirma que a poesia de Cacaso “oculta sua verdadeira face – desencantada, aguerrida, guerreira – atrás de outra aparente, ou talvez até de real, doçura. Pode-se falar que se trata de uma poesia de resistência, na medida em que se reconheça nela um claro empenho em preservar a vida da degradação” (Alvim 2020: 427).

A ideia de *poesia de resistência*, destacada por Francisco Alvim, chama a atenção do leitor habituado ao debate da época, pois este, como o próprio Cacaso, foi impactado pelo texto de 1977 de Alfredo Bosi, *Poesia resistência*, que tentava sistematizar intraliterariamente recursos comuns de resistência às opressões. A última poesia cacasiana coloca em xeque as modalidades de tal resistência como proposta por Bosi (1977: 143-144): o retorno mítico ou infantil se dá como falseamento e posição de classe; à projeção de futuro impõe-se o impasse; e a crítica direta ao presente posto é pontual. Ela mantém, contudo, seu sentido geral, de resistência à ideologia em diferentes acepções. Assim, o limite ético-estético das formas é uma das linhas de força para compreendê-las.

Análise precisa do que Cacaso realizou em toda a sua obra, o trecho de Alvim esclarece o procedimento de construção de imagens em *Mar de Mineiro*, 1982, e em seus poemas posteriores: a partir de certa graça, do apelo ao trocadilho ou à imagem desconcertante, o poeta revelaria o aspecto negativo da realidade que formaliza. Expondo o caráter convencional e ridículo das relações sociais, evitaria tais caminhos. Esse humor exibiria não a euforia, em atitude afirmativa, continuidade do *desbunde*, mas sim certo desencantamento – com o mundo e com o gênero poesia.

Analizamos, assim, uma série de poemas da última fase da produção de Cacaso, destacando a relação entre a avaliação política – a negativa do que se convencionou chamar de “abertura” – e a formalização expressa de forma humorística – sobretudo em imagens desconcertantes. A partir disso, destacam-se a subversão de componentes do imaginário de esquerda, como a vida rural, e outros configuradores de uma aporia temporal, de um futuro sempre bloqueado e de um passado do qual não se tira significado. Esses aspectos serão relacionados aos poemas sobre política partidária. Por fim, comentamos aqueles que tratam do presente, tematizando a morte dos colegas de geração e a intensificação do nexo financeiro.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

Partimos da ideia de *redução estrutural* proposta por Antonio Candido, de que a forma artística capta algo que se projeta na realidade social. Ainda nos passos do crí-

tico, seguimos a ideia de uma interpretação integradora de diferentes abordagens, que passe tanto pelo (a) *comentário*, fase de erudição, de “levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos”, ou até mesmo sociológicos e críticos, quanto pela (b) *análise imanente*, “o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos” (Candido 2006: 29). Esse estágio passa pelo foco em aspectos formais, decomposição de imagens, léxico, ritmo, rimas, metros, entre outros. A (c) *interpretação* propriamente dita, a completude do círculo hermenêutico, dá-se no retorno à totalidade da obra, “que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” (Candido 2006: 29). Assim, a leitura oferece os termos tanto para a interpretação da obra quanto para a do mundo. Não se trata de teoria dos reflexos entre literatura e sociedade: “o sentimento de realidade na ficção”, ou em qualquer obra literária, “depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes ambas as séries, a real e a fictícia” (Candido 1970: 83).

Seguimos também o exemplo de Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”, partindo da ideia de que: “Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência” (Adorno 2012: 75).

Ao investigarmos a subjetividade virtual do eu poético de *Mar de Mineiro* e dos poemas publicados posteriormente, tentamos captar “a configuração lírica [que] é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (Adorno 2012: 76). Em outros termos, divisando os movimentos do sujeito poemático também o fazemos com os da sociedade da qual faz parte. No presente artigo, propomo-nos a ler a obra de Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, sob essa perspectiva. *Mar de Mineiro*, 1982, e os poemas inéditos de *Beijo na Boca* e *Outros Poemas*, 1985, formalizaram, com seus recursos poéticos específicos, a matéria brasileira no período da “abertura”.

A crítica cacasiana não se debruçou extensivamente sobre tal tema nem sobre o conjunto aqui compreendido. Autores como Vilma Arêas, Francisco Alvim, Roberto Schwarz e Heloísa Buarque de Hollanda concentraram esforços em oferecer uma visão geral da figura e da obra do poeta, sem examinar livros específicos. Já as publicações mais recentes concentraram-se nas obras que vão de *Palavra Cerzida*, 1967, a *Na Corda Bamba*, 1978, com foco, sobretudo, em *Grupo Escolar*, 1974, e em *Beijo na Boca*, 1975. Dentre esses encontram-se os importantes trabalhos de Débora Racy Soares, *Dor, Sombra, Lucidez: Leitura de Beijo na Boca iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo ethos de sua geração*; Guaraciaba Micheletti, *Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar*; e Carlos Frederico Barrère Martin, *A véspera do trapezista (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito)*. Compreendemos, assim, haver um valor de conhecimento próprio das últimas obras do poeta que as diferencia não apenas das de seus contemporâneos, como da própria produção anterior de Cacaso.

3. ANÁLISES

O conjunto de 1982 já aponta para um certo abandono da poesia apenas escrita. Dividido em três partes, tem apenas a primeira, “postal”, dedicada a poemas. “Papos de anjo da guarda” continha letras de canções de amor e “Sete Preto” letras de temática sertaneja ou infantil.

Em *Mar de Mineiro*, referência clara à cadeia de montanhas no horizonte das Gerais, cujo relevo irregular se revela à vista como ondas verdes, o poeta joga com o contraste entre cenas urbanas no Rio de Janeiro e o ambiente interiorano da infância. A imagem do título é significativa da “mania de autodesautorização” entre versos, títulos e imagens de que fala Clara Alvim (2000: 59), afinal a matéria não se restringe ao localismo. Um exemplo específico se vê em “postal”:

Nenhum mar
Um domingo. Um tridente.
Dois cavalos. Meu coração segue cego e feliz.
como
carta
extraviada.
(Cacaso 2020: 207)

Apesar de não haver “nenhum mar” em sua correspondência, ela é marcada pelo emblema de Netuno – um tridente e dois cavalos. A felicidade domingueira depende de sua contrapartida sintática na cegueira e a imagem final é a de uma mensagem que se perde. Não se sabe a mensagem do postal enviado, ele é marcado por ausências.

Quase o oposto ocorre em “no caminho da gávea”, uma cena lírica:

O táxi para na esquina e meu
coração está calcinado.
A paisagem é impecável no seu
espetáculo simétrico e lento. O sol cochila.
Do outro lado da rua e de mim
o mar deságua em si mesmo.
(Cacaso 2020: 207)

Não é difícil recuperar a imagem do sujeito parado em uma avenida praieira. O sujeito poemático está entrando ou saindo de um táxi, ao fim do dia, já no começo da ressaca marítima. Os *enjambements* reforçam a ligação entre todos os elementos: o táxi, que se torna seu, e o coração; o mar que é oposto a si e à rua; a simetria do espetáculo. Instante fugaz, paralisia mínima do tempo, é filtrado pelo “coração calcinado” que projeta seu autoquestionamento no desaguar do mar sobre si mesmo. Há um predomínio de um tom melancólico pouco comum na obra do poeta, o que confirma a perspectiva reflexionante e crítica. Há contraste entre a beleza da natureza, à qual o sujeito poemático se filia, e os elementos urbanos, que rejeita.

O tom brincalhão dá as caras no poema seguinte, em que retoma o mundo rural, típico do imaginário sessentista e nacional-popular:

Chiquinho encontrava no fundo da memória
uma vaca
Eva um pássaro
e ambos ainda se lembravam de um
caboclo que deambulava pelo bosque
do idílio.

(Cacaso 2020: 208)

O passado como “idade de ouro”, em oposição ao presente negado, é evocado em seus maiores clichês. O apelo à infância, porém, não resiste a nada, repetindo convenções. A primeira personagem, com nome brasileiríssimo no diminutivo, em busca do tempo perdido, encontra uma “vaca”, que ecoa, literalmente, em “Eva”, uma imagem primordial da mulher (**vaca/Eva**) com seu “pássaro”. O que os une, por sua vez, é a imagem de um homem racializado a vagar sem rumo pelo passado idealizado. A imagem do caipira miscigenado é o que sustenta as ilusões passadistas. Não é forçar a nota enxergar troça na recuperação mediada pelo misto de lembrança e imaginação da figura rural. A “aliança de classes progressista”, dada pelo intercâmbio entre a “língua popular” e a das “classes cultas” (Napolitano, 2010, p. 106), havia, há muito, perdido seu potencial contra-hegemônico, configurando-se então como mero posicionamento de mercado – eis o fundamento da MPB.

Também faz piada desse passado de fazendeiros do ar, de elites arcaicas, de certa forma, desligadas da alienação moderna – não é muito disso que sustenta Boi-tempo de Drummond, poeta cuja influência se faz presente em sua obra desde *Palavra Cerzida?* – que serviria de crítica ao presente:

posteridade
[para Mário Carneiro]
O colete preto de meu avô montava num burro
preto e posava para retrato
o colete virou sorvete
do burro não mais se soube
e meu avô ficou
demente
(Cacaso 2020: 209)

Não sobrou nada e a autoridade tradicional virou demência. O passado não tem respostas, a não ser clichês, e o futuro é incerto, como mostra o poema “tempo”:

tempo

Um dia nos lembraremos deste tempo se lembrança
houver

que estivemos nesta sala que algumas vezes nos
tocamos
éramos mais felizes mais moços
um dia nos levaremos deste tempo se levar
houver
(Cacaso 2020: 209)

A instabilidade atinge simultaneamente o futuro, pelo uso do subjuntivo, que condiciona a possibilidade de lembrar e de se retirar do tempo, e o passado, a própria existência da lembrança. O sujeito parece girar em falso em um presente sem projeções ou recuos. Ainda assim, no conjunto, impera certa epicização, em que cada poema condensa um breve episódio do qual o sujeito poético seminarrativo pouco tira. Nem ele nem ninguém tem algum conhecimento produtivo, como se vê em “elogio da loucura”:

Certo rapaz de longos braços e barbas
viu qualquer coisa que nenhum mortal jamais
nem pressentiu ou saberá
pois o certo rapaz — que pena! — jamais
voltou pra contar
(Cacaso 2020: 211)

O rapaz que pode fazer as vezes do guerrilheiro ou do esotérico chegou a um conhecimento único: a experiência do instante presente, irreproduzível, entre o passado – “nem pressentiu” – e o futuro – “nem saberá”. A experiência que seria lírica por excelência é desfeita. A justificativa, acompanhada da opinião de quem a apresenta (“que pena!”), é o fato de que ele jamais “voltou pra contar”. Desaparecido político? Alguém que encontrou o nirvana? Ou apenas uma brincadeira com Erasmo de Roterdão que não deixa incólumes poetas e escritores em geral? As piadas imbricadas não deixam nenhuma dimensão de pé: o esoterismo é uma posição de classe vã; a luta política levou à morte; e mais de 400 anos não foram suficientes para desfazer a sátira retórica sobre o sujeito do esclarecimento. A mediação, do ponto de vista distanciador, é realçada pela paródia do narrador opinativo no trecho.

O “convívio” entre humor e pessimismo, ou a produção de um pelo outro, fica evidente no poema abaixo:

convívio

a conversa corre animada os amigos se
estimam se
reconhecem transborda calor humano na sala

aos poucos
todos ficam pensando como será daqui a pouco

o enterro de cada um
(Cacaso 2020: 212)

A disposição gráfica coloca as estrofes em espelho: o primeiro terceto é composto por dois versos longos entrecortados por um curto; já o segundo, por dois curtos separados por um longo. Na inicial, impera o presente (“corre”, “estimam”, “reconhecem”, “transborda”) em que há o prazer do encontro. Na segunda, gradualmente (“aos poucos”) a locução no presente do gerúndio (“ficam pensando”) dá lugar ao futuro (“será”) ou à sua projeção mórbida. O “calor humano” que transbordava, até na disposição gráfica dos pronomes (“os amigos se / estima se / reconhecem transborda...”), recua e a “conversa” dá passagem ao pensamento. O outro lado da moeda do encontro fortuito é a perda que já lança sua sombra sobre o presente. Não deixa de ter a sua graça esse *kodak* equivalente que conjuga pessimismo e gozo.

O “porvir” segue negativado: “A Inquisição era / fogo” (Cacaso 2020: 214). O trocadilho entre a conotação e a denotação de “fogo” ganha dimensão macabra dada a cifra do título. A saída iminente da ditadura não representa esperança, mas retorno a um tempo de obscurantismo. A escolha da Inquisição, alegoria da perseguição ditatorial em *O Santo Inquérito* de Dias Gomes, projeto do qual Cacaso participou, é significativa. Não deixa de ser uma reavaliação tanto das derrotas históricas dos movimentos de esquerda – aos quais se associa a aclimatação gramsciana do *nacional-popular* (Tomaz 2025: 274) – quanto da sua própria obra. Presente no disco *Camaleão*, de 1978, a canção “Branca Dias”, composta com Edu Lobo, cifra a morte da protagonista sob a mão dos governantes:

Branca Dias
(com Edu Lobo)

Esse soluço que ouço, que ouço
será o vento passando, passando
pela garganta da noite, da noite
a sua lâmina fria, tão fria

Será o vento cortando, cortando
com sua foice macia, macia
será um poço profundo, profundo
alvoroço, agonia

Será a fúria do vento querendo
levar teu corpo de moça tão puro
pelo caminho mais longo e escuro
pela viagem mais fria e sombria

Esse seu corpo de moça tão branco
que no clarão do luar se despia

será o vento noturno clamando
alvoroço, agonia
(Cacaso 2020: 332)

O eu lírico incorpora o ponto de vista de Padre Bernardo, que se apaixona por Branca após ela salvá-lo de um afogamento. A tentação que sente por ela e o destino sombrio da mulher nas mãos dos inquisidores são relatados em linguagem cabralina – uma série de metáforas arbitrárias para um mesmo referente – sem a capacidade de síntese. A “lâmina” que corta a noite multiplica seus sentidos: é o vento que atravessa os campos enquanto Branca se banha; é o “alvoroço” sentido após o contato com a mulher; é também o instrumento de seu flagelo final. Nem o clérigo consegue se livrar da paixão por Branca, nem ela consegue escapar do arbítrio da acusação. A ameaça do denunciamento, o horror da tortura e as sobras de dignidade diante da barbárie – Branca não admite o crime de heresia nem para salvar a si nem para salvar seus familiares – circunscrevem a obra de Dias Gomes ao contexto ditatorial (Tomaz 2025: 276). A investigação do passado – o antissemitismo e o persecucionismo da Inquisição – serve de exposição das mazelas da repressão então vigente.

Ao retomá-los e colocá-los no “porvir”, Cacaso alerta para a continuidade desses fatores na vida social e para a incapacidade, própria e de sua geração, de nela intervir. Intui, literariamente, o corte irreversível operado pelo golpe: não foi possível desinventar a sala de tortura e o desaparecimento forçado convertidos em lógica de Estado (Arantes 2010: 208). Tirando a hipótese de adesão rastaquera à ideia de patrulhas ideológicas, observa-se um descompasso no coro dos contentes.

Coro esse denunciado em sua “panaceia”: “mesmo triste comprove / a alegria é a prova dos 9 / (Cacaso 2020: 215).

Cacaso recusa o Oswald antropófago e o tropicalismo de primeira hora – lembremos de “Geleia Geral” de Torquato e Gil – abandonando qualquer euforia trazida com a anistia. Não há mais devoração nem desrecalque que indiquem a superação do horizonte rebaixado de expectativas. Para falar com Roberto Schwarz, não há mais passagem do pré-burguês para o pós-burguês (1987: 13). Como o tropicalismo veio a registrar, sob a forma de aberração paralisada, nossa modernidade se deu, mas pelo atraso (Schwarz 2008: 90) e “as relíquias do Brasil” estão na permanente desconjunção do arcaico – “doce mulata malvada” – e o moderno – “um LP de Sinatra” (Neto e Gil 1968).

Por isso, sua “máquina do tempo” não avança, e o progressismo é recusado por meio das imagens temporais: não há qualquer noção de teleologia – nada parece melhorar. Como deixa claro em “história contemporânea”:

máquina do tempo

E com respeito àquele problema do
futuro acho que vou ficando por aqui...
(Cacaso 2020: 218)

história contemporânea

O futuro não tem
futuro
(Cacaso 2020: 305)

A dimensão política partidária dessa recusa vai aparecer apenas na coletânea *Beijo na Boca e outros poemas*, editada pela Brasiliense em 1985, com “nova república” e “presidente”.

nova república

Se o Sr. me permite
Vou arriscar um palpite
Quem quiser que acredite
O inferno é o limite
Para abrir o apetite
Do povo e da elite
A política nomeia
A administração demite
(Antes de usar, agite...)
(Cacaso 2020: 257)

A insistência nas rimas, sobretudo pobres, consoantes, junto ao ritmo monótono, variando entre penta, hexa e heptassílabos, reforça a vulgaridade do cenário democrático. A exceção sonora é o poder da “administração”, que desequilibra o conjunto de oito sílabas poéticas. A política passa ao regime da mercadoria descartável – “antes de usar, agite” – para atender a “apetites” de diferentes grupos. O tom brincalhão faz vaticínio desiludido: “o inferno é o limite”. Cacaso não deixa de sugerir a “agitação” como forma política: talvez a única possibilidade positiva na nova república estivesse nas ruas.

Em sua poesia, Cacaso joga com certo brechtianismo de fundo, evidenciado em “peça didática: festival de piparotes/ ou nunca à maneira de Brecht”:

1º Ato — Primeiro ato mesmo
Façam silêncio na sala e no planeta o
poeta vai dar início à criação.

2º Ato — Carteira de identidade
Jamais escreverei um verso que não tenha algo de
verdadeiro que não seja logo reconhecível,
além de meigo.
Tudo preparado, começo amanhã.

3º Ato — Quanta gentileza
Se eu falasse daquilo que me aflige
jamais conseguiria reler este poema.
Maldita metalinguagem
como pude ser tão cruel comigo mesmo?

4º Ato — Com a boca na botija
Os poetas dizem que a dor do amor perdido
se localiza no peito, na zona do coração.
No peito deles, no meu é que não.

5º Ato — Acorde perfeito
penhorado o poeta agradece a atenção dispensada
decrecendo: voltem sempre voltem sempre voltem sempre etc. etc.
(Cacaso 2020: 245)

Dividido em estrofes correspondentes a atos, o poema instaura uma oscilação entre os gêneros lírico e dramático. O primeiro funciona como exposição do prosaísmo em que se estabelece interlocução direta com o público. Chama-se a atenção para o caráter artificial dos efeitos a serem produzidos em seguida. O silêncio “na sala e no planeta” remete à peça Galileo Galilei, porém, em Cacaso o efeito de distanciamento mais confunde que esclarece: a cena acompanhada é o próprio fazer do poema que se realiza ao se enunciar. O segundo instaura uma autocontradição: o verso precisa “ter algo de verdadeiro”, mas se faz como mentira, pois não começa “amanhã”, já estando em ato. A dimensão metalinguística é explicitada no terceiro, e o quarto é uma retomada pessoana, do poeta que finge sentir a dor que deveras sente, mas não o eu poemático. O quinto encerra a apresentação com uma espécie de fade-out, no qual o eu lírico pede o retorno do público.

Cacaso faz da aparente epicidade, distanciamento aqui sem função didática, mais uma faceta das agruras de um sujeito. O poeta se apropria de uma dicção conhecida à qual contrapõe uma matéria estranhada, o que intensifica o disparate: não apenas as imagens são desconcertantes como sua relação com a entoação é desconjuntada. Nessa *décalage* se produz o estranhamento, o que ajuda a explicar melhor a beleza estranha de *Branca Dias*: o poeta utiliza elementos da poética racionalizável e progressista de João Cabral para expressar a aporia sentimental e política de um sujeito dividido entre dever, desejo e ressentimento.

Assim é possível ler “presidente”, em que Cacaso se cola ainda aos fatos sem cair na banalidade, pois a distância entre eles e sua “embocadura” produz um espaço crítico.

presidente

Tancredo
Tancredinho

Tancredão
Olhai pro céu
Olhai pro chão
Tirai este peso
Do seu coração
São Tancredo
De São João
Alma santa
Corpo são
Bão balalão!
Bão balalão!
Bebe o vinho
Come o pão
É procissão!
É procissão!
Viva a ordem
Viva a lei
Salve São João del Rei!
Salve Ulisses e Sarney
Viva São João del Rei!
Um Presidente Doutor
Nosso Doutor Presidente
Seu dia consagrador
É dia de grande ausente
Vai devagar com o andor
E vai ficar pra semente
E sai da frente
que atrás vem gente...
(Cacaso 2020: 260)

A dimensão farsesca do nascimento da nova república é exacerbada no pout-pourri de referências que Cacaso realiza para formalizar a posse de Sarney. É preciso relembrar que, de certa perspectiva, o processo de redemocratização, via eleição indireta, representou uma recusa às alternativas populares, à campanha das “Diretas Já”, em nome de uma pacificação entre militares e Congresso. O então líder sindical Lula sintetizou: “A proposta do Tancredo não é de transição nenhuma. É de transação” (*Folha de S. Paulo*, 1984). O eu poemático capta não a visão dos movimentos sociais que ocuparam as ruas na primeira metade dos anos 1980, mas o ponto de vista “palaciano” de acomodação dos poderes com a saída dos militares. Havia no período uma oscilação entre o discurso oficial “onde a democracia se converte em ‘processo de redemocratização’ cujos marcos, vindos do alto, seriam a ‘distensão’ (Geisel), a ‘abertura’ (Figueiredo) e a ‘transição’ (Tancredo-Sarney)” (Chauí, 1988: 15) e a mitificação das novas formas organizativas que fora de difícil resolução para as obras teóricas e artísticas, como testemunha a poesia de Cacaso.

No poema, Tancredo, de início, ocupa o lugar do “carneirinho, carneirão” da cantiga portuguesa, que precisa se ajoelhar diante da passagem do rei. Em seguida, vira o capitão do rondó de Bandeira, mediado pela canção dos Secos e Molhados, que deveria perder o peso da “aérea esperança” – em Cacaso, o verso vira “do seu coração”, não mais “do meu coração”, como no modernista. O sujeito poemático não apostava fichas nessa história de eleição indireta. Literalmente “de São João” del Rei, Tancredo passa a ser objeto de eucaristia cristã. O salve religioso converte-se em saudação às figuras do último conchavo de “transição”: Ulysses Guimarães e José Sarney. A apoteose desse misto de romança, procissão do divino e comício aparece nos versos: “Seu dia consagrador / É dia de grande ausente”. Mas tanto na história quanto no poema, o show precisa continuar e a morte do “Nosso Doutor Presidente” não poderia atrapalhar o novo país – “E sai da frente/ que atrás vem gente...”.

4. PRESENTE INFERNAL: ENTRE A MORTE E A GRANA

Cacaso passa a escrever sobre as esperanças perdidas, os amigos que partiram com elas e a multiplicação do nexos financeiro na vida cotidiana. Na categoria obituario geracional, encontram-se “tiau Roberval”, “Ana Cristina” e “surdina”, que merece atenção pela escolha das figuras:

surdina

Primeiro o Tenório Jr.
que sumiu na Argentina
Depois quando perigava
onze e meia da matina
veio a notícia fatal:
faleceu Elis Regina!
Um arrepio gelado
um frio de cocaína!
A morte espreita calada
na dobra de uma esquina
rodando a sua matraca
tocando a sua buzina
Isso tudo sem falar
na morte do velho Vina!
E agora é Clara Nunes
que morre ainda menina!
É demais! Que sina!
A melhor prata da casa
o ouro melhor da mina
Que Deus proteja de perto
a minha mãe Clementina!

Lá vai a morte afinando
o coro que desafina...
Se desse tempo eu falava
do salto da Ana Cristina...
(Cacaso 2020: 241)

Se “surdina” significa algo para não chamar atenção, uma voz baixa ou disfarçada, também é o instrumento que abafa os instrumentos. Em redondilhas maiores – “É demais! Que Sina!” é discutível, mas pode ser encaixado no esquema rítmico –, o eu poemático lista o efeito sobre si da morte de vozes “abafadas”, a maioria de músicos, à exceção de Ana Cristina, silenciadas pela realidade social. Elas ganham, dessa forma, uma forte dimensão alegórica: as figuras citadas permitem a associação a uma imaginação de época bastante específica.

O pianista Tenório Jr. foi um “desaparecido” da ditadura argentina, cujo assassinato em 1976 só foi esclarecido em setembro de 2025. Sua morte traz à mente o Brasil nunca realizado da bossa nova, do desenvolvimentismo integrador dos pobres. Já Elis incorpora tanto a falência do nacional popular – a ouvir *Samba, eu canto assim* – quanto o circuito universitário – em busca de prestígio (Oliveira 2017) e intervenção na realidade. Há um jogo entre a sensação que a notícia de sua morte desperta no eu poemático, o calafrio da “rebordose”, e os boatos sobre a cantora: em vez do julgamento moral dos tabloides, assume para si a possível *causa mortis*.

O poema constrói uma atmosfera ligada à ressaca, social, em que as sensações são desagradáveis, o “arrepio” e o “frio”, e os sons invasivos, “a matraca” e “a buzina”. A morte é figurada em seu caráter paradoxal, pois, ao mesmo tempo, é surpreendente – policialmente “espreita calada na dobra da esquina” – e estridente – “rodando sua matraca, tocando a sua buzina”. O convívio de contrastes continua entre o “velho Vina” e a Clara Nunes “ainda menina”. Vinicius de Moraes foi o representante da mediação – “homem ponte” de Cacaso (1997: 226) – entre arte erudita e popular, classes médias e baixas, música negra e poesia moderna. Conciliação racial cifrada na morte prematura de Clara Nunes. Esses artistas representam aquilo que há de mais positivo na realidade brasileira: “A melhor prata da casa / o ouro melhor da mina”.

O elemento negro também está rifado no poema com a morte de Clementina – após muitos problemas de saúde e o esquecimento público da artista. Sua figura é sucedida pela imagem difícil “Lá vai a morte afinando / o coro que desafina...”. Insistindo no léxico musical, o poema permite diferentes interpretações: a morte reduz o grupo daqueles que destoavam da normalidade ruim do Brasil, os que participavam da “resistência”; ou ela, em seu caráter paradoxal, afina-se, afia a própria foice, sendo mais precisa em seu ato que desarranja a vida. A associação entre uma figuração infantil e estereotipada da morte é reforçada pelo esquema de rimas alternadas em que o segundo verso dos dísticos termina na rima perfeita “-ina”. Apesar de surpreendente e paradoxal, a morte tem um efeito reiterativo. Fechando a conta de esperanças perdidas, está Ana Cristina César, mostrando os limites do próprio projeto marginal diante do “sufoco”. “Se desse tempo eu falava”, revela o convívio entre o desejo de expressar-se sobre aquilo e o tabu imposto pelas condições da morte da

poeta, única suicida da lista. O sujeito poemático passa a limpo as alternativas de país formuladas antes e depois do golpe sem encontrar nenhuma que dê conta do momento presente. Há um novo Brasil surgindo sem contar com figuras importantes para a configuração de um imaginário nacional.

Na década de 1980, parecia imperar apenas a força do dinheiro, convertida em tema de uma porção de poemas em *Mar de Mineiro*. Por um lado, ele é o que marca a distância entre ricos e pobres e o instrumento de exploração daqueles sobre estes. Em “táxi” tematiza essa separação de classes.

táxi

O poeta passa de táxi em qualquer canto e lá vê
o amante da empregada doméstica sussurrar
em seu pescoço qualquer podridão deste universo.
Como será o amor das pessoas rudes?

O poeta não se conforma de não conhecer
todas as formas da delicadeza.
(Cacaso 2020: 210)

O poeta de carro pela cidade capturando flashes populares foi registrado por Mário de Andrade em “A caçada”: “na Cadillac mansa e glauca da ilusão ,/ passa o Oswald de Andrade/ mariscando gênios entre a multidão!...” (2013: 95). Cacaso recupera da *Paulicéia*, além da imagem automobilística, a cisão irrecuperável entre sujeito poético e matéria popular, marcada por uma sensualidade atraente: há interposição de um elemento separatório, marcando a distância do observador – em “táxi” é o próprio carro; em Mário de Andrade, reveladas só em “Noturno”, são suas “grades em girândolas de jasmins” (2013: 96). A relação entre desejo e distância em *Mar* só é superada pela subjugação direta de classe e gênero:

salário máximo

De noite sou amante da empregada.
De dia sou patrão da amante.
(Cacaso 2020: 218)

A situação é reconhecível ao leitor habituado à comédia ideológica nacional, mas a desfaçatez autodenunciatória é novidade. O dinheiro não faz com que o poeta conheça “todas as formas da delicadeza” nem descubra como é o “amor das pessoas rudes”, mas permite que ele explore essas pessoas para sussurrar “qualquer podridão deste universo” no ouvido de sua empregada.

Por outro lado, a relação monetária, como na realidade, converte-se em nexos universal, invadindo a própria linguagem popular. Os ditados, como já havia feito em *Grupo Escolar*, são parodiados, mas, aqui, revelam a sociabilidade definida pelo dinheiro.

história da riqueza do homem
[para Sergio Góes]

Tostão não tem perdão
vintém não tem meu bem
(Cacaso 2020: 220)

preceito

Dinheiro não tolera desaforo
(Cacaso 2020: 221)

A sabedoria típica dos provérbios é convertida em vaticínio prático: o dinheiro está acima dos sentimentos e sua implacabilidade deve ser convertida em “preceito”, uma nova religião. Essa é a piada que estrutura “a palavra do senhor”:

a palavra do senhor

no princípio
era
a Verba
(Cacaso 2020: 227)

Nem a literatura foge dessa nova realidade:

poética

Academia Brasileira de Letras de
Fôrma
Academia Brasileira de Letras de
Câmbio
(Cacaso 2020: 221)

Convivem o aspecto quase infantil e lúdico da linguagem poética e seu caráter mercadológico. O humor do título faz do que poderia ser uma tensa unidade de contrários uma assentida convivência – o princípio formal já estaria subjugado à forma mercadoria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas explicitamente políticos ajudam a esclarecer a singularidade das imagens temporais e do repertório de esquerda de *Mar de Mineiro* e de outros poemas de Cacaso. As obras cujo tema eram ações parlamentares e executivas demonstram

explicitamente uma insatisfação com os rumos da redemocratização, lida como processo de elite, do qual, para Cacaso, grande parcela da população havia sido excluída. Nossa hipótese é que tal insatisfação está também cifrada, por um lado, nas figurações de paralisia temporal, seja nas de futuro bloqueado, seja nas de passado impotente, e, por outro, na desativação dos signos componentes do imaginário *nacional-popular*, como as imagens do mundo rural e da arte politizada.

Há, na própria formalização, uma avaliação negativa do que se prospectava como realidade nacional naquela década. O futuro não apresentava nada de positivo, uma vez que a abertura e a redemocratização foram, para o poeta, processos dos de cima, e o repertório que um dia animou lutas sociais já não tem mais potencial emancipatório.

Sobram, no presente, a morte dos amigos de geração, e, com ela, a morte das expectativas crescentes que eles corporificam, e o nexos financeiro puro e simples. Cacaso compôs, assim, “obituários poéticos”, mostrando que sua geração também *esbanjou seus poetas* e que suas mortes representavam não apenas limite estético, como ético do período – os projetos emancipatórios, ligados sobretudo a ideais anteriores ao golpe militar, que metonimizavam, estavam rifados naquele momento. A única força social coesiva captada pelo poeta é a do dinheiro, que cria racionalidade e vocabulário comuns, ao contrário do repertório esquerdizante, que já aparece como caduco. A expressão dessa negatividade geral é sua forma de *poesia de resistência*, que se coloca como objeto de questionamento: em xeque, os temas que haviam animado a luta política e o repertório artístico para tentar formalizá-la. Assim, Cacaso leva ao limite seu “empenho em preservar a vida da degradação” (Alvin 2020: 427).

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. Theodor Adorno. *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

ALVIM, Clara de A. Esses poetas de hoje. Cacaso. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. 59-61

ALVIM, Francisco. Sentimento, perfídia. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 418-427.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas: volume I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARANTES, Paulo. 1964, o ano que não terminou. Vladimir Safatle & Edson Teles (org.). *O que resta da ditadura?* São Paulo: Boitempo, 2010.

ARÊAS, Vilma. Dedicatória. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 428-430.

AULETE digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, [s. d.]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CACASO. *Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CACASO. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio. Eder Sader. *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 9-16.

GELEIA geral. Intérprete: Gilberto Gil. Compositores: Gilberto Gil & Torquato Neto. *Panis et circensis*. Intérprete: vários intérpretes. São Paulo: Philips, 1968. 1 disco de vinil (2 min 43 s).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Falando sério sobre *Na corda bamba & outros livrinhos*. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 412-417.

LULA preocupado com os próximos passos da luta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1984.

MARTIN, Carlos Frederico Barrère. *A véspera do trapezista: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 8, n. 3, p. 61-72, 2017. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/4809.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

OLIVEIRA, Roberto de. Só tinha de ser com você. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/caderno2/jobim-90-anos/>.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Pensando em Cacaso. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 408-411.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOARES, Débora Racy. *Dor, sombra, lucidez: leitura de Beijo na boca iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo éthos de sua geração*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

TOMAZ, Matheus. Notas sobre Cacaso e a tradição. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, São Luis, v. 16, n. 32, p. 253 - 280, 2025. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/25814>.

VALLIAS, André. *Bertolt Brecht: poesia*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

POESIA E INFÂNCIA EM O ESTUDANTE EMPÍRICO, DE CECÍLIA MEIRELES¹

Anny Costa Chaves² (UNIMONTES)
e Ilca Vieira de Oliveira³ (UNIMONTES/FAPEMIG)

RESUMO: Este artigo busca interpretar o livro *O estudante empírico* (2017), de Cecília Meireles, com foco na significação da infância construída nos poemas “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos” e “O globo”. Para tanto, considera-se o método hermenêutico presente nos pressupostos críticos e teóricos de Antonio Candido (2006), Norma Goldstein (2002) e Terry Eagleton (2006). Além disso, considera-se o entendimento filosófico de Gaston Bachelard (2009) acerca da infância na poesia. Constata-se que os textos interpretados são escritos em dicção universalista, marcada pelas inovações da poesia moderna. Logo, Cecília Meireles não se filia às correntes experimentalistas da década de 1950; mantém sua individualidade de escrita, influenciada pela tradição e pela modernidade. Nos poemas, a infância é associada às ideias de fruição, autoconhecimento, liberdade, memória e imaginação, aspectos elaborados na estrutura dos versos e em consonância com o livro. Assim, o perfil do estudante empírico é composto pelo signo do conhecimento sobre si, pela apreciação da vida e pelo exercício de ser livre. A infância revela-se uma das ferramentas de aprendizagem do estudante.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; *O estudante empírico*; Cecília Meireles; Poesia moderna.

POESÍA Y NIÑEZ EN O ESTUDANTE EMPÍRICO, DE CECÍLIA MEIRELES

RESUMEN: Este artículo pretende interpretar el libro *O estudante empírico* (2017), de Cecília Meireles, con enfoque en la significación de la niñez construida en los poemas “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos” y “O globo”. Para ello, se considera el método hermenêutico presente en los supuestos críticos y teóricos de Antonio Candido (2006), Norma Goldstein (2015) y Terry Eagleton (2006). Además, es tomado en cuenta la comprensión filosófica de Gaston Bachelard (2009) acerca del tema de la niñez en la poesía. Se constata que los textos interpretados están escritos con una dicción universalista, marcada por las innovaciones de la poesía moderna. Por lo tanto, Cecília Meireles no se adhiere a las corrientes experimentalistas de la década de 1950; mantiene su individualidad de escritura, influida por la tradición y la modernidad. En los poemas, la niñez se asocia con las ideas de

1 Artigo escrito com apoio da FAPEMIG – APQ 00432-24.

2 annychaves.com@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0006-2078-1520>

3 ilcav@uai.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-4361-0226>

disfrute, autoconocimiento, libertad, memoria e imaginación, aspectos desarrollados en la estructura de los versos y en consonancia con el libro. Así, el perfil del estudiante empírico se compone del signo de conocimiento de sí mismo, de la apreciación de la vida y del ejercicio de la libertad. La niñez se revela como una de las herramientas de aprendizaje del estudiante.

PALABRAS CLAVE: Niñez; *O estudante empírico*; Cecília Meireles; Poesía moderna.

POETRY AND CHILDHOOD IN *O ESTUDANTE EMPÍRICO*, BY CECÍLIA MEIRELES

ABSTRACT: This paper aims to interpret Cecília Meireles's book *O estudante empírico* (2017), focusing on the meaning of childhood constructed in the poems "Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos" and "O globo". To this end, the hermeneutic method is considered present in the critical and theoretical assumptions of Antonio Candido (2006), Norma Goldstein (2015), and Terry Eagleton (2006). Furthermore, Gaston Bachelard's (2009) philosophical understanding of the theme of childhood in poetry is taken into account. It is noted that the interpreted texts are written in a universalist diction, marked by the innovations of modern poetry. Therefore, Cecília Meireles does not adhere to the experimental currents of the 1950's; she maintains her individuality in writing, influenced by tradition and by modernity. In the poems, childhood is associated with the ideas of fruition, self-knowledge, freedom, memory, and imagination, aspects elaborated in the structure of the verses and in line with the book. Thus, the profile of the empirical student is composed of the sign of knowledge about oneself, appreciation of life, and the exercise of being free. Childhood proves to be one of the student's learning tools.

KEYWORDS: Childhood; *O estudante empírico*; Cecília Meireles; Modern poetry.

Recebido em 11 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

PRIMEIRAS PALAVRAS

Buscamos realizar um estudo hermenêutico de *O estudante empírico* (2017), de Cecília Meireles, a partir da interpretação de dois poemas: "Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos" e "O globo". Nesses textos, é enfocada a significação da infância como chave de leitura para a unidade de sentido do livro. Para tanto, realizamos uma apresentação da reunião de poemas e, em seguida, uma revisão da literatura sobre a infância, em diálogo com a obra poética da autora. Além disso, sistematizamos os conceitos do método hermenêutico antes de desenvolver a interpretação do *corpus literário*.

Compreendemos que este estudo tem relevância ao lançar luz sobre um livro pouco estudado pela crítica de Cecília Meireles. Ademais, motivamo-nos pela intenção de dar visibilidade à abordagem do tema da infância em textos não destinados ao público infantil, campo já amplamente explorado na recepção da artista. Por fim, procuramos contribuir para os estudos dessa escrita, no que diz respeito à investigação de seus aspectos estéticos no contexto da poesia moderna.

“COM AS MINHAS LIÇÕES BEM APRENDIDAS, COM OS MEUS EXERCÍCIOS BEM-FEITOS”

Cecília Meireles publicou pela primeira vez em 1919, aos 18 anos. Trata-se do livro *Espectros*, conjunto de sonetos que trazem as composições de uma jovem artista no início de sua trajetória poética. O seu segundo livro de poesia vem à lume em 1923, com *Nunca mais... Poema dos poemas*, e, no ano seguinte, em 1925, *Baladas para el-Rey*. A publicação do livro *Viagem*, em 1939, é considerada o marco de sua maturidade de escrita. Conforme Antonio Carlos Secchin (2007: 263), o livro foi escolhido pela autora para iniciar a obra poética de 1958, o que pressupõe a exclusão de seus três primeiros livros na coletânea. *Viagem* (1939) rende a ela, no ano anterior, o prêmio da Academia Brasileira de Letras, consoante ao registro de Ana Maria Domingues de Oliveira (1988: 39). Dessa data até o seu falecimento, em 1964, a poeta escreve, fartamente, textos em prosa e verso, da ficção a não ficção.

Frequentemente, sobretudo em textos didáticos, Cecília Meireles é alocada na Geração de 1930 do modernismo brasileiro junto a Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, poetas que, segundo Gilberto Mendonça Teles (2022: 37-38), voltaram-se para “os problemas espirituais e sociais do homem brasileiro” a partir de uma “linguagem poética de ressonâncias universais”. Nessa conjuntura, Meireles é reconhecida como voz dissidente no alarido modernista das primeiras décadas do século XX. No entanto, o que pouco se estuda é a sua produção poética realizada após a década de 1950, momento de forte experimentalismo, de resgate do ideal vanguardista e de profundas mudanças na estrutura político-econômica do Brasil (Teles 2022: 41). *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953, e *Ou isto ou aquilo*, publicado em vida pela autora em 1964, são as exceções, além de serem amplamente conhecidos.

Outros livros de poesia desse período são: *Amor em Leonoreta*, de 1951; *Doze noturnos da Holanda & o aeronauta*, de 1952; *Pequeno oratório de Santa Clara, Pistoia: cemitério militar brasileiro* e *Espelho cego*, ambos de 1955; *Canções*, de 1956; *Romance de Santa Cecília*, de 1957; *Metal Rosicler*, de 1960; *Poemas escritos na Índia*, de 1961; e *Solombra*, de 1963. Além das publicações póstumas *Poemas italianos*, escrito na década de 1950 e publicado em 1968, e *O estudante empírico*, produzido entre as décadas de 1950 e 1960 e publicado em 1974. Em meio a essa vasta publicação, há uma variedade de temas, técnicas e possibilidades de interpretação. Nesse sentido, o que nos interessa investigar é o último livro, propondo uma análise hermenêutica centrada no tema da infância.

Além de aparecer na edição avulsa de 1974, *O estudante empírico* circula, também, nas edições de poesia completa de 2001, da editora Nova Fronteira, e de 2017, da Global Editora, bem como na reunião de livros lançada, em 2005, pela Nova Fronteira. São 27 poemas, que reúnem temas da ciência e da filosofia e que acompanham dados das circunstâncias de escrita, como data e local. A edição consultada para este trabalho está presente em *Poesia completa* (2017).

Basta uma leitura rápida do índice para que a constatação da intertextualidade venha à tona: “Anatomia”, “Hoje desaprendo o que tinha aprendido ontem”, “Com as minhas lições bem aprendidas”, “O quadro-negro” e “O estudante empírico”. O próprio nome do livro, aliás, reforça essa afirmação. Por conseguinte, presumimos que a publicação póstuma disponha de certa unidade de sentido, cuja chave de leitura já se apresenta nos títulos: a relação do ser com o conhecimento empírico.

Importa considerar a designação do volume. A palavra “empírico” refere-se ao empirismo, corrente de pensamento que “concebe a realidade como singular e revelada graças à experiência sensível”, segundo a conceituação de Antonio Carlos Gil (2008: 20). O sintagma nominal remete-nos a um perfil a ser traçado pelos poemas. Dessa forma, as perquirições de um estudante que aprende com o mundo dos sentidos são as que se desenvolvem ao longo das páginas. O eu lírico esquadrinha os dados do mundo e os articula à condição do ser. São dimensões, distâncias, cores, formas e funções que se desdobram em inquições sobre a alma, o pensamento, a identidade, a linguagem, o tempo do ser. É, enfim, a aprendizagem pela experiência do sensível. Além disso, os elementos do ofício aparecem marcados pela busca de compreensão: o processo de escrita, a tradução, o desenho. Convém recordar que, além de escrever poesia, Cecília Meireles traduziu e desenhou. Para esses fazeres, buscam-se respostas e definições, como a de sugerir a postura de um artista-estudante sempre em confronto com a própria prática.

Esse é, aliás, um aspecto determinante na composição do perfil: a inquietação. Entre as descobertas do estudante, a mais importante é a de que a aprendizagem é um caminho descontínuo. Aprende-se para desaprender, para, depois, reaprender. O esquecimento e a mudança compõem a prática daquele que estuda atento às confluências e às transformações do ser e do mundo. Humildemente, o estudante empírico reconhece o seu estado permanente entre o conhecimento e a ignorância, o que revela, nesse contexto, o aspecto inconclusivo da existência.

Nesse sentido, reside a beleza filosófica dos poemas, acentuada pelo poder do ritmo. No poema “Hoje desaprendo o que tinha aprendido ontem”, notamos a construção desse efeito:

Hoje desaprendo o que tinha aprendido até ontem
e que amanhã recomencerei a aprender.
Todos os dias desfaleço e desfaço-me em cinza efêmera:
todos os dias reconstruo minhas edificações, em sonho eternas.

Esta frágil escola que somos, levanto-a com paciência
dos alicerces às torres, sabendo que é trabalho sem termo.
(Meireles 2017: 450)

O estudante empírico exprime-se em versos que sugerem seu modo de ser entre a leveza da abdicação e o peso de assumir essa renúncia. A força do ritmo, aliada à composição das imagens e dos recursos sonoros, ajuda a despertar a fruição. É o que ocorre em “Com as minhas lições bem aprendidas”. Em consonância com o senti-

do do poema mencionado anteriormente, esse é escrito em estrofes de seis versos, cujas rimas interpoladas são, surpreendentemente, intercaladas com um estribilho:

Com o peso da minha humildade,
montanha enorme nos meus ombros,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
vou com meus olhos de vastos assombros
pelas ruas novas da nova cidade.

Meu nome não sabes, nem é necessário,
e de família e nascimento,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
ficaram os dados perdidos no vento,
aéreas letras de registro vário.
(Meireles 2017: 452)

Cabe destacar a relevância de Cecília Meireles no campo da educação. Leciona nos ensinos primário e superior e atua como conferencista em universidades estrangeiras, consoante à compilação biográfica de Ana Maria Lisboa de Mello (2006: 18). Destaca-se, ainda, sua colaboração para o debate público do tema a partir de uma atividade intelectual e crítica feita nas páginas dos jornais. Estudante autodidata de línguas e demais expressões culturais, ela presta sua contribuição à cultura de países ao tematizar sua memória histórica e suas paisagens em crônicas e livros de poemas, como *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Pistoia: cemitério militar brasileiro* (1955) e *Poemas italianos* (1968).

Nessa esteira, a artista contribui, também, com as suas traduções de autores clássicos. Raine Maria Rilke, Virgínia Woolf, Federico García Lorca, Rabindranath Tagore e Charles Dickens são alguns deles. A inauguração da primeira biblioteca infantil do Brasil, em 1934, integra o rol dos grandes feitos de Meireles. Assim, por trás do eu lírico de *O estudante empírico* (2017), há uma artista que se dedicou intensamente à defesa da educação, à divulgação do conhecimento e à própria formação.

No livro de poemas, há linhas de força que compõem seu possível núcleo de sentido. Desse modo, partimos da hermenêutica para interpretar o tema da infância.

“UM TEMPO ANTERIOR”

Nem sempre, na história do conhecimento, a infância teve relevância para os campos das ciências, das representações e, até mesmo, para a opinião pública. Trata-se de séculos e séculos de indiferença atribuída ao mundo das crianças, em um contexto de ausência da noção de identidade individual na sociedade, conforme pontua Philli-

pe Ariès (1986: 29). O historiador francês resgata, na etimologia do termo que se consolida durante a Idade Moderna, o vocábulo *enfant*, isto é, aquele que não fala (Ariès 1986: 36). Foram necessárias mudanças na estrutura social e nas mentalidades para que o tema ganhasse espaço nos livros e no debate público no Ocidente.

Artistas passaram a voltar-se a essa fase da vida no século XIII (Ariès 1986: 52). Antes disso, as pessoas “[n]ão se detinham diante da imagem da infância, [...] esta não tinha para eles interesse, nem mesmo realidade. Isso faz pensar também que no domínio da vida real, e não mais apenas do de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança era logo perdida» (Ariès 1986: 52).

Nessa circunstância, a representação da infância desenvolve-se “a partir do fim do século XVI e durante o século XVII” (Ariès 1986: 65). Essa mudança vem acompanhada, e sem dúvida é influenciada, pelas revoluções demográfica e industrial, que reduziram as taxas de mortalidade, popularizaram o controle de natalidade e implementaram práticas tecnicistas e de registro civil (Ariès 1986: 29). Desde então, o tema tem sido explorado nas artes.

Em uma perspectiva ontológica, Gaston Bachelard (2009: 110) defende que os poetas, ao tratarem da infância, dão voz a arquétipos frequentemente associados à lembrança e à imaginação. Esses arquétipos são considerados pelo filósofo “princípios verdadeiros para uma análise do mundo” (Bachelard 2009: 119). Bachelard (2009: 110) considera a recepção ao defender a ideia de que, com a escrita da infância, os poetas fazem o leitor reviver a sua própria vida primeira. Portanto, a infância é um núcleo que permanece em nós e que reencontramos na experiência de leitura. Por meio do seu discurso, a poesia leva-nos a recordar e a imaginar a infância longínqua.

Constantemente visitado pelos poetas modernos, o tema da infância também compõe os interesses de Cecília Meireles. Autora do clássico da literatura infantil *Ou isto ou aquilo* (1964), a escritora dispõe de outros textos voltados às crianças, como *Criança meu amor* (1924), *A festa das letras* (1937), *Olhinhos de gato* (1938), *Giroflê, Giroflá* (1956) e *O menino atrasado* (1966). Em outra medida, ao longo de sua obra poética, Meireles versou sobre a infância mesmo sem se dirigir a esse público. Um dado ilustrativo disso é a presença do tema em *Viagem*, já em 1939, nos poemas: “Criança”, descrição em tercetos e em tom elegíaco de um menino em sofrimento; “Orfandade”, lembranças de uma menina sobre a perda da mãe; e “A menina enferma”, o processo de convalescença de uma menina até sua morte. A infância está, igualmente, presente em: *Vaga Música* (1942) – “Canção da menina antiga”, “Serenata ao menino do hospital” –; em *Retrato Natural* (1949) – “Infância”, “Retrato de uma criança com uma flor na mão”, “Ar livre” –; e em *Poemas escritos na Índia* (1961) – “Canção do menino que dorme”, “Menino”.

Assim como seus contemporâneos Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Manoel de Barros, Mário Quintana, Henriqueta Lisboa, Vinícius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, a poeta carioca fala de meninos e meninas, de experiências diversas em infâncias perdidas no tempo, mas resgatadas e transpostas pela palavra poética. Em

conformidade com o que Marcia Cristina Silva explora (2017: 115), nessa poética, o “reencontro com o passado” é, muitas vezes, uma experiência de “desencontro com a própria identidade”, é ocasião para a dúvida, para os sentidos de ausência e de “aniquilamento” (Silva 2017: p. 123), para a transcendência da realidade (Silva 2017: p. 131). Na moderna poesia brasileira, Cecília Meireles destaca-se na atenção dada à temática. Notamos que, em resumo, a infância atravessou sua escrita mesmo em livros não voltados para o público infantil.

ESTUDO DE POESIA: UMA ABORDAGEM HERMENÊUTICA

O estudioso do texto literário deve buscar realizar sua prática “da maneira mais íntegra possível”, conforme propõe Antonio Candido (2006: 27). Segundo o crítico, tal postura implica considerar simultaneamente os domínios da comunicação e da expressão. Isso, porque o que o escritor comunica, ele o faz por meio da expressividade, aspecto que caracteriza esse tipo de composição como discurso artístico (Candido 2006: 27).

O estudo de poesia prescinde de etapas que, ao final do exercício, reforcem a unidade do poema. Nesse contexto, “o trabalho final e decisivo da interpretação” sucede as fases de análise e de comentário (Candido 2006: 28). Comentar pressupõe reunir “dados exteriores à emoção poética sobretudo dados históricos e filológicos” (Candido 2006: 29). Analisar, por sua vez, “comporta” elementos do “comentário puro e simples”, mas aproxima-se da interpretação ao promover “o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias” (Candido 2006: 29). Ela está, portanto, “a meio o caminho” (Candido 2006: 29). Por fim, a interpretação distingue-se “por ser eminentemente integradora, visando mais à estrutura, no seu conjunto, e aos significados que julgamos poder ligar a esta estrutura” (Candido 2006: 29).

De maneira análoga, Norma Goldstein (2002: 05) comenta o caráter unitário do texto poético a ser retomado “no momento da interpretação”. Para a estudiosa, “ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, num procedimento didático, artificial e provisório. Nunca se pode perder de vista a unidade do texto a ser recuperada no momento da interpretação, quando o poema terá sua unidade orgânica restabelecida” (Goldstein 2002: 05). Assim, para melhor compreender a expressão do texto poético, devemos realizar uma investigação da parte e, em seguida, do todo, sem desconsiderar que um não existe sem o outro, sendo essa a condição de existência do gênero literário. Nessa perspectiva, o estudo do texto que entende “o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” completa o chamado “círculo hermenêutico” (Candido 2006: 29).

Limitada “à interpretação das escrituras sagradas” em sua origem, a palavra “hermenêutica” passa a designar “a ciência ou a arte da interpretação”, de acordo com Terry Eagleton (2006: 100-101). Seu surgimento decorre da crítica à consciência trans-

cidental, isto é, à fenomenologia. O método hermenêutico considera o significado como pertencente ao domínio histórico-social, e não como proveniente de uma leitura “imane” do texto (Eagleton 2006: 90). Logo, ele não é uma leitura que se limita aos aspectos exteriores ao autor (Eagleton 2006: 101). Desse modo, “[a] análise hermenêutica procura encaixar cada elemento de um texto num todo completo, num processo comumente conhecido como “círculo hermenêutico”: as características individuais são inteligíveis em termos da totalidade do contexto, e a totalidade do contexto torna-se inteligível por meio das características individuais” (Eagleton 2006: 112-113).

Importa, para este estudo, levar em conta os pressupostos metodológicos da crítica hermenêutica, uma vez que se propõe uma interpretação do livro *O estudante empírico* (2017), por meio de dois de seus poemas, bem como a investigação desses próprios poemas, enfocados a partir de um tema: a infância.

UMA PROPOSTA DE INTERPRETAÇÃO

Seja o poema “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos”:

Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos.
As de formigas ruivas nas raízes expostas,
de resinas e cascas de cigarras, nos rugosos troncos,
de ventos, frutos, estrelas claras nas móveis frondes.

Passearemos sob as altíssimas árvores da infância,
pisando com silenciosos pés o chão, – no entanto, de folhas secas,
fruindo com sabedoria o passeio, sem origem nem finalidade,
vivendo o instante de alegria das almas felizes reencontradas.

Sob as altíssimas árvores da infância passearemos.
O nosso conhecimento está fora de quaisquer acasos:
Jamais saberíeis pronunciar o nome que atualmente uso.
O rosto que levamos nada tem com os acontecimentos.

Ah! Somente as árvores da infância, altíssimas, nos reúnem agora:
houve um tempo anterior, de luz, de cristal, de pureza, de afeto?
Quem quer que sejamos, só nos entendemos por essas auréolas
que pairam sobre nós, translúcidas, fluidas, hesitantes à brisa.

Lindoia, 21 de janeiro, de 1964
(Meireles 2017: 466-467)

Trata-se de um poema assimétrico, característica presente na maior parte do livro. Seu ritmo não segue as regras clássicas, embora haja alguma regularidade, e, por isso mesmo, à primeira vista, a impressão seja a de simetria. É que os versos livres são organizados em quartetos. Notamos que, além disso, a última sílaba poética é sempre acentuada. Essa escolha por um estilo que concilia aspectos da poesia moderna e da tradição parece condizer com a mesclagem de tempos que o poema enuncia em sua unidade.

Quanto ao vocabulário, o emprego das palavras expressa o nível culto da língua. São exemplos disso: “fronde”, “no entanto”, “fruindo”, “saberíeis”, “sejamos”, “auréolas” e “pairam”. Contudo, há expressiva presença de termos comuns, que pertencem ao campo semântico da natureza, como “árvores”, “formigas”, “folhas”, “luz” “cristal”. É a poesia do sensível já comentada por Darcy Damasceno (1958: 11) e a que, insistentemente, voltou-se a crítica de Cecília Meireles. A construção do sentido indica, no entanto, uma transcendência a tal nível da realidade, o que se evidencia, também, pela seleção dos vocábulos: “fruindo com sabedoria”, “almas felizes reencontradas”, “pureza”, “afeto”, “auréolas”. Nesse ponto, está presente uma das características dessa poética: a ideia de que “o poeta ultrapassa os ‘limites humanos’” como “porta-voz do mundo transcendente” (Mello 2006: 126-129). Essa é uma das faces da infância que Silva (2017: 131) distingue nessa poética.

A seleção de palavras obedece, ainda, ao princípio do parentesco sonoro. Há rimas toantes internas em alguns versos: TRON (cos) e FRON (des), na primeira estrofe; sa-be-do-RI-a e a-le-GRI-a, na segunda; co-nhe-ci-MEN-to e a-con-te-ci-MEN (to), na terceira; LUZ e trans-LÚ-ci-da, na última estrofe. Ademais, destaca-se a aliteração dos fonemas fricativos “s” e “f”, nasais m” e “n” e lateral “l”. Tais estratégias estéticas contribuem para a construção da atmosfera poética.

Os versos são regularmente longos e encadeados. Há marcação de ritmo a partir da organização sintática. Isso é gerado pela enumeração de sintagmas adnominais nas estrofes primeira, segunda e quarta; de sintagmas adverbiais na segunda; e de períodos coordenados na terceira. A inversão sintática da frase “sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos” contribui, igualmente, para a construção do ritmo, esse jogo de sons e imagens que compõem o significado do poema.

O fragmento “árvores da infância, altíssimas”, que antes integrava o advérbio, passa, então, a exercer a função de sujeito no lugar do nós oculto do verbo “passearemos”. Essa estratégia confere à imagem da infância um potencial que o verbo “reunir” endossa. É o poder atribuído à infância de agir sobre o sujeito. A árvore, símbolo dessa “infância permanente” (Bachelard 2009: 95), une a voz poética e o leitor nessa busca ou passeio pelo entendimento: “quem quer que sejamos, só nos entendemos por essas auréolas”. Isso é sugerido pela associação imagética entre “móveis frondes”, da primeira estrofe, e “auréolas [...] fluidas”, da última. Essa imagem, a propósito, tem grande força na composição. Ela funciona como um princípio de memória e como uma espécie de “abertura para o mundo” da infância, para usar a expressão de Bachelard (2009: 119) sobre os arquétipos. No interessante capítulo “A árvore aérea”, do livro *O ar e os sonhos*, Gaston Bachelard considera, de início, que

“o devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios” (Bachelard 1990: 207); a isso associa a imagem vertical da árvore, apontando que “todo grande sonhador dinamizado recebe o benefício dessa *imagem vertical*, dessa *imagem verticalizante*. A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul” (Bachelard 1990: 207, grifo do autor). No poema, em um crescendo, a voz poética apresenta-nos imagens do mundo vegetal que se abrem a uma experiência que transcende a realidade. O passeio, sob as árvores, conduz à fruição, ao absoluto, à reflexão sobre o ser, enfim, ao autoconhecimento.

Passemos a desenvolver a já mencionada mescla de tempos. Até o primeiro verso da terceira estrofe, a voz poética flexiona-se no futuro para enunciar a ação verbal que gira em torno da imagem nuclear “árvores da infância, altíssimas”. Há o prenúncio de uma vivência (“passaremos”) em tal conexão com a natureza que o etéreo se manifesta: “o passeio, sem origem nem finalidade”, “o instante de alegria das almas felizes reencontradas”. Nessa ação enunciada no porvir, a ideia de continuidade expressa-se, por meio dos gerúndios, nas subordinadas: “pisando”, “fruindo”, “vivendo”. A partir do segundo verso da terceira estrofe, o poema muda de rumo. Aforismos são ditos no presente, levando o sentido construído, até então, para um lugar de generalização: “O nosso conhecimento está fora de quaisquer acasos: / Jamais saberíeis pronunciar o nome que atualmente uso. / O rosto que levamos nada tem com os acontecimentos”.

Nessa circunstância de passeio, de fruição, de sabedoria e de alegria, o ser despersonaliza-se, como notamos na ideia do nome que não se sabe pronunciar e do rosto que se desvincula dos eventos. O conhecimento do ser, no entanto, não é dado à contingência, seu acontecimento já está previsto. Dentro da descontinuidade, a continuidade. Por esse meio, verificamos o já consolidado sentido de equilíbrio entre o eterno e o efêmero na poesia de Cecília Meireles, como desenvolve Margarida Maia Gouveia (2002: 17).

A quarta estrofe leva essa passagem do tempo ao ápice. É como se o futuro da ação enunciada chegasse, enfim, à sua realização no presente: “Ah! somente as árvores da infância, altíssimas, nos reúnem agora:”. Na sequência, uma dúvida é posta e, em seguida, respondida indiretamente. A voz poética questiona a existência de um passado bem definido: “houve um tempo anterior, de luz, de cristal, de pureza, de afeto?” Será essa a definição da infância que aparece anteriormente no poema? Como alguém que chega ao presente e se pergunta sobre o que já passou, já que essa infância cantada é a das “estrelas claras”, das “almas felizes reencontradas”? Ou será uma espécie de pré-requisito para que algo aconteça? Esse algo surge no fim da estrofe, revelando outra constatação: “quem quer que sejamos, só nos entendemos por essas auréolas”. Sendo assim, independentemente de como foi esse “tempo anterior”, essa infância, se “de luz”, “de pureza”, “de afeto” (a pergunta não é diretamente respondida), é só a partir desse tempo que chegamos ao entendimento sobre nós mesmos. A impressão parece ser a da última hipótese. Aqui se exprime o encontro frustrado com a própria identidade, que Silva (2017: 115) atribui à construção da infância nessa poesia. O recurso de coesão em “essas auréolas” recupera um dado

anterior do texto. A oração adjetiva traz uma descrição que permite a aproximação imagética entre “auréolas” e “árvores da infância”, pois a primeira palavra é definida com “pairam”, “translúcidas”, “fluidas” e “hesitantes à brisa” por comparação com “móveis frondes”, “cristal” e “ventos”. Em síntese, “quem quer que sejamos, só nos entendemos” pela infância. Eis a sugestividade do poema.

O tempo dessa poesia “não é o tempo linear histórico” (Gouveia 2002: 15). Contrariamente, é “o instante como totalidade vivencial do ser poético” (Gouveia 2002: 16). Interessa notar que, no poema de Cecília Meireles, essa tensão temporal na menção à infância vai ao encontro do que Bachelard (2009: 105) interpreta como “a destemporalização dos estados de grande devaneio” nos poemas que evocam esse período da vida. Tais poemas, segundo o pensador “[t]razem o testemunho de uma aspiração a transpor o limite, a subir a corrente, a redescobrir o grande lago de águas calmas onde o tempo vai repousar de sua marcha. E este lago está em nós, como uma água primitiva, como o ambiente em que uma infância móvel continua a habitar” (Bachelard 2009: 105).

Dessa maneira, as alterações do mote “sob as árvores da infância, altíssimas” e as imagens que evocam o movimento refletem essa “infância móvel”, destemporalizada, que transpõe o limite do real no instante de devaneio poético. Esse é, na verdade, um ponto nuclear na poesia de Cecília Meireles: “a ideia de movimento”, que encontra expressão no ritmo, nas imagens de fluidez, como o ar e a água, e na compreensão da vida como transitoriedade que a arte eterniza (Gouveia 2002: 16). Entre 1929 e 1930, Cecília Meireles colaborou aos domingos n’*O Jornal*. Nesse, escrevia crônicas, que ela reuniu em 1939 para serem publicadas. Em texto de apresentação do material, que foi publicado atualmente pela família, a escritora destaca:

Nelas está minha vida, toda sua pureza, numa fase amargurada de construção. Amo essa tristeza conformada da minha disciplina. E olhando para esse tempo de duras experiências, apenas me restaria murmurar “E a dor tem sempre caminhos mais longos!” Mas tudo parecia previsto. E anteriormente aceito. De modo que um esplendor mágico abre sobre as tragédias e relâmpagos. E o coração resiste, pela força do deslumbramento. (Meireles 2007: 9)

A transitoriedade tão marcante de toda a obra da poeta já se destaca nesse comentário. A mudança ocorre em todas as fases da vida, as experiências e os sofrimentos fazem parte da construção do humano, mas a força motriz que conduz o ser a suportar as perdas familiares e a solidão é a capacidade de sonhar e imaginar.

No poema em questão, cujo tempo não é fixo, podemos associar essa destemporalização dos “devaneios voltados para a infância” (Bachelard 2009: 93) a um sentido de absoluto alcançado pela transcendência do plano da realidade. Sobre a presença do absoluto como marca da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles, Mello acentua:

A contemplação do mundo possibilita, assim, a compreensão de uma lei maior que preside a vida, gerando e absorvendo suas manifestações no mundo sensível. No simples, a poeta intui o eterno, compreendendo a harmonia cósmica neste aprendizado sereno que é feito na intimidade com o conjunto de seres que estão no mundo, e captando a Unidade na multiplicidade. (Mello 2006: 33)

Durante a escrita dos poemas de *O estudante empírico*, Cecília Meireles lança *Poemas escritos na Índia* (1961), em que há forte presença da filosofia e da religião indiana. A infância, o “simples”, capta a “unidade” do ser com o cosmos: “somente as árvores da infância, altíssimas, nos reúnem agora”. Isso se constitui por meio dos processos próprios do devaneio poético voltado à infância: a lembrança e a imaginação, conforme os pressupostos de Bachelard (2006: 95-96). Para ele, a “leitura dos poetas” leva-nos a “um estado de nova infância”, à conclusão de uma “infância que ficou inconclusa e que, no entanto, era nossa e que, sem dúvida, por diversas vezes temos sonhado” (Bachelard 2006: 100). Daí o eu poético, no texto interpretado, assumir uma voz coletiva.

Passemos à análise do poema “O globo”, que dá sequência a “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos” e encerra o livro. Nele, a liberdade das crianças é comparada à soberba estéril dos reis, sendo essa comparação mediada pela imagem da esfera, que condensa as identidades em tensão:

Como os reis tiveram o orbe no alto do cetro,
nós, crianças, tivemos o globo terrestre em nossa breve mão.

Eram azuis, os mares; coloridos, os continentes;
tantas linhas de alto a baixo, de Leste a Oeste
que podíamos localizar a nossa vaga pessoa
naquela vastidão.

Mas os reis pretenderam estar em todos os pontos
ao mesmo tempo.
E foram atravessados pelas batalhas, e agora
só nos jazigos seus nomes se encontrarão.

As crianças, porém, não queriam estar em parte alguma:
pulavam meridianos e paralelos com muita leveza.
Continuam não estando em parte alguma.
Mas com alegria maior que a da realeza:
a da libertação.
(Meireles 2017: 467)

O poema, como já foi sugerido, articula duas ideias. Sua primeira palavra confirma a inferência: “como”. Divido em quatro estrofes, o termo que secciona essa nune-

ração, também, confirma a afirmação: “mas”. As crianças e os reis são colocados em perspectiva.

Tal como o seu antecessor, esse é um poema assimétrico. Ele reserva seu espaço no período de inovação estética inaugurado pela modernidade. Seus recursos sonoros reservam-se à construção sintática, à aliteração, à assonância, ao eco e ao encadeamento.

Quanto à sintaxe, na primeira estrofe, há repetição da estrutura formada por sujeito, verbo, complemento e adjunto adverbial: “os reis tiveram o orbe no alto do cetro”, “nós [...] tivemos o globo terrestre em nossa breve mão”. Essa estratégia acentua a lógica comparativa introduzida pela conjunção “como”, porém o peso disso está nas imagens que preenchem essas categorias sintáticas. São duas formas diferentes de se relacionar com o mundo. Os reis detêm-no através do poder, mas somente por meio do símbolo, o orbe sobre o cetro. As crianças, por sua vez, com suas breves mãos (algo que remete ao desprendimento, à humildade), têm o globo, signo do conhecimento e do estudo. Resguardadas suas singularidades, ambos possuem o mundo.

Na segunda estrofe, repete-se a inversão sintática nos predicados nominais: “eram azuis, os mares; coloridos, os continentes”, marca de uma filiação ao nível culto da língua. Nessa ocasião, há, da mesma forma, repetição de sintagmas adnominais: “de alto a baixo, de Leste e Oeste”. Outra vez, as imagens ajudam a construir o ritmo, elas vão compondo, aos poucos, cores, dimensões e amplitudes para a cena poética, a materialização do globo no poema.

Relação inconstante essa que as crianças estabelecem com o mundo, errante, livre, consciente do lugar ínfimo ocupado pelo ser humano no universo. Isso se expressa nas semelhanças fônica e imagética entre as palavras “vaga” e “vastidão”. O eu lírico desenvolve a oposição entre os grupos na terceira estrofe. Nela, manifesta-se a enumeração de orações coordenadas introduzidas pela conjunção “e”. Nesse ponto, é apresentada a pretensão dos reis: “pretenderam estar em todos os pontos / ao mesmo tempo”; da mesma forma, sua luta pelo domínio: “e foram atravessados pelas batalhas”; e, finalmente, sua morte e sua vida reduzida ao sepultamento: “e agora só nos jazigos seus nomes se encontrarão”.

Na quarta estrofe, a sonoridade fica a cargo da aliteração, do eco e do encadeamento de imagens. A recorrência do fonema lateral “l” – (“pulavam”, “paralelos”, “leveza”, “alegria”, “realeza”, “libertação”) – produz o efeito de, por proximidade sonora, reforçar os sentidos de liberdade e de leveza atribuídos às crianças, ao fim e ao cabo, na unidade do poema. Ao reviver a infância, que permanece em nós (Bachelard 2006: 110), o poeta revive a liberdade que a infância nos concede por meio do devaneio na solidão (Bachelard 2006: 95). Ele, igualmente, revive a imaginação (Bachelard 2006: 110). Para Bachelard (2006: 117), “os devaneios do escritor” convertem-se “em devaneios vividos pelo leitor”, “lendo outras ‘infâncias’, minha infância se enriquece”.

As ideias de humildade e de desprendimento ficam marcadas na repetição da palavra “não”, em “não queriam” e “não estando”, e da expressão “parte alguma”. Essa última – que aparece no primeiro verso e ecoa no terceiro, à semelhança de uma anáfora – gera a impressão de movimento junto a “pulavam meridianos e paralelos com muita leveza”, remontando a imagem “nossa breve mão”, da primeira estrofe.

Essas características, conferidas às crianças pelo eu poético, colocam-nas em posição vantajosa em relação aos reis. Enquanto elas permanecem livres, eles se encerram sob a terra. Tal sentido aparece nos níveis lexical e morfológico: o uso do verbo “continuar” e a mudança da voz verbal do pretérito para o presente. A infância de “O globo” é alegre e livre como a de “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos”. Ela, também, carrega uma lição: a liberdade.

PALAVRAS FINAIS

Os poemas analisados são escritos em dicção universalista, marcada pelas inovações da poesia moderna. Inferimos, então, que Cecília Meireles não se filia às correntes experimentalistas da década de 1950; mantém sua individualidade de escrita, influenciada pela tradição e pela modernidade. Com esse modo próprio de versejar, a poeta cria ocasião para o desfrute de sensações que parecem aproximar-se da imersão e do encanto. Em “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos” e “O globo”, a infância é associada às ideias de fruição, autoconhecimento, liberdade, memória e imaginação, aspectos elaborados na estrutura dos versos e em consonância com o livro. Assim, o perfil do estudante empírico é composto pelo signo do conhecimento sobre si, da apreciação da vida e do exercício de ser livre. A infância revela-se uma das ferramentas de aprendizagem do estudante. Por fim, ao escolhermos tal chave de leitura, reconhecemos a existência de outras possíveis, bem como a possibilidade de uma argumentação que aponte o aspecto inconclusivo do livro.

OBRAS CITADAS

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

BACHELARD, Gaston. *A árvore aérea*. Gaston Bachelard. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 207-229.

BACHELARD, Gaston. *Os devaneios voltados para a infância*. Gaston Bachelard. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 93-193.

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

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. Cecília Meireles. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. 11-57.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

MEIRELES, Cecília. *O episódio humano (1929-1930)*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. São Paulo: Global, 2017.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles. Ana Maria Lisboa de Mello & Francis Utéza. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006. 14-149.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. Campinas. 1988. 213 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1988.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia completa de Cecília Meireles: a edição do centenário. Leila V. B. Gouvêa (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: FAPESP, 2007. 263-270.

SILVA, Marcia Cristina. Cecília Meireles em: a descoberta do amor imperfeito. Marcia Cristina Silva. *Retratos da infância na poesia brasileira*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2017. 115-138.

TELES, Gilberto Mendonça. Introdução inédita: as vanguardas no Brasil e na hispano-américa. Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. 9-62.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

AFRO-SURREALISMO E A CONQUISTA DA INTERIORIDADE NA POESIA DE ESTREIA DE ADÃO VENTURA

Ana Beatriz Matte Braun¹ (UTFPR)
e Ricardo Luiz Pedrosa Alves² (UFPR)

RESUMO: Os modos de interação entre a política coletiva, a arte poética e a expressão da interioridade foram uma questão muito prática que se apresentou a poetas negros na modernidade brasileira. Neste artigo, pretendemos tratar das relações entre o Surrealismo e as dinâmicas raciais e identitárias na obra do poeta mineiro Adão Ventura, um dos vários poetas que produziram nas décadas de 1970 e 1980 e que vêm sendo reeditados recentemente no Brasil. Trataremos particularmente do seu primeiro livro *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, de 1970 sem, contudo, deixar de lado o conjunto de sua obra e, especialmente, seu livro mais conhecido, *A cor da pele*, de 1980. Partindo da premissa de que a poesia negra opera, no Brasil, a partir de um viés transgressivo, seja quanto ao sistema literário ou quanto a sua concepção canônica na lógica da matriz cultural europeia/branca, nossa proposta é analisar a primeira fase da obra poética de Ventura relacionando a busca pela subjetividade (ou interioridade) e o potencial lírico oferecido pela estética do Afro-surrealismo (Miller 2013). A leitura dos poemas mostra, a partir da profusão de imagens ali presentes, a percepção das matrizes de violência e subjugação que marcam a experiência coletiva de artistas negros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura negra brasileira; Adão Ventura; Afro-surrealismo.

AFRO-SURREALISMO Y LA CONQUISTA DE LA INTERIORIDAD EN LA POESÍA DE DEBUT DE ADÃO VENTURA

RESUMEN: Los modos de interacción entre la política colectiva, el arte poético y la expresión de la interioridad constituyeron una cuestión muy práctica que se planteó a los poetas negros en la modernidad brasileña. En este artículo, pretendemos abordar las relaciones entre el Surrealismo y las dinámicas raciales e identitarias presentes en la obra del poeta de Minas Gerais, Adão Ventura. Ventura es uno de los varios poetas que produjeron obra durante las décadas de 1970 y 1980, y cuya obra está siendo reeditada recientemente en Brasil. Nos centraremos particularmente en su primer libro, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (1970), sin dejar de lado el conjunto de su obra y, especialmente, su libro más conocido, *A cor da pele* (1980). Partiendo de la premisa de que la poesía negra opera, en Brasil, desde un sesgo transgresor - tanto en relación con el sistema literario como con la concepción canónica del poema en la lógica de la matriz cultural europea/blanca - nuestra propuesta

1 anabraun@utfpr.edu.br - <https://orcid.org/0000-0001-7074-3617>

2 ricardopedralves@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9319-0779>

es analizar la primera fase de la obra poética de Ventura, relacionando la búsqueda de la subjetividad (o interioridad) y el potencial lírico ofrecido por la estética del Afro-surrealismo (Miller 2013). La lectura de los poemas nos muestra que, a partir de la profusión de imágenes presentes, se percibe una matriz de violencia y subyugación que marca la experiencia colectiva de los artistas negros.

PALABRAS CLAVE: Literatura negra brasileña; Adão Ventura; Afro-surrealismo.

AFRO-SURREALISM AND THE ATTAINMENT OF INTERIORITY IN ADÃO VENTURA'S DEBUT POETRY

ABSTRACT: The modes of interaction among collective politics, poetic art, and the expression of interiority constituted a highly practical question that presented itself to Black poets in Brazilian Modernism. In this article, we examine the relationships between Surrealism and the racial and identity dynamics in the work of the Minas Gerais poet Adão Ventura. Ventura is one of several poets who produced work during the 1970s and 1980s and whose oeuvre has recently been reissued in Brazil. We will focus particularly on his first book, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (1970), without neglecting the totality of his work, especially his best-known collection, *A cor da pele* (1980). Based on the premise that Black poetry in Brazil operates within a transgressive bias, both with respect to the literary system and to the canonical conception of the poem within the logic of the European/White cultural matrix, our proposal is to analyze the first phase of Ventura's poetic work. We will correlate his search for subjectivity (or interiority) with the lyrical potential afforded by the Afro-Surrealism aesthetic (Miller 2013). The reading of the poems suggests that, stemming from the profusion of images, there is a discursive perception of the matrices of violence and subjugation that characterize the collective experience of Black artists.

KEY WORDS: Black Literature in Brazil; Adão Ventura; Afro-surrealism.

Recebido em 11 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

1. INTRODUÇÃO

Ao apresentar a pioneira antologia *Axé: Antologia contemporânea de poesia negra brasileira*, o poeta e organizador Paulo Colina, após definir poesia como “arte da palavra”, e ao considerar que a poesia transmite alegrias e tristezas não só no plano amoroso e individual, mas também devido às implicações econômico-sociais, explica que reuniu no livro não exatamente os melhores poetas, mas aqueles “que brigam constantemente com a palavra no afiador” (Colina 1982: 7). Colina ressalta, nessa imagem, uma tensão que se pode dizer inerente às literaturas que nascem sob a condição de resistência: a indecidibilidade entre a política coletiva e a interioridade - uma questão muito prática que se apresentou aos poetas negros na modernidade brasileira e formulada de modo claro no prefácio de Oswald de Camargo para a antologia *Poemas*, de Oliveira Silveira. Camargo destaca que Silveira foi um dos pioneiros a ressaltar a negritude em sua poesia. No entanto, haveria, ao menos à época (na década de 1970), “riscos de estreitamento temático”. Camargo detalha tais riscos: “Afinal, que cabe na palavra negro? Na palavra referência branco, cabe toda a literatura do

Ocidente, armada de Deus e da transcendência. E na palavra negro? Tão-só a África e uma história de tropeços, conforme indicou constantemente o mundo ocidental?” (Camargo 2009: 11) A tarefa, descrita pelo próprio Camargo na sequência da argumentação, é a de, por meio da poesia, “mediante uma alta estética, [revelar] o que cabe na palavra negro” (Camargo 2009: 12).

Neste artigo, pretendemos discutir como o poeta Adão Ventura lidou de forma diversa com tais questões em seu primeiro livro, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, de 1970. O poeta é bastante conhecido por seu livro de 1980, *A cor da pele*, mas há poucos estudos sobre sua obra de estreia, na qual “a palavra negro” ressoa em cada página. Os dois livros surrealistas de Ventura são usualmente mencionados sem aprofundamento. Nós pretendemos tratar a obra de estreia, porém, sob a chave da busca pela interioridade e das possibilidades de uma estética que denominaremos *Afro-surrealista* (Miller 2013). Ainda que outros poetas negros estejam presentes no nosso horizonte de investigação, e devido às limitações desta publicação, nossa atenção aqui se deterá particularmente em poemas do poeta mineiro, buscando não tanto enfatizar distâncias e/ou proximidades entre as fases da produção poética de Adão Ventura, reiteradamente delineadas pela crítica conforme veremos mais adiante, mas operar uma leitura a partir da chamada primeira fase, a surrealista, usualmente posta em confronto à assunção da temática e do posicionamento engajado no poeta. Pretendemos sustentar que a posição engajada, ainda que não sob a temática negra, mas sob a perspectiva Afro-surrealista, já se encontra em seu livro de estreia, percebendo aí uma expressão política, ainda que de outra ordem, subjetiva e não coletiva, configurando o Surrealismo a partir da noção de Afro-surrealismo e da luta política pela interioridade.

2. A DINÂMICA DAS IDEIAS

A partir da recente discussão (2023) de Mário Augusto de Medeiros da Silva em *A descoberta do insólito*, concebemos aqui a literatura feita por negros no Brasil como um sistema dinâmico de ideias em movimento, caracterizado por intersecções, convergências e divergências em relação a múltiplos campos culturais, que se manifestam de maneira sincrônica, engendradas pelas variações de tempo e espaço. Tais modulações temporais e espaciais exercem influência determinante sobre os diferentes projetos estéticos e éticos dos escritores. Tendo em vista que o percurso poético de Adão Ventura se inicia sob a influência do Surrealismo, trataremos das relações entre este movimento artístico e a poesia do poeta, a fim de percebermos as especificidades do Afro-surrealismo e da conquista da interioridade em sua obra.

Havia uma intelectualidade negra já bastante atuante nas primeiras décadas do século XX, em diferentes partes do mundo; intelectuais, escritores, poetas negros buscando legitimação enquanto artistas em sociedades recém-desvencilhadas do tráfico humano. Muryatan S. Barbosa destaca: “a relevância internacional das categorias raciais entre fins do século XIX e início do XX (...) Um fenômeno global que adquiriu ca-

racterísticas específicas em cada região, de acordo com as particularidades nacionais ou locais de suas relações étnico-raciais” (2020: 34).

Ao abordar a questão, Barbosa evoca a discussão de V. Y. Mudimbe em *A invenção da África* (2013) mostrando os movimentos de aproximação de intelectuais e pensadores europeus ao universo cultural africano desde o final do século XIX e ao longo do século XX: “um novo modo de ver a temática africana e negra (...) um momento de intensa incorporação simbólica do negro à cultura artística ocidental” (2020: 43), no qual a escravidão representava algo a ser ultrapassado. O crítico afirma: “de fato, a propagação de um racismo paternalista, bem-intencionado, animado pelo gosto do exótico, culturalista, em que o negro e a África passam a representar o lado obscuro e instintivo da natureza humana” (Barbosa 2020: 44). Essa “visão mais estética e culturalista do negro, alicerçada na literatura, nas artes cênicas, na música, nas artes visuais, torna-se gradualmente consagrada no período” (Barbosa 2020: 43), em contraposição à cultura burguesa (europeia e letrada). Lembremos também que, na Europa, artistas como Picasso, Braque e André Gide voltaram-se para a cultura africana (as máscaras rituais e a escultura; o registro documental das experiências europeias no continente africano) a partir de viagens e acumulação de materiais que chegavam à metrópole como espólio da colonização imperialista, conforme narrou Michel Leiris em *A África fantasma* (2007).

No entanto, essa aproximação estava, em muitos casos, inescapavelmente contaminada pelos pressupostos essencialistas da chamada *biblioteca colonial*, na qual a figura do negro e sua cultura eram frequentemente enquadradas pela literatura na categoria do exótico. Ao transpor essa lógica para o Brasil, os modernistas transformaram o negro (e o indígena) em matéria-prima estética, replicando, de certo modo, a lógica colonial na qual o negro torna-se objeto — ainda que, agora, de renovação artística —, mas ainda não sujeito de sua própria representação (Mudimbe 2013; Barbosa 2020). Para muitos intelectuais, ativistas e artistas negros, vivendo em sociedades agora regidas por, em tese, outros princípios, ditos científicos e objetivos (ainda que evolucionistas e eugênicos), associar sua cor de pele ao primitivo (inclusive um primitivo diametralmente oposto à ideia de civilização) reforçava estigmas; uma rejeição ao estereótipo do *negro selvagem* que os modernistas valorizavam esteticamente. Ao rejeitar tal papel, muitos artistas brasileiros foram relegados à margem da intelectualidade hegemônica, criando uma lacuna de representatividade que só começaria a ser preenchida, de fato, com a postura combativa da literatura negra da segunda metade do século XX, que viria, inclusive, a ressignificar a relação da poesia com o Surrealismo, conforme veremos mais adiante.

O movimento de rebelião negra, que parte de lutas e resistências práticas desde o início do tráfico escravista para o Brasil e que emerge na cena intelectual pública no século XIX, como no caso de Luiz Gama, cresceu institucionalmente a partir da metade do século XX, com publicações próprias e atuação político-sindical de vanguarda. Inicia uma massificação nacional no fim dos anos 1970, passando a protagonizar e disputar a cena cultural no decorrer do século XXI, numa atuação que conduziu, entre outros pontos significativos da luta afirmativa e reparadora, à Lei n. 10.639/2003. Em

1978, por exemplo, saiu o primeiro número dos *Cadernos Negros*, com oito poetas, e foi publicado *O genocídio do negro brasileiro*, de Abdias do Nascimento. O livro foi importante por se posicionar abertamente contra a ideia de democracia racial, com um ataque certo e afrontoso a Gilberto Freyre e a Nina Rodrigues, dois ícones da chamada *questão do negro* no Brasil. Outro ponto a destacar do livro de Nascimento é o manifesto com as pautas políticas dos afrodescendentes brasileiros, entre as quais a antecipação em vinte e cinco anos do texto da lei supracitada. E, mais importante ainda, foi a criação, também em 1978, do Movimento Negro Unificado (MNU), que contou com a presença fundamental de Abdias do Nascimento. Já na fundação e, em especial, no “Programa de Ação” de 1982, o MNU defendia a inclusão da história da África e do negro no Brasil nos currículos escolares. Além disso, o MNU teve papel relevante na formação de quadros: Petrônio Domingues (2007) atribui ao movimento uma radicalização do ativismo, a partir da relação com o momento histórico das lutas nos Estados Unidos e com a independência de países como Guiné-Bissau, Moçambique e Angola. Três exemplos corroboram o engajamento poético e a presença negra na cena pública na década de 1980. Primeiro, a existência de reuniões de poetas como as antologias organizadas por Paulo Colina (1982) e Oswaldo de Camargo (1986). Segundo, a publicação da produção poética de Carlos de Assumpção em 1982, poeta amplamente conhecido nos movimentos sociais negros, tendo seus poemas recitados em muitas situações. No entanto, ainda que escrevesse desde a década de 1950, foi só trinta anos depois que chegou ao livro impresso. Terceiro, a continuidade editorial dos *Cadernos negros*.

A produção poética de autores negros entre as décadas de 1940 e 1980 no Brasil mostra estar politicamente marcada tanto em autores mais pioneiros, como Lino Guedes e, mais à frente, Solano Trindade, como nos poetas que surgem a partir dos anos 1950 e 1960, a exemplo de Carlos de Assumpção ou Oliveira Silveira. Nas décadas de 1970 e 1980, a poesia passa a ser ferramenta de reivindicação social e reconstrução identitária e subjetiva, iniciando uma nova fase de ruptura e ativismo, num movimento de “fixação de uma auto-imagem positiva por parte dos artistas” (Bernd 2021: 56). A década de 1980, portanto, representou um marco pela mudança no padrão analítico da literatura negra (Silva 2023: 51); período de uma primeira legitimação da literatura negra ou afro brasileira a partir da definição de “estatutos”:

a) vinculações com os temas da imprensa e do teatro negros; b) relações com a sociologia e a história do negro; c) relações com as disputas mais gerais em torno da ideia de negritude; ou d) relações de reapropriação simbólica e revisionista de escritores embranquecidos, esquecidos e/ou mal compreendidos ao longo da história literária brasileira; e) produção concreta e autorreflexiva de coletivos de escritores negros sobre seu ofício.

Os parâmetros definitivos são elaborados por a) teóricos engajados e/ou informados em discussões no meio negro organizado (Zilá Bernd); b) escritores comprometidos com vertentes desse meio negro (Oswaldo de Camargo, Quilombhoje etc.); c) autores tributários de certa interpretação histórico-sociológica sobre o negro no Brasil (Miriam Ferrara, Miriam G. Mendes, Octavio

lanni, entre outros); d) debates sistematizados em revistas acadêmicas (estudos afro-asiáticos). (Silva 2023: 52)

Essa reorientação não foi um fenômeno isolado, mas sim um reflexo direto do ativismo social que vinha se consolidando ao longo da década de 1970. Manifestações políticas passam a ser frequentes na obra desses poetas, impulsionadas pelo cenário político interno brasileiro, mas também pela geopolítica global, por exemplo, os movimentos de descolonização da África e o quadro interno estadunidense. A arte parece tornar-se indissociável da política, revelando-se como lugar privilegiado de discussão sobre a identidade social e política: muitos poemas fazem emergir um eu lírico enunciador que evidencia, textualmente, o modo de ser negro no mundo. Nesse novo contexto, a discussão central desloca-se para a conceituação e afirmação da negritude, impulsionada pelo desejo de constituir um padrão estético e político elaborado conjuntamente por teóricos e ativistas engajados, incluindo Adão Ventura e os já citados Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, entre outros; vários dos quais estrearam como *poetas* antes de se tornarem *poetas negros*, no sentido da coletivização da palavra poética (Medeiros 2023). Pois, ainda que respeitemos as especificidades poéticas individuais, os projetos éticos e estéticos analisados revelam, de acordo com a discussão de Mário Augusto Medeiros da Silva, uma afinidade estrutural, decorrente da partilha de um mesmo cronotopo, para usarmos o termo como em Bakhtin. Conforme sintetiza Edimilson de Almeida Pereira:

A dinâmica de tensões e contradições presentes nesse quadro literário nos ajuda a compreender as atitudes dos autores que recusam ou que valorizam suas origens étnicas; nos esclarece também sobre a necessidade de denunciar a opressão social e de evidenciar uma nova sensibilidade que apreenda esteticamente o universo da cultura afro brasileira. (2022: n.p.)

A crítica literária não passa impune às tensões e contradições ressaltadas por Pereira. Ronald Augusto (2023: 19), logo na introdução de sua dissertação, atribui o pioneirismo dos estudos sobre questões africanas no Brasil a pesquisadores estrangeiros, pois “o preconceito dos retardatários intelectuais locais criou uma lacuna que foi preenchida oportunamente por brasilianistas como Raymond Sayers, Gregory Rabassa e o próprio Roger Bastide.” A afirmação de Augusto vem acompanhada de uma citação de Cuti, que já havia diagnosticado a resistência ao tema, rotulando-o como matéria de *difícil digestão* para a intelectualidade brasileira. Mário Augusto Medeiros da Silva destaca, em seu estudo, que a própria fortuna crítica sobre a literatura negra no Brasil foi notadamente inaugurada por cientistas sociais, frequentemente prefaciadores de obras literárias. O teórico toma como exemplo o prefácio de Florestan Fernandes no volume *15 poemas negros*, de Oswaldo de Camargo, discutindo o distanciamento entre a origem socioeconômica dos autores (muitas vezes, pequena burguesia) e o grupo social tratado (o negro periférico) e questionando os modos como escritores negros da pequena burguesia poderiam representar as problemáticas de negros periféricos. Nos anos 1970, Teófilo de Queiróz Jr. e Clóvis Moura seguiram perspectivas analíticas semelhantes. Essa intervenção sociológica inicial parece, assim, ter centra-

do o debate no viés de classe, sobrepondo o viés sociológico ao literário, tendo este último sido utilizado como espelho para a análise social.

Vejamos, a seguir, como Adão Ventura operou de modo bem particular a política em sua poesia.

3. O CASO ADÃO VENTURA: VIDA, OBRA E RECEPÇÃO

Adão Ventura é, hoje, reconhecido como um dos principais poetas brasileiros do século XX, ainda que, em vida, sua produção literária tenha sido divulgada sem grande alarde, de modo “quase artesanal” (Marques 2025). Composta por seis livros publicados e uma antologia póstuma, sua obra alcançou significativa relevância crítica, como comprovam os textos no *Minas Gerais: Suplemento Literário* de 2019 coordenado por Fabrício Marques, igualmente organizador da recente edição de *A cor da pele* (2025).

Conforme Marques explica no posfácio do livro, a formação intelectual e o ambiente cultural de Belo Horizonte foram cruciais para dar início à trajetória intelectual de Ventura: informalmente adotado por uma professora ainda criança, passa a infância no Vale do Jequitinhonha; um cotidiano rural que servirá de temática na fase mais tardia de sua produção poética. No início dos anos 60, sai do interior e se estabelece em Belo Horizonte para prosseguir com os estudos, ingressando no curso de Direito na Universidade Federal de Minas Gerais. Participando ativamente da vida cultural da cidade, passa a conviver com uma geração de intelectuais e escritores, como Affonso Ávila, que se torna uma de suas principais referências intelectuais. Ventura começa então a contribuir para o *Suplemento Literário*, inserindo-se definitivamente nos campos literário e acadêmico mineiro. Está aí, no início de sua produção literária, a poesia que busca interlocução com as vanguardas modernistas do início do século passado, especialmente o Surrealismo, conforme mostra seu primeiro livro, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, publicado em 1970 pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, seguido de *As musculaturas do Arco do Triunfo*, publicado em 1972. Sebastião Nunes qualifica de “originalíssima” a produção surrealista de Ventura, pensando-a como incorporação de nonsense e tambores, marcados por “alusões à cor da pele, à servidão, à injustiça e à escravidão. Quem souber ler nas entrelinhas perceberá, subjacente à formidável estrutura rítmica (que lembra os tambores ancestrais africanos) a dor do escravo costurada dentro da pele e da língua” (Nunes 2019: 5).

Um primeiro ponto de virada na vida e obra do poeta foi sua ida para os Estados Unidos em 1973, assumindo a função de professor de literatura brasileira na Universidade do Novo México. A partir de então, sua poesia passa a manifestar um profundo engajamento social e racial. Como se sabe, *A cor da pele* é, notadamente, o livro mais famoso e mais analisado do escritor (Silva 2024; Macarini 2022). A obra teve seu evidente valor literário e político atestado pela crítica desde seu lançamento (com acolhimento positivo por parte de Silviano Santiago) e prosseguiu sendo analisada pela crítica, catapultando o nome de Adão Ventura ao panteão dos grandes poetas brasileiros.

Em momento posterior, Marques (2025) aponta o surgimento de uma poesia de Adão Ventura, de tom religioso e regional, ambientada em Minas Gerais, centrada na exploração da paisagem local e na vida cotidiana do Vale do Jequitinhonha, e que manifesta uma significativa conexão com a arte popular, por meio da incorporação de elementos estéticos e narrativos inerentes à tradição cultural da região. Há aqui a inserção de familiares como personagens — Marques destaca especialmente a presença do avô paterno do poeta, trabalhador de fazenda. A obra desse período seria, portanto, caracterizada por certo caráter autobiográfico e etnográfico, ressaltando o trabalho rural, a ancestralidade, e a memória ligada à terra. Em contraponto, Silviano Santiago oferece uma chave de leitura para a poesia de Ventura também a partir da constatação de um repertório de imagens de muros, paredes, de clausura, de fechamento e asfixia; na recusa do poeta de validar a cordialidade brasileira, de modo a afirmar que a identidade negra no Brasil fora forjada no conflito, ou seja, naquilo que é justamente o oposto da conciliação. Indo na mesma direção, a tese de Prisca Agustoni aponta a existência de três faces poéticas distintas na obra do autor; três linhas que não se entrecruzariam explicitamente; característica que conferiria ao percurso de Ventura singularidades temáticas e formais. Segundo Agustoni,

Se observarmos a obra de Adão Ventura, teremos diante de nós um painel com diversas portas de entrada ao poético: as primeiras publicações do autor (*Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, de 1970 e *As musculaturas do arco do triunfo*, de 1976) apresentam uma dicção surrealista, nos livros seguintes encontramos, concomitantemente, a face engajada com as questões sociais e raciais – que é também a mais extensa – e a poética na qual Ventura expressa uma visão lírica das manifestações do sagrado em Minas Gerais, perspectiva esta que abordamos no capítulo relativo ao sagrado. A partir destas três faces, expressas em livros diferentes, mas próximos em termos de períodos de publicação, o poeta constrói uma obra múltipla e aberta, na qual transitam vozes diferenciadas, que não parecem pertencer ao mesmo sujeito. De fato, é complexa a tarefa de encontrar marcas ou sinais que nos levem do Adão Ventura surrealista ao Adão Ventura engajado e, por sua vez, deste ao lírico. No entanto, a análise da poética de Ventura demonstra que tais faces se constituem como desdobramentos enriquecedores, que tornam o solo literário forjado pelo autor ainda mais escorregadio e móvel. (2007: 176-177)

Outro estudo mais detalhado sobre a recepção crítica de Adão Ventura encontra-se na dissertação de Gustavo Tanus Cesário de Souza (2017). Também Édimo de Almeida Pereira, primeiro em dissertação (2004) e posteriormente em livro (2010), estudou a poética do autor mineiro sob a ótica da diversidade e da pluralidade estética, observando, como eixo de sua produção, a prática do poema em prosa, transgressor e híbrido. Pereira pensou a diversidade estética e temática da escrita de Ventura a partir da noção de um indivíduo fragmentado e descentrado, próprio da pós-modernidade. Viriam daí as diferentes opções pelo onirismo e pelo engajamento.

4. ADÃO VENTURA E O AFRO-SURREALISMO

O livro *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, apontado como de 1970 na coletânea *A cor da pele* (2025), e como de 1969 na dissertação de Gustavo Tanus Cesário de Souza (2017), é estruturado como uma série de 15 poemas em prosa numerados e, ainda que a fragmentação seja permanente entre os poemas, há uma narrativa e uma destinação muito evidentes no todo. Com a opção pela narrativa, constrói-se, de modo alusivo, um percurso do eu lírico e da personagem Lygia por estações da dor, cujo léxico é marcado pela perda e pelo fechamento. Não temos o Orfeu extático na metrópole, mas um Orfeu melancólico, às voltas com o absurdo da coisificação e, num contexto de fechamento político extremo, com os constrangimentos da censura e da repressão inerentes ao tempo. O impacto da experiência da urbanização já havia sido apontado por Fabrício Marques, ao considerar os dois primeiros livros de Ventura como relacionados à vinda para a capital mineira, à sua inserção nos grupos intelectuais e aos dilemas da sobrevivência na metrópole; um poeta em busca de experimentos da vanguarda surrealista como forma de reagir e moldar o mundo. O despaisamento diante da opacidade da cosmópole resulta em poemas cuja tensão se dá entre o óbvio fechamento social e racial e a busca de frescas que por vezes possibilitam o vislumbre de um outro mundo.

Os poemas de *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (e os de *As musculaturas do Arco do Triunfo*) apostam justamente no avesso da investida engajada coletivizante de *A cor da pele*, um livro que fala com e a partir de uma coletividade, posicionando-se politicamente quanto à questão racial como fenômeno social. Ocorre que o poeta também se posiciona politicamente em seus dois primeiros livros frente a uma outra demanda das minorias, *a conquista da interioridade* (via Surrealismo) - uma luta importante dos grupos historicamente marginalizados. Lembremos da recente discussão de Djaimilia Pereira de Almeida (2023: 62) sobre a recuperação da interioridade negra como sendo equivalente à restituição de bens materiais culturais por antigos impérios coloniais: “a interioridade negra foi tomada de nós. Mas sua restituição é tarefa nossa”. Percebamos que o uso do itálico adianta o que Almeida dirá em seguida: “vejo meu projeto literário como parte de um projeto coletivo” (2023: 68). Assim, restituir tais “paisagens interiores” seria “a principal missão que a maioria dos artistas negros luso-afro-brasileiros em atividade hoje assumiu, de uma maneira ou de outra” (Almeida 2023: 64).

As proposições de Almeida nos fazem lembrar do duplo *emparedamento* de Cruz e Sousa, racial, mas também estético, na medida em que o Simbolismo brasileiro estava no polo dominado e minoritário do sistema literário da poesia naquele contexto. Afinal, se a acusação do poema “Emparedado” se dirige ao sistema social racista, o que se defende textualmente é o direito à interioridade, na medida em que o poeta se declara assinalado e sonambulizado a contemplar o desconhecido. Ocorre que também é possível detectar a luta pela interioridade entre os poetas contemporâneos de Adão Ventura, que formaram a primeira produção coletiva de poesia afro-brasileira. Tome-se, por exemplo, o poema “O homem tão sozinho”, de Oliveira Silveira,

poeta notável quanto ao tratamento das questões da negritude, no livro “Praça da palavra”, de 1976 (2009: 44):

O homem tão sozinho
vai pela vida através do parque, uma esperança verde em cada folha
de árvore, de relva, de caderno
em que ele escreve, sentado num banco,
qualquer coisa de importante,
sozinho acompanhado
das aves e do voo dos ruídos
distantes da cidade.

O mesmo se dá no livro de estreia, “Plano de voo”, de 1984, de Paulo Colina, poeta já de outra geração. Por exemplo, no poema “Noturno” (2020: 61): “as estrelas brilham/sempr/e eu/igualmente imutável/sigo solfeando chagas impalpáveis/pelos rincões de minhas horas/adormecidas”. O livro de estreia de Colina situa, de modo bastante tenso, a relação entre falar com e a partir da coletividade negra e os poemas de cunho lírico-amoroso ou de ênfase na atomização e no isolamento do sujeito na metrópole. É nesse sentido de restituição da interioridade que gostaríamos de abordar a seguir o livro de estreia de Adão Ventura.

Como dissemos, a crítica não parou por muito tempo, com exceção de Fabrício Marques (2025) e Édimo Pereira (2010) na análise dos livros surrealistas de Adão Ventura. Contudo, acreditamos que há aspectos, porém, da poesia anterior, que mereciam maior atenção, ainda que vejamos aí uma espécie de preferência nacional pela literatura realista de corte documental, como aventado, quanto à prosa brasileira, por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* (1984). É preciso considerar também o deslocamento que uma escolha estética não identitária ocasiona na expectativa de recepção à escrita dos poetas negros a partir dos anos 1970, e ainda a aversão brasileira, de corte positivista, ao Surrealismo. Fabrício Marques (2025) sugere que o poeta nem teria sido tão surrealista, pois seus poemas seriam concisos e avessos ao derramamento verbal - aspecto este contestável, já que o central nos parece o tratamento imagético proliferante de uma narrativa que em muito se assemelha à proposta por Arthur Rimbaud na sua fragmentada *temporada no inferno*. Também em Ventura estão presentes a busca da despersonalização, as estratégias de alterização e a lógica do endereçamento, presentes em outras poéticas dos anos 1970, como a de Ana Cristina Cesar. Marques também destaca, nos poemas, o que chamamos de expectativa de recepção, ou seja, passagens que remetem à condição negra. Elas de fato existem, e são muitas, mas nós diríamos que mais importante é uma espécie de *instinto de negritude*, espécie de *instinto de nacionalidade* de Machado de Assis, ou seja, um sentimento íntimo que nós preferimos chamar de perspectiva negra sobre o presente, entendendo o presente como o de um acúmulo de futuro e passado na mesma medida, sobrepondo-se os tempos da marcação da violência racial.

Nesse sentido, evocamos a perspectiva negra do chamado Afro-surrealismo, um conjunto de produções textuais que só alcançou destaque com o manifesto de D.

Scot Miller, que, em 2013, propôs que o Afro-surrealismo não se confunda com o Surrealismo, uma experiência eurocentrada, mesmo quando operada por nomes como Léopold Senghor ou Aimé Césaire. O Afro-surrealismo não postula o místico, nem se confunde com o mais conhecido Afro-futurismo, voltado ao futuro da negritude. Para Miller,

O Afro-surrealismo é sobre o presente. Não há necessidade de especulações em língua-do-amanhã sobre o futuro. Campos de concentração, cidades bombardeadas, fomes e esterilização forçada já aconteceram. Armas de choque estão aqui. Os Quatro Cavaleiros passaram há tanto tempo que nem se consegue recordar. O que é o futuro? O futuro existe há tanto tempo que agora é o passado. Os afro-surrealistas expõem isso a partir de um “futuro-passado” chamado AGORA. (2013: 114, tradução nossa)³

Se Silviano Santiago (2019: 12), comentando *A cor da pele*, escrevia que a poesia de Adão Ventura seria “também negra, mas de outra estirpe”, preferimos aqui falar de uma poesia também surrealista, mas de outra estirpe. É afro-surrealista pois está voltada, em *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, para um enfrentamento do presente tal qual proposto no manifesto de D. Scot Miller. E é bastante surrealista que um livro de 1970 atenda aos pressupostos de um manifesto de 2013, pois, como escreve Miller, o futuro-passado é um *aqui e um agora* para o afro-surrealista.

Citamos, quanto ao ambiente melancólico e opressivo: “olhos gastos de lágrimas”; “só me resta o rosto marcado”; “as linhas de comunicação estão cortadas”; “as portas são grandes e estão fechadas”; “era expressamente proibida a entrada de pessoas de cor naquele RElcinto de segurança”; “eu me sinto o mais deserto de todos” etc. Ao mesmo tempo, a narrativa em prosa poética comporta frestas que em geral são deslocamentos do corpo e também do tempo, apontando para o inescapável horror do tempo presente, instabilizado pela sobreposição de tempos passados, como os subjuntivos: “talvez eu pudesse beijar você agora”; “um dia fomos flores”; “um dia eu fora menino e senti o meu corpo livre”; “se eu conseguisse traçar na areia a sua imagem” etc. A constatação das impossibilidades é tão extrema que a existência animal é elogiada como superior à sobrevivência opressiva dos humanos excluídos: “a gente poderia ser bicho: os bichos não apodrecem tão facilmente como os homens, os bichos não possuem árvores genealógicas, nem livros de linhagens, eles se vestem de acordo com os espécimes” (Ventura 2025: 20). A menção às genealogias e às linhagens faz o retrato extremo da desigualdade racial e social na sociedade brasileira. Daí o recurso desesperado à condição animal. Destacamos que o léxico de todos os poemas é bastante carregado de “corpo”, “lágrimas” e das ideias de morte e de fechamento. O corpo, no livro, é submetido permanentemente aos constrangi-

³ Afrosurrealism is about the present. There is no need for tomorrow’s-tongue speculation about the future. Concentration camps, bombed-out cities, famines, and enforced sterilization have already happened. Tasers are here. The Four Horsemen rode through too long ago to recall. What is the future? The future has been around so long it is now the past. Afrosurrealists expose this from a “future-past” called RIGHT NOW.

mentos, à expulsão, ao lacramento, o que conduz a experiência de leitura para um rito elegíaco bastante opressivo e angustiado: “o primeiro filho nascera coberto de arame farpado”; “sua vestimenta de gases mortíferos”; “seu corpo foi completado por madeiras” etc. Veja-se o início do poema 8, “Águas de testamento I”:

em concha de terra alguma meu corpo é feito de chão batido e puro, de mata-burros de muitas léguas, estrada morrida de sonhos e ossos, latidos de cães estampados no cimento dos olhos. não nego que já tive flores para atravessar rios, desses de espumas e de chuvas de muitos peixes, sem sarcófagos e sem chaves. meu corpo não possui andares de elevadores automáticos (conjuntos residenciais de areias e insônias), superfacilitados c/ quitinetes desmontáveis. devo a vida ao fio de alta tensão que me prende os dentes - plaquetes de muros e ruídos. (Ventura 2025: 22)

É possível notar que não há exatamente a concisão apontada por Fabrício Marques; ao contrário, a estrutura é cumulativa e profusa, sugerindo nas duas seções narrativas iniciais uma passagem do nostálgico ao reflexivo (“não nego que”) que se contrapõe à negação do estado presente, o do comércio da indignidade urbana. Ao fim, de modo muito aberto, a constatação da sobrevivência quase absurda, pois na ordem do “fio de alta tensão”. Nesse sentido, o futuro-passado tem na expressão afro-surrealista o desconsolo do presente naquele “RElcinto” opressivo a “inutilizar a presença dos homens” (Ventura 2025: 19). Como escrevemos acima, estamos lendo a experiência afro-surrealista do autor na dimensão de um respiro para a interioridade. Um “estado do pensamento” e uma “possível respiração”, como escreveu Ricardo Aleixo (2018) acerca dos seus próprios poemas e da experiência coletiva dos poetas negros e pobres no Brasil.

5. CONCLUSÃO

O que se constata, a partir disso, é que, ao contrário da experiência mais efusivamente libertária, seja pelo cultivo do mal ou o do riso, do prazer ou o da mobilização das energias da embriaguez para a revolução, como aparece no ensaio de Walter Benjamin sobre o Surrealismo europeu de Breton e Aragon, o Afro-surrealismo de Adão Ventura, no seu livro de estreia, é *iluminação profana* (Benjamin 1987) exatamente pela constatação poética, no plano da proliferação de imagens, da consciência de uma série de opressões. Citamos a opressão do racismo estruturalmente entranhado na cidade grande e nos seus muros, o constrangimento do subdesenvolvimento, a opacidade da mercantilização da vida e a angústia da violenta repressão característica da ditadura na qual se vivia. Se o salto revolucionário para a ação, a afirmação e a explicitação da *cor da pele* viriam no livro de 1980, já no livro de 1970 há um eu lírico sobrevivente ao genocídio do negro brasileiro (Nascimento 1978). Há, em *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*, uma intuição que só o desregramento semântico alcança. No livro *A cor da pele*, o poema de abertura logo confirma

a intuição do poeta, presente no livro de 1970. Ventura (2025: 26) escreve no livro de estreia, compartilhando a tarefa numa destinação amorosa: “façamos papa-ventos de cinzas - assim redescobriremos as noites suspensas na infância”. É na intuição sobre a infância e a genealogia possível que se pode respirar diante de tantas sujeições.

Assim, de modo a encerrar a discussão, leiamos agora um trecho do poema de abertura de *A cor da pele*, quando aquela intuição se tornará um projeto estético e político, retrazando os laços culturais, ecológicos e de parentesco, recuperando, de modo revigorador, a genealogia possível. Dedicado aos avós, Teodoro da Fazenda e Dona Justina, o livro de 1980 finaliza assim seu poema de abertura: “mas o meu sangue/está cada vez mais forte, / tão forte quanto as imensas pedras / que os meus avós carregaram/para edificar os palácios dos reis” (Ventura 2025: 59). Já não era mais o tempo da luta pela interioridade através da alusão afro-surrealista. Tratava-se, enfim, da constatação e da conquista da *cor da pele*.

6. OBRAS CITADAS

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*. 2007. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em https://bib.pucminas.br/teses/Letras_PereiraPA_1.pdf.

ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Ensaios. São Paulo: Todavia, 2023.

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

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERND, Zilá (org.). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2021.

CAMARGO, Oswaldo de. *30 poemas de um negro brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CAMARGO, Oswaldo de. *A razão da chama*. São Paulo: GRD, 1986.

COLINA, Paulo (org.). *Axé*. Antologia contemporânea da poesia negra brasileira. São Paulo: Global, 1982.

COLINA, Paulo. *Poesia reunida*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2020.

COSTA, Ronald Augusto da. *Transfiguração e transgressão do conceito de literatura negra: a conquista da invenção na poesia de Eliane Marques e Marcelo Ariel*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/257968>.

CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo* 12, n. 23, 2007. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MACARINI, Luciana et. al. A poética de Adão Ventura como expressão de resistência e combate ao racismo estrutural. *Nova Revista Amazônica*, Belém, vol. X, n.1, jun/2022. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/download/12756/8851>.

MARQUES, Fabrício. Costurando nuvens, despertando a pele. Posfácio. Adão Ventura. *A cor da pele*. Poesia reunida. São Paulo: Círculo de poemas, 2025. 281-296.

MILLER, D. Scot. Afrosurreal Manifesto: Black Is the New black - a 21st Century Manifesto. *BlackCamera*, Bloomington, V. 5, N. 1, Fall 2013, pp. 113-117, 2013. Disponível em <https://muse.jhu.edu/pub/3/article/525948/pdf>.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NUNES, Sebastião. Um poeta em três tempos. Fabrício Marques (org.). *Suplemento Literário*. Edição especial. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, 2019. 4-7.

PEREIRA, Édimo de Almeida. *Metamorfoses do abutre: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. 2022. Disponível em www.lettras.ufmg.br/literafr/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoEdimilson1PanoramadaLitAfrobrasileira.pdf.

SANTIAGO, Silviano. A cor da pele. Fabrício Marques (org.). *Suplemento Literário*. Edição especial. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, 2019. 12-13.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2020)*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

SILVA, Suzely Ferreira da. Vozes da negritude: identidade e resistência na poesia de Ventura, Trindade, Hughes e Terreiro. *Revista Athena*, Cáceres, v. 27, n. 2, 2024. Disponível em <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/13312/9044>.

SILVEIRA, Oliveira. *Poemas*. Porto Alegre: Edição dos Vinte, 2009.

SOUZA, Gustavo Tanus Cesário de. *Constelações do poeta negro: imagens de Adão Ventura no arquivo literário*. 217. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura e Literatura comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2017. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/a2ea0e3f-74f3-4c5b-97f5-4553aee8d365/content>.

VENTURA, Adão. *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*. Belo Horizonte: Oficina, 1969.

VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Poesia reunida. São Paulo: Círculo de poemas, 2025.

VENTURA, Adão. *As musculaturas do Arco do Triunfo*. Belo Horizonte: Comunicação, 1972.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

CADERNOS NEGROS NAS ENCRUZILHADAS LITERÁRIAS: AQUILOMBANDO SABERES EM TRAVESSIAS HISTÓRICO-EDUCATIVAS

Patrícia Cristina de Aragão¹ (UEPB)
e Robéria Nádia Araújo Nascimento² (UEPB)

RESUMO: Os *Cadernos Negros* reinventaram a cena literária brasileira ao inserir, de forma crítica, discussões étnico-raciais nas produções de autores/as negros/as. Este artigo analisa contos e poemas publicados entre 1978 e 1988, buscando compreender como a antologia articula literatura e educação na afirmação da negritude e na construção de perspectivas antirracistas. A partir dos contextos literário, histórico e educacional, o estudo evidencia como as narrativas do coletivo produzem representações de identidades negras, memórias históricas e experiências de enfrentamento ao racismo. Desse modo, argumenta-se que os textos dos *Cadernos Negros* constituem não apenas um projeto literário, mas também um importante espaço de formação crítica e produção de saberes históricos antidiscriminatórios.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura afro-brasileira; *Cadernos Negros*; História e Memória; Práticas educativas.

CADERNOS NEGROS EN LAS ENCRUCIJADAS LITERARIAS: AQUILOMBANDO SABERES EN TRAVESÍAS HISTÓRICO-EDUCATIVAS

RESUMEN: Los *Cadernos Negros* reinventaron la escena literaria en Brasil al problematizar las discusiones étnico-raciales a la luz de las visiones lírico-poéticas de autores y autoras negras. Con el propósito de fomentar la reflexividad sobre la relevancia de estos escritos, no solo en el ámbito literario, este artículo establece una interfaz con la educación, en la medida en que considera los saberes producidos como afirmación de la negritud en el repertorio de la antología. Así, se privilegian los contextos literario, histórico y educativo, bajo un recorte temporal de los años 1978-1988, con el fin de evidenciar el carácter antirracista de los cuentos y poemas del colectivo. Por medio de estas estrategias, es posible develar representaciones discursivas de identidades, historicidades y racismos que atraviesan las memorias y las luchas antidiscriminatorias.

PALAVRAS CLAVE: literatura afro-brasileña; *Cadernos Negros*; Historia y memoria; Prácticas educativas.

1 patriciaaragaocristina@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0001-6888-9219>

2 rnadia81@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-1806-0138>



CADERNOS NEGROS IN LITERARY CROSSROADS: QUILOMBIZING KNOWLEDGE IN HISTORICAL-EDUCATIONAL CROSSINGS

ABSTRACT: *Cadernos Negros* reshaped the Brazilian literary scene by problematizing ethnoracial discussions through the lyrical-poetic perspectives of Black authors. To foster reflection on the relevance of these writings beyond the literary field, this article establishes an interface with education, considering the knowledge produced as an affirmation of Blackness within the anthology's repertoire. In this sense, literary, historical, and educational contexts are highlighted, with a temporal focus from 1978 to 1988, aiming to reveal the antiracist nature of the group's short stories and poems. Through these strategies, it becomes possible to unveil discursive representations of identities, historicities, and racisms that permeate memories and antidiscriminatory struggles.

KEYWORDS: Afro-Brazilian literature; *Cadernos Negros*; History and Memory; educational practices.

Recebido em 11 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 junho de 2026.

REFLEXÕES INTRODUTÓRIAS

Há 47 anos, em 1978, emergiam na cena literária nacional os *Cadernos Negros*, criados pelo escritor e poeta Cuti (pseudônimo de Luiz Silva) em parceria com o ativista e poeta Hugo Ferreira. Os primeiros escritos foram concebidos no CECAN - Centro de Cultura e Arte Negra, em São Paulo, que reunia jovens interessados em expor sua arte e seus pensamentos. A publicação é estruturada da seguinte forma: os números pares apresentam poemas, e os contos, são articulados nas edições ímpares. Trata-se de uma antologia de poesia e contos, elaborada por um coletivo de escritores/as negros/as, com a proposta de referenciar essas escritas e chamar a atenção para a memória cultural e para a importância das identidades. A apropriação do imaginário literário para processos de subjetivação de denúncia e de combate aos racismos teve, e tem, papel relevante na discussão e na superação dos estigmas de inferioridade atribuídos à negritude. Argumentamos que o conjunto desses escritos não só representou um espaço significativo de divulgação temática, mas também conferiu visibilidade às lutas travadas pela população negra, à medida que o lugar dessa literatura foi sendo forjado e fortalecido na sociedade brasileira, em confluência com as questões socioculturais da época.

As fronteiras eurocêntricas da literatura estabeleceram critérios sociossimbolicamente excludentes, com o objetivo de enquadrar e/ou desqualificar as existências, os saberes e as tradições históricas da negritude. Assim, os cânones literários descon sideraram, por muito tempo, as produções que refletiam a escravização diaspórica, privilegiando critérios de uma sociedade branca e elitizada. Em face dos saberes coloniais, como as escritas negras, em seus movimentos de resistência, contribuíram para a construção de um letramento de igualdade racial, por meio da literatura?

Autores como Florentina da Silva Sousa (2019) discutem a literatura produzida por escritores e escritoras negras e afrodescendentes, avaliando o seu caráter de vanguarda na abordagem e denúncia dos racismos e opressões, uma vez que essa vertente literária é recente, configurando-se no Brasil somente a partir de meados do século XX, quando as mazelas da escravidão de africanos e as problemáticas dela decorrentes vão sendo tratadas com aprofundamento, salientando a violência imposta pela escravidão no âmbito das vidas privadas e das sociabilidades. Tais escritores-precusores, nas palavras da autora, representam a participação ativa de intelectuais negros, antes silenciados e impedidos de atuar na cena pública brasileira. A partir de suas manifestações e protestos, os ecos de seus pensamentos convergem com as ideias de Evaristo (2012: 119), quando ela nos narra que as vozes negras gritam, poeticamente, as suas palavras, ao longo do tempo, mesmo de dentro de seus silêncios: “E não há mais quem arranque a nossa língua; o nosso verbo solto conjugou antes o tempo de todas as dores”.

Ampliando a reflexão em torno das questões fundamentais da negritude, outros escritores e poetas Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Abdias do Nascimento e outros expoentes, foram expandindo a criticidade e a lucidez, notabilizando negros e negras na cultura brasileira. O conjunto dessas vozes deu origem aos Núcleos de Estudos Afro-brasileiros (NEABs), que redimensionam a cultura e a literatura afro-brasileiras e disseminam a história e a memória dos povos escravizados.

No que se refere à metodologia, este estudo adota uma abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e interpretativo, com o objetivo de analisar os *Cadernos Negros*, entre as décadas de 1970 e 1980, destacando sua dimensão educativa e social. Na temporalidade evidenciada, é possível identificar uma postura antirracista dos autores/autoras negros/as, o que transforma a coletânea em um importante artefato literário e cultural, sobretudo por dialogar com a Lei 10639/2003, que institui, para as diretrizes curriculares, o estudo da história e da cultura afro-brasileira e africana.

Nessa linha argumentativa, que busca promover interfaces entre literatura e educação, compreendemos a escrita negra como *locus* de resistência e luta antirracista, uma vez que a antologia dos *Cadernos Negros* se tornou um campo assertivo para a memória histórico-cultural dos afrodescendentes, instituindo a noção de representatividade para um grupo marcado pela exclusão, cujos direitos de cidadania foram negados. Portanto, o movimento crítico, instituído pelos *Cadernos*, notabilizou a literatura negra por meio de uma poesia afirmativa, capaz de expressar os saberes e os fazeres dessa população. Concordamos com Morigi *et al*, quando sinalizam que “A memória cultural é constituída por heranças simbólicas materializadas em monumentos, documentos, ritos, celebrações, objetos, textos, escrituras e outros suportes mnemônicos que possuem caráter dinâmico. Além disso, ela possui um papel fundamental na construção das identidades” (2013: 187).

Trata-se, portanto, de um importante coletivo literário dedicado à abordagem da luta antirracista no Brasil. As escritas revelam práticas e trajetórias de escritoras e escritores, cujos poemas e contos recontam histórias de dores e de negação social,

criando vínculos significativos com as trajetórias deste segmento étnico. Conforme assevera Santiago:

A produção literária de autoria de homens e mulheres negras perfilha tessituras, narrativas e versos comprometidos com histórias e elementos da memória ancestral e de tradições e vivências africanas e afrobrasileiras[...] A literatura negra caracteriza-se por figurar, entre outros aspectos, a afirmação de identidades negras; o foco discursivo com temas da vida e da população negra; e a ficcionalização e a poetização de repertórios culturais negros na história do Brasil, mas também no tempo presente Assim, a textualidade de escritores (as) negros (as), pautada na experiência, individual e coletiva, de torna-se negro (a) na sociedade brasileira, implica em cantar a afrodescendência, a resistência negra, mas também perfilhar os entraves e dilemas das relações sociais e, acima de tudo, étnico-raciais estabelecidos pelo racismo. (2020: 216)

Nesse sentido, os *Cadernos Negros*, como manifestação literária das causas e vivências africanas e afro-brasileiras, instituem novos caminhos de enfrentamento do racismo, que serão ilustrados, na sequência, a partir dos fragmentos em destaque.

A ARQUITEXTURA DA POÉTICA NEGRA: CENÁRIOS DOS CADERNOS NEGROS NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA

Eu,

Ébano que não morreu no temporal das
agressões doentias.

Força que floresceu no tempo das
fraquezas alheias.

Feito de Amor e Raça

E alegrias explosivas.

(Eu Negro, Cuti – *Cadernos Negros*)

A epígrafe de Luiz Silva, Cuti, sinaliza resistência e identidade, à medida que a herança afro-brasileira, a representatividade e a resiliência da etnia são entremeadas ao desejo de estimular a luta contra a opressão, apontando para uma força que “não morre”, apesar das adversidades. Ou seja, a dor do racismo e do preconceito transcende os espinhos para gerar a potência histórica do senso de coletividade, em direção aos elos do pertencimento. Assim, a memória do passado respalda a luta presente, cujas “agressões doentias” (narrativas dominantes) podem ser vencidas pela coletividade e a potência racial.

No grupo de formação inicial no ano de 1978, faziam parte oito integrantes entre os quais, segundo Zin, estavam “Henrique Cunha, Angela Lopes Galvão, Eduardo de Oliveira, Hugo Ferreira, Celia Pereira, Jamu Minka, Oswaldo de Camargo e Luiz Silva (Cuti)” (2018: 271). Estes/as escritores/as buscaram valorizar, conscientizar e

sensibilizar o público leitor em relação à discriminação social, recorrendo à via literária como mecanismo de denúncia. Essas vozes negras, em suas expressões subjetivas, ecoaram em festivais e se expandiram pelo país.

O primeiro número dos *Cadernos Negros* foi dedicado às poesias, sendo lançado em 1978 – inicialmente no Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU), em Araraquara, e posteriormente na Livraria Teixeira, no centro de São Paulo – concomitante a todos os protestos de ordem social e cultural que estavam ocorrendo no país e ao surgimento do MNU -Movimento Negro Unificado- em São Paulo e em outras capitais nacionais. (Oliveira Júnior 2017: 72)

Por meio de um canal literário independente, com fins de publicação coletiva, escritores marginalizados investiram em seus trabalhos, tornando-se conhecidos no Brasil ao narrar e preservar a memória da negritude, forjando relatos cotidianos, espaços de discussão, construção identitária e o combate ao racismo. Estas vozes negras, em suas potências discursivas, subjetivas e literárias, consolidaram a literatura afro-brasileira, reescrevendo protagonismos e desconstruindo estereótipos, uma vez que as narrativas, antes inferiorizadas e traduzidas por distorções de outros, passaram a articular as vivências dos sujeitos negros por meio de suas próprias vozes.

É útil assinalar que a literatura brasileira, inspirada nos valores da branquitude, tratava, até então, as autorias negras sob uma perspectiva objetificada, reproduzindo a visão eurocêntrica que entende os povos africanos e seus descendentes como seres destituídos de criticidade e inteligência. O viés literário contribuiu, dessa maneira, para ler e interpretar o Brasil, operando uma interlocução entre raça, memória, identidade e cultura. No contexto histórico ditatorial, conturbado por conflitos e segregações, a representatividade negra sinalizava uma conquista de cunho emancipatório, construída coletivamente.

Como defende Orlandi (2024: 35), a luta pela resistência é ação coletiva, não isolada, pois é capaz de reunir, em si mesma, as vozes que se aproximam e se renovam para justificar um fim maior. Ao assinalar o poder das palavras, a autora sugere a intervenção social da literatura como espaço de expressão relevante, que gera posturas afirmativas e replicativas no espaço público para reverberar propósitos de ressignificação do tempo presente, fortalecendo os elos das ideias compartilhadas: “aquilo que foi dito, vira coisa do mundo: ganha espessura, faz história”.

Assim, os acontecimentos do período setentista explicam a força de uma literatura insurgente, protagonizada pela escrita negra, e que, sobretudo, põe em evidência a questão racial. Nesses termos, os reveses históricos vivenciados pela população negra passaram a integrar as novas textualidades literárias, colocando em questão o lugar dos negros e negras na cultura brasileira, chamando a atenção para a sua produção artística. Nesse sentido, os *Cadernos Negros* são vetores de atuação da intelectualidade, convocando o coletivo ao combate ao preconceito racial, bem como à estigmatização do corpo e da história dos afrodescendentes, para que suas propostas e anseios questionem a violência imposta pelo ecossistema escravocrata e colonial.

É importante salientar, todavia, que os *Cadernos Negros* não apenas disseminaram a problemática do racismo, mas também atuaram na reconstrução da linguagem com finalidade de reflexão política, pois possibilitaram nuances de significação com perspectivas ideológicas, semânticas, objetivas, concretas, subliminares, entre outras.

Retornando ao pensamento de Orlandi (2024) percebemos que o texto literário articula um sistema de significação que não se configura como objetivo, fixo e biunívoco, mas sempre flexível e mutável, de modo que os sentidos que o signo pode assumir se vinculam às circunstâncias da historicidade e dos (re)usos da linguagem como ferramenta interativa intencional. À luz desse raciocínio, diferentes linguagens continuam estabelecendo relações de poder que dependem do capital simbólico (Bourdieu 2009) dos agentes e instituições sociais, cujos repertórios perpassam as discursividades, sobretudo quando nestas, o papel dos grupos marginalizados socialmente, não foi reconhecido, no passado, em seus valores e potenciais de transformação cultural.

Em outras palavras, a negritude carecia, no momento histórico da ditadura militar, de mecanismos de fala. Isto é, capazes de criar instrumentos de resistência e de registro político-social que traduzissem a voz dos movimentos negros por meio da palavra escrita. As novas narrativas, elaboradas pelos sujeitos discriminados, poderiam, enfim, fomentar mediações de leitura e práticas culturais significativas, apropriadas para contar as trajetórias de combate ao racismo. Ou seja, construir discursividades pela via literária, capazes de “articular processos de linguagem, tanto subjetivos como objetivos, tanto de natureza micro (o ambiente imediato controlado pelo sujeito), como macro (a estrutura social que escapa a esse controle) (Lopes 2014: 67)”. Por esse itinerário, observamos que essa literatura foi burlando o silenciamento para revelar quais materialidades históricas estavam sendo problematizadas nos escritos e nas vivências, por meio de códigos líricos e poéticos, não menos incisivos em suas intencionalidades. As instâncias de produção, narração e difusão literária forjaram, por meio dessas articulações, uma simbiose entre o mundo da poesia, do conto e do imaginário e o mundo social, por meio do poder de comunicação simbólica, que diz, denuncia e se opõe, sem ignorar as hierarquias epistêmicas.

Esse mecanismo simbólico é, para Barthes (2012), o vetor dos simbolismos discursivos. Nessa esfera, os *Cadernos Negros* se apropriam da literatura, em seu poder ilimitado de contar e recontar a vida, para criar e significar histórias, num movimento que constrói a memória social. É, portanto, esse movimento que tece o “rumor” permanente das narrativas, permitindo a interação entre o texto, o leitor e as culturas, por meio de narrativas que não apenas encantam pela beleza das palavras e suas conotações, mas também manifestam os fatos e as lutas coletivas. Ou seja, a escrita negra opera uma (re)atribuição de sentidos, na qual a materialidade do texto é fundante e motivadora das possibilidades de compreensão, ampliando os repertórios e as experiências de vida como superfícies valiosas de “novas leituras do real” (Sodré 2002).

As “leituras” mencionadas pelo autor supracitado referem-se à compreensão do mundo sob as óticas africanas e afro-brasileiras. No caso dos *Cadernos*, tais leituras

se fazem assertivas, porque atuam como pressupostos de estímulo à consciência política. Uma vez que o coletivo surgiu com o respaldo do MNU, os textos produzidos funcionam como ferramentas de denúncia do racismo institucionalizado e da violência que restringe a autonomia e a liberdade negras. A pertinência do pensamento de Muniz Sodré, sobre novas “leituras do real”, também inclui a valorização identitária de negros e negras, uma vez que mobiliza a sociedade a reconhecer a beleza da negritude, o que auxilia o combate às narrativas coloniais históricas que inferiorizam a ancestralidade africana, suas tradições culturais e seus modos de vida. Nesse raciocínio, é demarcada uma representatividade real e positiva, para que novas gerações de leitores negros, por meio dos textos publicados, não apenas enfrentem a discriminação, mas também se reconheçam como sujeitos capazes e ativos, importantes na formação da mesma sociedade que os diminui.

Teóricos da linguagem, como Bakhtin (Brait 2012), aqui mencionados em razão da sua relevância para o campo literário, e não devido a cor da pele, insistem na pertinência das relações dialógicas entre literatura e mundo social, ratificando os pressupostos da linguagem como escola de vida, espaço (po)ético e porta de entrada para a inteligibilidade histórica das culturas. Nesse aspecto, seu pensamento converge com o de Sodré (2002), sociólogo e pensador negro, na ênfase no papel das escritas e das oralidades, no que tange às propostas de mudança e ao apelo à representatividade. Dito de outra maneira, tais opções teóricas não nos desviam da tradição epistemológica do pensamento negro, uma vez que priorizamos o *locus* de enunciação negra, a partir dos *Cadernos*, reconhecendo, ainda, não só a intervenção literária significativa por eles realizada, mas também a sua dimensão política, que visa pensar as hierarquias eurocêntricas para a transformação de uma realidade opressora. Lembrando também que a matriz colonial que estrutura os preconceitos não se origina apenas dos problemas raciais, mas também se cruza com as malhas e tramas do capitalismo histórico.

A visão bakhtiniana, por sua vez, argumenta que um texto literário se abre à interpretação ao estabelecer conexões com a “leitura” do real, identificando nomes, vozes e significações que alimentam a vida coletiva. A correspondência entre historicidade, ação linguística e o espaço social constituem, nessa lógica, uma “modelização representativa literária que cria uma mediação intercultural e poética, entendida como um processo ativo e simbólico que permeia e organiza as possibilidades existenciais de qualquer linguagem” (Sodré 2002: 5). Juntos com o autor, percebemos que a problemática racial envolve, ainda, a geopolítica como outra chave de leitura oportuna para a crítica decolonial operada pelos *Cadernos Negros*. O conceito refere-se à dinâmica de poder que articula espaço, cultura e raça nos fluxos sócio-históricos, moldando as subjetividades humanas. A dominação ocidental e eurocêntrica hierarquiza povos, culturas e saberes.

Nesse processo, o pensamento universalista é entendido como uma redução das diferenças, impondo o conhecimento eurocêntrico como norma, deslegitimando grupos étnicos e realidades. Com isso, os valores de uma suposta superioridade atravessam territórios e atuam como instrumentos de dominação racial. Nesse escopo, a

colonialidade atua no domínio dos saberes e dos corpos negros, instituindo o racismo como eixo estruturante da vida coletiva.

Em estudo recente, Sodré (2023) considera que a questão racial irrompe no mundo como um tópico de “primeiro plano”, e não mais como mera “contradição secundária”, em linha de pensamento que entendia a categoria “classe”, do ponto de vista econômico, como suficiente para discutir questões raciais, já que o racismo seria uma “problemática menor” em comparação aos dilemas de uma sociedade geopolítica. Ao analisar a cultura sob um viés transnacional, nas intersecções das problemáticas de gênero, feminismo, etnia, sexualidades, o autor compreende que essas instâncias também sofrem os impactos perversos da naturalização de atos discriminatórios que desestabilizam a ordem social.

Essa conjuntura incide diretamente no discurso da literatura canônica, que se ancora na mestiçagem, presente em muitas obras, e não valida a autoria negra como produção significativa. Essa literatura colonizada e, muitas vezes, antropocentrada, tende a condicionar estereótipos que inferiorizam pessoas negras, construindo, para isso, pseudoidentificações distorcidas. Algumas escritas de cunho eurocêntrico agrupam adjetivações pejorativas sobre a negritude, em que homens negros são tratados como selvagens e inferiores, e as alusões a “mulheres negras” costumam vir acompanhadas de caracterizações como “pobres ou periféricas”, além de alusões recorrentes às mulatas em sentidos sexualizados.

Tais exemplos sinalizam a ideologia do branqueamento como pressuposto para legitimar a aceitação social dos negros, por meio da estigmatização de preconceitos racistas que hierarquizam, invisibilizam e desqualificam suas existências. Contudo, como assinala Fanon, numa perspectiva humanista, a oposição maniqueísta das raças brancas e negras, que promove os “condenados da terra”, por injustiças e estigmatizações, exige um foco analítico global e cosmopolita, para que “seja compreendida e desfeita, e não tratada de modo redutor, com verdades provincianas ou categóricas, mas que sejam ditas. Essas coisas eu as direi, mas não as gritarei, pois há muito o grito saiu da minha vida” (2020: 21).

Por analogia, os ditos e interditos racistas marcaram um contexto nacional que foi, nitidamente, denunciado pelo Movimento Negro, no período da ditadura militar, quando os Cadernos abordavam as desigualdades raciais existentes no país como forma de defesa da democracia racial, em oposição à colonialidade. Na percepção de Catherine Walsh (2006), o contrário desse movimento opressor depende de uma prática e um pensamento contínuos que buscam desconstruir e superar as lógicas de dominação, racismo e eurocentrismo.

Do seu ponto de vista, torna-se necessária uma independência política formal, calçada na reconstrução radical do poder, do saber e do ser, a partir das margens e dos povos subalternizados. Para Walsh, a decolonialidade advoga aspectos fundantes, norteados pela “superação do eurocentrismo”, que prevê o questionamento da hegemonia do pensamento ocidental (paradigma que situa a ciência e a cultura europeias como as únicas produtoras de conhecimento); a constituição de uma Pe-

dagogia Decolonial, cujo arcabouço se sustenta em práticas educativas de resistência e (re)existência para valorização de saberes ancestrais, populares e de grupos historicamente marginalizados (como indígenas e negros); a construção de um “Pensamento-Outro”, que não proponha, apenas, criticar a modernidade/colonialidade, mas criar, ativamente, novas formas de viver, conviver e organizar a sociedade, de modo democrático do ponto de vista racializado. As alternativas referidas exigem uma discussão aprofundada que, neste momento, ultrapassa os limites deste texto.

Walter Dignolo (2003) ressalta que o “pensamento-outro”, caracterizado como decolonialidade, articula um reordenamento da geopolítica do conhecimento sócio-humano em duas direções: a crítica da subalternização e dos conhecimentos invisibilizados, a exemplo dos saberes e fazeres do povo negro, e a emergência do pensamento liminar sob uma nova modalidade epistemológica que se fundamenta na interseção entre a tradição ocidental e a diversidade de categorias suprimidas pelo eurocentrismo.

Esses movimentos enfrentam, e continuam enfrentando, muitos desafios, no Brasil contemporâneo e no Brasil do passado, conforme asseveram Falabella e Freitas:

O impacto do golpe de 1964 e da Ditadura no Brasil sobre o movimento negro e suas atividades políticas se desdobrou em uma tentativa de incapacitar a articulação do próprio movimento. Durante esse período, a atuação política das comunidades de luta pelos afrodescendentes enfrentou severas dificuldades devido aos dispositivos de controle e repressão implementados pelo Regime Militar. (2025: 87)

Diante destes aspectos, percebemos que, enquanto havia denúncia de práticas racistas, havia também mecanismos de opressão que cerceavam os direitos de ativistas negros/as que resistiam ao regime ditatorial. Visto desse ângulo, notamos que o período da ditadura civil-militar no Brasil não apenas produziu inúmeros efeitos que desestabilizaram a sociedade brasileira, mas também afetou as lutas populares, nos âmbitos social, político, educacional e dos direitos humanos.

A esse respeito, Horbach discute que “a efervescência cultural motivou a construção de um dos maiores marcos daquele momento: a organização política do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, conhecido pela sigla MNU, em 1978” (2020: 164). Essa organização, atrelada aos coletivos literários e artísticos, foi um importante marco na crítica e no enfrentamento da ditadura, representando um papel importante e significativo nas lutas da população negra.

No âmbito de suas reflexões, Horbach sublinha a importância da afirmação sociopolítica da negritude, a partir dos dispositivos de enunciação artística:

A literatura negra era cada vez mais engajada no combate ao racismo. O uso da arte como ferramenta de denúncia da desigualdade e da discriminação racial era uma constante entre os escritores que participaram ativamente da organização de movimentos negros daquele momento, e era uma ferramenta

para reencontrar-se em sua negritude e criar um engajamento por parte do público negro. (2020: 168)

Se nos anos 70, observamos uma geração de militantes, artistas, escritoras e escritores, cujos engajamentos protagonizaram o debate racial, levantando reflexões e produções que versavam sobre a problemática, os anos 80 foram férteis neste debate. Entre os acontecimentos que marcaram a sociedade brasileira neste período está a promulgação da Constituinte e da Constituição de 1988. Para Gomes e Rodrigues: “Negras e negros organizados politicamente no Brasil sempre reconheceram que a luta contra o racismo não poderia acontecer separada da luta pela democracia. Por isso, no processo de retomada democrática dos anos de 1980 do século XX, o movimento negro foi um protagonista importante na construção da CF/88” (2018: 930).

O panorama da luta antirracista, em todas as suas esferas — política, social e educacional —, reverberou no campo da cultura, especificamente na literatura negra, quando novas conformações narrativas delinearão as escritas voltadas à promoção da igualdade. Alinhados a esse propósito, os *Cadernos Negros* vão abrir espaço para a presença feminina, por meio das abordagens de Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro, além de outras escritoras, cujos poemas e contos marcaram o cenário de resistência necessário a esse período histórico. Transformados em espaços de disseminação de reflexões, contos e poemas encaminharam as reivindicações femininas.

Importa explicitar que a distinção que caracteriza a poesia das mulheres negras reside nos enfoques privilegiados, nos quais sobressaem-se narrativas de memória e tradição, desafios inerentes à maternidade, bem como descrições da opressão e dos abusos sofridos. A escolha de vocábulos, a linguagem e o estilo literário diferenciam essas escritas, ao implementar “imagens das demais atitudes e práticas sociais que impactam a experiência cotidiana feminina” (Duke 2007: 99). Esta poesia também se distancia da escrita masculina na forma como reflete “a luta de mulheres afro-brasileiras sobre o preconceito racial, bem como apresenta a discriminação de gênero” (Oliveira 2007: 158). Desse modo, identificamos, nessa literatura, elementos transgressores que desafiam o racismo e o sexismo.

Na memória e na história dos *Cadernos*, as mulheres tiveram um papel fundamental, notabilizando suas percepções e representações das condições do povo negro brasileiro, das violências e discriminações, e discutindo a liberdade do feminino em meio às restrições à sua autonomia. Por meio de contos e poemas, as mulheres externalizaram seus olhares sobre a situação de exclusão que silenciava a população negra na sociedade brasileira. Ao afirmarem a identidade, a história e a cultura negras, os *Cadernos Negros* atuaram como um registro da construção de subjetividades negras, à medida que a luta antirracista foi protagonizada pela produção literária periférica, sinalizando a valorização intercultural da diversidade.

Pereira (2016: 57) propõe que a autoria feminina “possibilitou que as mulheres negras e suas escritas literárias pudessem integrar os espaços de contestação das estruturas racistas, antes defendidos pelas vozes masculinas”. A partir dessas escri-

toras, outras vozes femininas integraram a antologia, compartilhando suas visões sobre essa realidade comum.

Ainda sobre a produção literária dos anos 80, Silva relata que o grupo, que se reunia no Cegan, criou o Quilombohoje: “um espaço para congregar a especificidade da discussão da literatura afro-brasileira” (2021: 11). Compreendemos, assim, que os *Cadernos Negros* contribuíram, sobremaneira, não apenas para a afirmação da identidade desse grupo, mas também fortaleceram as histórias e as culturas num viés afrocentrado, construindo a memória literária nacional, assim como uma memória antirracista.

Ao forjarem um dispositivo de denúncia e representatividade negra, permitindo que tais escritores/as tivessem a oportunidade de disseminar suas ideias, os contos e poemas dos *Cadernos*, ignorados pelo aporte literário canônico, faziam oposição ao racismo, e ainda resistiam para superar as barreiras impostas pelo cerceamento da ditadura. Como analisa Silva (2021), a complexidade da experiência das vidas negras, no enfrentamento de preconceitos, tornou os/as negro/as protagonistas de suas trajetórias, ao revelarem expectativas e projetos de transformação social. Além dos aspectos mencionados, os escritos uniam a negritude e motivavam a produção literária periférica, incentivando novos autores a também terem espaço para expressar seus talentos literários.

Tais escritas de contestação sugerem pensar o lugar, a identidade e a resiliência da população negra brasileira, apesar do contexto histórico de repressão. Consideramos, assim, que essas publicações, ao revelarem a poética da gente negra do país, apresentaram significativa dimensão educacional, convergindo com as proposituras da Lei 10.639/2003, que estabelece a inserção da história e da cultura da África e dos afro-brasileiros nos espaços escolares, como forma de promover o conhecimento sobre os saberes inerentes a essa etnia.

As escritas negras transcendem a temporalidade das publicações, gerando a circulação, a apropriação e a interação de novas práticas simbólicas que tornam o espaço literário um instrumento reflexivo e formativo para a justiça e a cidadania sociais. A visibilidade identitária concedida ao povo negro, nessas narrativas, constrói um viés sócio-histórico, que acolhe estudos e pesquisas escolares, capazes de informar e ressignificar a memória e a história brasileiras como dispositivos potentes de participação étnico-racial. Algumas alternativas ilustram a apropriação pedagógica das escritas para o estudo das realidades negras e de suas especificidades temáticas, sobretudo no que tange aos enfoques sensíveis, que condicionam a construção da memória aos valores ancestrais e identitários.

Na poética de Miriam Alves, o poema “Acordes”, publicado no volume 21 dos *Cadernos Negros*, traz referências à África e suas tradições culturais. Um instrumento musical angolano, denominado *quissanje*, desperta suas lembranças, mesmo em silêncio, ao ser colocado sobre a mesa. Os acordes logo o transportam para Quissange, em Angola, fazendo com que seja invadido pela nostalgia e saudade de uma terra que guarda boas memórias e que se faz representativa da resiliência africana. Tanto

a imagem afetiva evoca o passado da região, como abre o pretexto para se investigar e analisar qual o papel da música e das sonoridades no ensino-aprendizagem dos valores negros, tanto nas celebrações comunitárias como nos rituais sagrados, cujos acordes representam pontes para o acesso ao divino.

É relevante observar, ainda, como, na literatura africana, o papel dos griots confere vida a novos aprendizados. A denominação não somente se reporta aos indivíduos idosos, mas às pessoas que atuam nas comunidades negras como “guardiãs da memória”, contando histórias da tradição oral africana. Contudo, mais do que simples narradores, são historiadores, músicos, poetas e mentores espirituais que transmitem genealogias, mitos, preceitos e conhecimentos de geração em geração. Na obra “O Griot e as narrativas de tradição oral na sala de aula” (Nascimento e Martinelli Filho 2021), o investimento cognitivo contempla o trabalho docente, para apropriação dessas tradições, através de enfoques sobre a cultura negra. Ilustrada e descritiva, a obra promove a construção e a valorização da identidade e da memória cultural dos alunos, a partir das sabedorias africanas como eixos de reflexão. A dialogia é pensada com o recurso didático de histórias e lendas sobre a população negra, a fim de estimular a interação com os saberes de origem africana, a construção de uma identidade étnico-racial coletiva e a percepção de si entre pessoas negras para o enfrentamento do racismo.

É possível adotar os *Cadernos Negros* como *corpus* de análise nas aulas de Língua Portuguesa, a fim de observar até que ponto as escritas descolonizam o cânone e promovem uma educação antirracista. Os mecanismos narrativos, presentes em contos e poemas, podem ser uma chave de leitura para debates escolares sobre o racismo estrutural e a valorização da subjetividade negra, incluindo os significados identitários e os indícios que circundam as lutas sociais que forjam o protagonismo negro. As coletâneas podem mobilizar a leitura e a reescrita de contos e poemas, a partir da seleção de elementos discursivos que retratem o cotidiano, a infância, as histórias intergeracionais ou as relações que unem as famílias negras, para a apreensão dos valores da empatia, da solidariedade, da convivência comunitária.

Também são metodologias interessantes que viabilizam a aplicação da Lei 10.639/2003 nos ambientes educativos: a realização de oficinas de Poesia e Escrita Criativa, a partir da pesquisa nos *Cadernos*, de modo a estimular os alunos a criar seus próprios versos, favorecendo a imaginação, a autonomia e a expressão de suas vivências. Clubes de leitura são outras ferramentas de construção do conhecimento, pois permitem estruturar rodas de leitura para debater temas como identidade negra, ancestralidade e resistência. Propor análises comparativas entre os *Cadernos Negros* e o cânone literário, a fim de problematizar a representação estereotipada de personagens negros em obras brasileiras, é outra possibilidade pedagógica para avançar o letramento e a formação de leitores, estimulando o raciocínio e a apreensão das narrativas, enriquecendo o repertório dos estudantes.

Em Esmeralda Ribeiro, o poema “Cenas de Emoções”, trata de relações afetivas entre mãe e filho, assim como de amor romântico. O texto aborda práticas rituais do Candomblé. A escrita realiza uma paráfrase da linguagem cinematográfica, dividida

em seis partes, que funcionam como subtítulos narrativos: Gravando!, Em off, Dublê, Zoom, Travelling e Fim. A autora aciona o Eu lírico para iniciar os diálogos com o filho, nos quais entrelaça histórias do seu relacionamento. Ela desabafa sobre suas frustrações femininas e conclui que deve “fazer um Eboh com arruda e alecrim” para abrir seus caminhos amorosos. Trata-se de uma oferenda que promove um processo de limpeza espiritual de si mesma e da sua casa. Notamos que o instrumento de limpeza, próprio do universo sagrado candomblecista, aparece em letras maiúsculas, com o intuito de indicar a fé nos Orixás como proteção para uma mulher negra que enfrenta a maternidade e o abandono afetivo. A discussão que permeia os versos reverbera a figura de uma mulher negra “despedaçada”, que, em meio às decepções e tensões do amor conjugal, reinventa sua identidade. Essa escrita pode ser útil para ancorar discussões sobre a religiosidade de matriz africana e os preconceitos que afetam as mulheres no que tange à liberdade sexual, bem como para mediar análises sobre o conceito fluido da identidade feminina negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As encruzilhadas literárias percorridas, e que nomeiam este texto, apenas sugerem a potência dos caminhos interpretativos, apontados pelos *Cadernos Negros*, no que tange às travessias histórico-educativas que se mostram abertas para novos saberes sobre identidades e resistências de caráter étnico-racial. O ato de aquilombar, na perspectiva da africanidade, revela a ação de transmutar o conhecimento, a memória e a ancestralidade africana em ferramentas de luta, denúncia, acolhimento, afetividade e emancipação. Desse modo, nossa apropriação conceitual alude à estrutura de organização dos quilombos, espaços históricos de memória que agregam pessoas semelhantes em suas partilhas de cosmovisões, ancestralidades e práticas, ainda marginalizadas pelo racismo decorrente das opressões colonizadoras. Aquilombar os saberes que perpassam os *Cadernos Negros*, tanto do ponto de vista literário quanto do pedagógico, implica trabalhar em prol da consolidação das subjetividades e identidades culturais da população afrodescendente, entendendo-as como oportunidades de valioso aprendizado sobre sua cultura e suas tradições.

Nesse sentido metafórico, mas que oferece a materialização de pedagogias transformadoras, a literatura negra corresponde, também, a um manifesto histórico, difuso e popular, sobre a nação brasileira e sua diversidade. A poesia que perpassa os escritos foi convertida num lugar privilegiado, de onde se anuncia uma história negra representada por vidas e analogias, para além das incursões estéticas e narrativas realizadas, motivando a criação de novas sensibilidades e sociabilidades, ao discutir e problematizar temas importantes relacionados à época elencada para o estudo, no sentido de fazer valer um “pensamento-outro”, capaz de representar os princípios da decolonialidade, assim como discute Catherine Walsh e Walter Mignolo, articulando um reordenamento da geopolítica do conhecimento socio humano que combata a subalternização e a invisibilização da negritude e de seus valores, na emergência do pensamento liminar de uma nova modalidade epistemológica. No diálogo com esses

autores, a decolonialidade se fundamenta na interseção entre a tradição ocidental e a diversidade de categorias suprimidas e negadas pelo eurocentrismo em seus mecanismos de desigualdade.

Portanto, entendemos que a dinâmica dos *Cadernos Negros* tanto cumpre uma função literária, como a coletânea assume finalidades educativas, formando gerações para a cultura e a memória da negritude, que se fazem e se refazem num espaço de lutas, partilhável e assimilável, que nos ajuda a compreender o enfrentamento de preconceitos e estigmas sobre a população negra, por meio de problemáticas anteriormente ignoradas pelo cânone literário.

Com responsabilidade social, os *Cadernos Negros* articulam um campo de interlocução de saberes, convocando a “abrir uma janela” diversa que exhibe múltiplos aspectos da sociedade brasileira, cujas dinâmicas são atravessadas pelo racismo e pela subordinação negra, representados pelas escritas poéticas que conduzem à reflexão sobre seus desdobramentos e consequências. Reunindo expressões multiformes dos contextos negros e de suas lutas por visibilidade e justiça racial, as escritas revelam potencialidades educativas para a formação de posturas críticas e antirracistas.

Educar as novas gerações de adolescentes e jovens na escola, considerando esses aportes literários, pode configurar entrelaçamentos de sentidos que geram um trânsito criativo de saberes que explicam o que é ser negro nas décadas de repressão, permitindo a formulação de novos conceitos e possibilidades interpretativas sobre a história do nosso país, por meio da formação de identidades individuais e coletivas que narram os dramas do racismo. Pensamos, assim, que os *Cadernos Negros* pressupõem uma imaginação política negra, por meio da literatura, que contribui para os processos de emancipação do povo negro na transformação permanente das realidades que o inferiorizam.

Escritores/as negros/as poetizam as ancestralidades, denunciam as colonizações de atos e pensamentos, opondo-se às ditaduras político-coloniais, sem temer, com seus escritos os confrontos étnicos, os enfrentamentos das explorações e das relações hierárquicas, que tentaram (e ainda tentam) silenciar as suas existências, vozes e relatos. De palavra em palavra, de verso em verso, Os *Cadernos Negros* foram (e vão) nos convocando à indignação, à literatura participativa, interpondo-se como um constructo cultural representativo, marcado pela (re)existência negra, inventando dispositivos metafóricos poderosos, que criam uma linguagem que versa, literalmente, sobre as (des)razões de uma subalternidade que persiste. Esses modos de educar/escrever estabelecem, portanto, um letramento potente de igualdade racial, por meio da literatura, ativando “a construção de novas subjetividades nos modos de ser e sentir, em uma visão interseccional de categorias como as de classe, raça/etnia, lugar e gênero” (Akotirene 2008: 13).

Como também corrobora Hall (2013), tais questões culturais só podem ser desveladas por seus pontos de conexão, o que envolve, não apenas, a oralidade e a escrita, mas os contextos extraverbais, que tecem a história, influenciam as interlocuções e manipulam os ditos e interditos. Assim, a análise dos *Cadernos Negros* requer uma

interpretação sociocultural, na qual a concepção de “contexto”, como superfície derivada de cruzamentos e interfaces, expõe as entrelinhas poéticas, os efeitos de lugar e dos não-lugares, como superfícies potenciais, geradoras de novos significados, dados à interpretação por meio da interação dos leitores em suas vivências coletivas sobre ou com a negritude.

Motivados por Larrosa e Skliar, “lembrar o passado para entendermos o papel da memória, existe para nos dotar de uma contramemória; que não confirma o presente, mas que o inquieta; que não nos enraíza no presente, mas que nos separa dele” (2001: 7) na rota das mudanças e ressignificações de posturas discriminatórias. Esse movimento é que deve mover nossas inquietações, hoje e amanhã, oferecendo-nos elementos para pensar e desconstruir os estereótipos de exclusão. Sob essa lógica, a literatura negra é um espaço que atravessa a vida cotidiana com seus ruídos e inquietudes, transformando-se em matéria-prima de uma poética libertária, com efeitos de sentido antirracistas.

OBRAS CITADAS

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALVES, Miriam. *Juntar pedaços*. São Paulo: Malê, 2021.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 2012.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

DUKE, Dawn. How She Strikes Back: Images of Female Strength in Esmeralda Ribeiro's Writing. Niyi Afolabi, Márcio Barbosa & Esmeralda Ribeiro (org.). *The AfroBrazilian Mind: Contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism*. New Jersey: Africa World Press, 2007. 91-108.

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. Liane Schneider & Charlton Machado (orgs). *Mulheres no Brasil: Resistência, lutas e conquistas*. João Pessoa: EDUEPB, 2012. 201-212.

FALABELLA, André Cavalcante & Rita de Cássia Souza Tabosa Freitas. Memória e Verdade: uma análise sobre a perseguição, os desafios e a resistência negra no contexto da Ditadura Militar. *Revista Direitos Sociais e Políticas Públicas*, Bebedouro, v. 13, n. 1, p. 84–114, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.25245/rdspp.v13i1.1569>.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HORBACH, Ana Laura. Autoria e resistência negra na ditadura civil-militar no Brasil. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 158–176, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.104956>.

LARROSA, Jorge & Carlos Skliar. *Habitantes de Babel*. São Paulo: Autêntica, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *Matrizes*. São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, jan./jun. 2014. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/pt_BR/article/view/82931/85965.

GOMES, Nilma Lino & Tatiane Cosentino Rodrigues. Resistência Democrática: a questão racial e a Constituição Federal de 1988. *Revista Educ. Soc.*, Campinas, v. 39, n. 145, p. 928-945, out.-dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ES0101-73302018200256>.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Globais/projetos Locais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MORIGI, Valdir Jose et al. *Memória cultural na construção das identidades e mapas imaginários de práticas culturais étnicas*. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 5 n. 10, p. 185-208, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3676/2958>.

NASCIMENTO; Márcia Helena do & Nelson Martinelli Filho. *O Griot e as narrativas de tradição oral na sala de aula*. Vitória: Instituto Federal do Espírito Santo, 2021.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. Bethania Mariani et al. *A linguagem e seu funcionamento: 40 anos... e mais*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2024. 21-60.

OLIVEIRA JÚNIOR, Lenivaldo Idalino. *Cadernos negros: entre a arte literária e a luta pelos direitos da população negra brasileira (1978-1988)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2017.

PEREIRA, Rodrigo da Rosa. *Perspectivas femininas afro-brasileiras em Cadernos Negros (contos) Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves*. Tese de (Doutorado em História da Literatura) – Rio Grande, Universidade Federal do Rio Grande, 2016.

RIBEIRO, Esmeralda. *Cadernos Negros 23. Cenas de Emoções. Poemas afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2024.

SANTIAGO, Ana Rita. Literatura de autoria negra: um canto de resistência à afrodescendência. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 21, n.37, p. 212-230, jan./jun. 2020.

SILVA, Andressa Marques. O Quilombhoje, o grupo Negrícia e o debate pioneiro sobre o ensino de literatura afro-brasileira nos anos 1980. *Cerrados*, Brasília, v. 30, n. 57, p. 9-18, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/39551>

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

SODRÉ, Muniz. *O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional*. Petrópolis: Vozes, 2023.

SOUZA, Florentina da Silva. *Olhares sobre a literatura afro-brasileira*. Salvador: Quarteto, 2019.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. Catherine Walsh, Alvaro G. Linera & Walter Dignolo. *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Del Signo, 2006. 21-70.

ZIN, Rafael Balseiro. Literatura e Afrodescendência no Brasil: condições e possibilidades de emergência de um novo campo de estudos. *Caderno Seminal Digital*, v. 29, n. 29, jan./jun. 2018). Disponível em: <https://doi.org/10.12957/cadsem.2018.30978>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

QUEM FALA PERDE: A METAPOESIA CRÍTICA DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO

Jonas Leite¹ (UFPE)
e George Menezes² (UFPE)

RESUMO: Este artigo propõe uma análise crítico-interpretativa do pensamento e da obra de Jomard Muniz de Britto, para compreender como a metapoesia, presente em sua produção poética, tensiona e desvela novos olhares sobre os discursos em torno da poesia brasileira contemporânea. Partindo do debate sobre a pluralidade estética entre os anos 1960 e 1980 e ancorando-se nas reflexões de Melo Neto (2011), Marcos Siscar (2010; 2014), Ítalo Moriconi (1992), Renan Nuernberger (2024), Flora Süssekind (2004), entre outros, o texto mostra que, embora diversas tendências coexistissem, Jomard ocupava um entre-lugar crítico, dialogando com vanguardas diversas, sem aderir plenamente a nenhuma delas. A leitura do poema “Quem fala perde” evidencia sua crítica às expectativas redentoras atribuídas à arte, ao mito da originalidade e às fixações identitárias. Por meio de jogos linguísticos, paródias e desmontagens conceituais, o poeta questiona discursos dogmáticos e defende uma escrita que abraça contradições, deslocamentos e multiplicidade. Ao fim, entende-se que a poética jomardiana antecipa discussões atuais ao propor um modelo de criação que recusa teleologias e reafirma a potência crítica da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Metapoesia; Jomard Muniz de Britto.

QUIÉN HABLA PIERDE: LA METAPOESÍA CRÍTICA DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO

RESUMEN: Este artículo propone un análisis crítico-interpretativo del pensamiento y de la obra de Jomard Muniz de Britto, con el fin de comprender cómo la metapoética presente en su producción poética tensiona y revela nuevas perspectivas sobre los discursos en torno a la poesía brasileña contemporánea. Partiendo del debate sobre la pluralidad estética entre las décadas de 1960 y 1980 y apoyándose en las reflexiones de Melo Neto (2011), Marcos Siscar (2010; 2014), Ítalo Moriconi (1992), Renan Nuernberger (2024), Flora Süssekind (2004), entre otros, el texto muestra que, aunque diversas

1 jonas.leite@ufpe.br - <https://orcid.org/0000-0001-9001-7786>

2 george.henrique@ufpe.br - <https://orcid.org/0009-0001-1607-8940>



tendencias coexistieran, Jomard ocupaba un entre-lugar crítico, dialogando con distintas vanguardias sin adherirse plenamente a ninguna de ellas. La lectura del poema “Quién habla pierde” evidencia su crítica a las expectativas redentoras atribuidas al arte, al mito de la originalidad y a las fijaciones identitarias. A través de juegos lingüísticos, parodias y desmontajes conceptuales, el poeta cuestiona discursos dogmáticos y defiende una escritura que abraza contradicciones, desplazamientos y multiplicidad. Al final, se entiende que la poética jomardiana anticipa discusiones actuales al proponer un modelo de creación que rechaza teleologías y reafirma la potencia crítica del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña; Metapoesía; Jomard Muniz de Britto.

WHO SPEAKS LOSES IT: THE CRITICAL METAPOETRY OF JOMARD MUNIZ DE BRITTO

ABSTRACT: This article offers a critical-interpretive analysis of the thought and work of Jomard Muniz de Britto to understand how the metapoetry present in his poetic production both tensions and unveils new perspectives on the discourses surrounding contemporary Brazilian poetry. Grounded in the debate on aesthetic plurality between the 1960s and 1980s and drawing on the reflections of Melo Neto (2011), Marcos Siscar (2010; 2014), Ítalo Moriconi (1992), Renan Nuernberger (2024), Flora Süssekind (2004), among others, the text argues that although various tendencies coexisted, Jomard occupied a critical in-between space, dialoguing with multiple avant-gardes without fully adhering to any of them. The reading of the poem “*Quem fala perde*” (“Who Speaks Loses”) highlights his critique of the redemptive expectations often attributed to art, the myth of originality, and identitarian fixations. Through linguistic play, parody, and conceptual dismantling, the poet challenges dogmatic discourses and advocates for a writing practice that embraces contradictions, displacements, and multiplicity. Ultimately, Jomard’s poetics is shown to anticipate contemporary discussions by proposing a creative model that rejects teleologies and reaffirms the critical power of language.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Metapoetry; Jomard Muniz de Britto.

Recebido em 16 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É consensual, na crítica literária, tomar a produção poética brasileira contemporânea sob a égide da diversidade, constatando-se, com isso, uma efetiva coexistência de projetos e tendências estilísticas (Siscar 2010). Ainda assim, o erigir dessa pluralidade, resultado de uma ausência de linhas soberanas no âmbito estético, incorre, por vezes, na errônea crença de um empobrecimento da recente poesia brasileira, numa suposta crise, advinda de uma pretensa “‘retração’ das questões poético-políticas coletivas” (Siscar 2010: 150). Como pontua Marcos Siscar (2010; 2014), todavia, o discurso da crise, em matéria de poesia, não se restringe ao contemporâneo e já permeou as reflexões de autores como Mário de Andrade, Baudelaire e Mallarmé; na visão do autor, trata-se de um sintoma da modernidade e de um aspecto fertilizador, seja da própria literatura, seja do exercício crítico que dela se origina. Por isso, na concepção do teórico, é fulcral que a esfera crítica redimensione as acepções usuais, desafiando suas certezas e convenções, a fim de ultrapassar essa suposta cisma. Ao mesmo tem-

po, é essencial que também se enxergue a diversidade caracterizadora do contemporâneo não como um fim ensimesmado, resoluto, mas sim uma instância a ser mais inquirida do que propriamente afirmada, afinal:

Dizer que a realidade é plural é simplesmente reiterar a evidência de que o mundo não tem sentido por si próprio, de que o trabalho do pensamento é justamente o de dar clareza ou dramaticidade às forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade. Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real são o que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizada, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época. (Siscar 2014: 424)

É necessário, portanto, ir além desse chavão e pensar nas modulações dessa tão famigerada pluralidade. Ao se debruçar sobre a poesia surgida no limiar entre as décadas de 1970 e 1980, esse impasse se potencializa, adquirindo conjunturas específicas; Viviana Bosi (2021) aponta que, embora o sentimento nostálgico direcionado a tais décadas tenha um efeito propulsor no número de estudos que se voltam sobre o período em pauta, ainda reside, no resultado dessas reflexões, uma “aura idealizada” quanto às produções do período, que têm sido abarcadas sob uma dualidade arguta: constata-se, a um só tempo, uma certa noção de convergência entre os artistas, a despeito da ausência de um projeto político ou estético que lhes seja hegemonicamente comum.

Corroborando tal ideia, Renan Nuernberger (2024) afirma haver, na cena literária do fim do século XX, uma “mistura adúltera de tudo”, afinal, além da ascensão das dinâmicas mercadológicas do livro, o que facilitou a consolidação de variados públicos-leitores no corpo social brasileiro (Süssekind 2004), testemunha-se um pulular de estéticas diversas vigorando em simultâneo: algumas despontam na década de 70, como o estilo marginal carioca, por exemplo; outras são advindas de momentos pregressos, como a Poesia Concreta e Neoconcreta, o Poema-Processo, a Tropicália, entre outras. Essa miscelânea deixa patente, portanto, a amplitude de caminhos seguidos pelos artistas do período, alguns um tanto próximos, outros bastante díspares entre si. Ainda assim, é possível estabelecer, ao mesmo tempo, uma convergência entre esses tantos poetas, se visada a conjuntura política da época e a maneira como eles se opunham à ideologia da Ditadura Militar; Cacaso, por exemplo, num esforço de reconstruir um certo senso de comunidade, esgarçado após a violência do Golpe de 64, defendia a ideia de que os poetas marginais estariam escrevendo “um poema. [...] o mesmo poema a 1000 mãos” (Hollanda 2001: 261).

Essa dualidade, naturalmente, gerou alguns entraves à formulação de acepções críticas que buscavam apreender, com maior rigor, o tônus da literatura do período. Por outro lado, ainda que complexifique a discussão – ou, talvez, por justamente complexificá-la –, essa ambivalência enriquece o debate crítico acerca da época em questão, impelindo os críticos a pensar nas aproximações e dissidências entre os di-

versos artistas que despontavam à época, traçando, portanto, um perfil mais intrincado dessa referida diversidade.

Ainda que seja um papel comumente atribuído à esfera crítica, a própria poesia do período também se destinou a ponderar, artístico-criativamente, sobre o panorama literário do momento em pauta. A despeito do já referido caleidoscópio de tendências coetâneas, havia artistas que desafiavam ainda mais as convenções críticas, em razão de sua não conformidade com os caminhos mais prototipicamente marcados à época. Optando por não se vincular especificamente a um grupo, tais poetas construíam seus projetos artísticos em entre-lugares, tensionando fronteiras entre os estilos em voga naquele momento e marcando seus projetos poéticos por um forte estrato metapoético.

Segundo Adalberto Müller Jr. (1996), a metapoesia é uma das marcas da modernidade, pois dessacraliza o mito da criação e desvela processos intrínsecos à produção da obra de arte, podendo ser definida como “uma “teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema”. Um texto que se volta não somente para a mensagem – o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética – mas para a explicitação e a reflexão sobre o “como” a mensagem é veiculada no poema” (Müller Jr, 1996: 14).

Ítalo Moriconi (1992) afirma que a verve metapoética se tornou comum entre muitos dos poetas da época, que constataram um certo esgotamento dos caminhos possíveis para o fazer artístico, após as obras de grandes mestres do Modernismo, como Drummond e Bandeira, do rigor construtivo de Cabral e das incursões vanguardistas dos concretistas. É o caso de nomes como Sebastião Uchoa Leite e Armando Freitas Filho, cujas poéticas não comungam da dicção intensamente antierudita que será marca dos marginais, nem reproduzem meramente os estilos já consagrados pela tradição. Naturalmente, a elaboração artística sobre o fazer poético não é algo que surge na contemporaneidade, mas ela adquire, como já dito, novos contornos diante do cenário supracitado, sobretudo se focalizadas as obras de alguns poetas que tomavam da metapoesia não apenas como recurso discursivo-temático, algo mais corriqueiro nesse cronotopo, mas também como um dispositivo estilístico-estrutural, patente no rompimento com a linearidade e disposição dos versos na página, e, por vezes, com a própria noção de verso enquanto elemento constitutivo do texto poético. Trata-se de obras que tornavam difusos os limites entre a poesia e outros gêneros textuais, como a prosa, o ensaio e o discurso publicitário (Ferreira e Ramos 2021).

Tal conjuntura é nítida na *poiesis* de Jomard Muniz de Britto, poeta, professor, cineasta e agitador cultural recifense. Nascido em 1937, formou-se em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco, iniciando sua carreira como professor. Integrrou a equipe inicial do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos e, por isso, foi perseguido politicamente pelo Golpe Militar de 64 e aposentado compulsoriamente aos 27 anos. Sua obra poética dispõe de sete livros, escritos entre as décadas de 1970 e 2000.

A escolha por sua figura não é aleatória; além do estrato metapoético já referido, ele estabeleceu, a seu modo, um diálogo profícuo com tendências marcantes da épo-

ca, sem, no entanto, aderir a elas – ao menos, por completo. Moisés Monteiro de Melo Neto (2011) enxerga, na obra do autor, ecos da Tropicália, em face de sua linguagem reacionária frente ao patriarcalismo e às ideias rígidas de tradição; do Neoconcretismo e do Poema-Processo, em virtude do caráter *transracional* de seu texto, que mescla, a uma aura de carnavalização, a visualidade ortogonal, o discurso da *mass media* e os arroubos visuais que caracterizavam tais vanguardas; além de embates com as ideias preconizadas pelo Movimento Armorial e seu pretensão purismo cultural, que tentava, à sua maneira, formatar uma imagem específica e um tanto limitadora para o Nordeste.

De todo modo, o poeta sempre recusou os rótulos convencionais. Até mesmo entre os tropicalistas, grupo com quem estabeleceu, sem dúvida, um diálogo mais profícuo – seu manifesto *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*, a título de exemplo, foi assinado por Caetano Veloso e Gilberto Gil –, o escritor elegeu para si uma posição dúbia, sugerindo “que é e não é tropicalista.” (Melo Neto, 2011: 104). Em suma, as vanguardas, se lhe serviam de referência, eram desconstruídas em seu projeto literário, deveras marcado por sobreposições e arroubos semióticos. Seus versos, portanto, se colocam de *esquelha*, de maneira oblíqua aos discursos correntes da época. Questionando o lugar social do poeta frente ao contemporâneo, Britto inquiria, metapoeticamente, os limites entre os mais diversos estilos, estabelecendo um cotejo atento entre a tradição literária pregressa e aquela que se erigia a partir das últimas décadas do século passado, tradição de que também era partícipe.

Este artigo busca, portanto, realizar uma construção uma reflexão acerca do pensamento jomardiano, que enquanto crítico cultural e poeta, inscrevia, em sua literatura, um viés bastante analítico das tendências contemporâneas da poesia de seu tempo. Para tal, realiza-se uma análise crítico-interpretativa do poema “Quem fala perde”, presente em sua quarta obra, *Bordel BRASILírico Bordel*, publicada originalmente em 1992, na qual se compilam textos escritos entre as décadas de 1960 a 1990, englobando poemas, ensaios, manifestos, entre outros gêneros diversos, os quais se dispunham atrelados a uma gama de ilustrações realizadas pelo artista Bernardo Dimenstein. Espera-se, nesse sentido, contribuir para o debate acerca da metapoesia na contemporaneidade, bem como para a fortuna crítica do multiartista recifense, ainda um tanto embrionária, haja vista que a tese de Melo Neto (2011) é o único trabalho de grande fôlego sobre sua poesia.

ESCREVER COMO SE DESEJASSE

Antes de enveredar pela análise literária propriamente dita, é justo realizar um preâmbulo sobre o contexto sócio-histórico no qual se inscreve a obra de Jomard Muniz de Britto. Quando se fala da literatura produzida entre as décadas de 1960 e 1980, pensa-se na questão da Ditadura Militar. Como indica Flora Süssekind (2004), o período em questão foi marcado por uma série de tensões que deixaram profundas marcas nas produções da época. Segundo a crítica, um dos motores da vida cultural

brasileira nesse momento era justamente a polêmica, que apresentou variadas faces ao longo dos mais de 20 anos de regime autoritário no país.

A sombra da censura, que retirou de circulação diversas obras, como *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Contradições do homem brasileiro*, do próprio Jomard (Vila Nova 2015), promove, por vezes, a ingênua crença de que os artistas estavam todos conglomerados em um bloco homogêneo, tendo como inimigo central os militares e as repressões por eles levantadas. Todavia, detendo-se mais pormenorizadamente na história da cultura do período, percebe-se que o cenário era um tanto diferente: havia, como era de se esperar, cisões internas entre os grupos políticos, o que acarretava, obviamente, uma série de entraves na esfera cultural.

Dentre esses, é digno destacar, por exemplo, a importação – acrítica, até certo ponto – da teoria estruturalista dentro do âmbito universitário, o que rendia discussões acirradas, sobretudo por “reiterar a separação entre teoria e prática, entre pensamento teórico e engajamento político” (Süssekind 2004: 51), o que gerou discordâncias por parte de certos críticos, os quais acreditavam que a análise literária deveria ir além dos moldes engessados de uma única teoria, sobretudo num momento em que os aspectos externos ao texto contavam bastante para a produção de suas significações, haja vista o pulular de obras autobiográficas e de caráter testemunhal, ancoradas na figura performática do autor e no engajamento político, numa tensão arguta entre a biografia e a ficção, e incapazes de serem devidamente analisadas exclusivamente por uma leitura imanente do livro.

Por outro lado, há de se frisar também a presença das patrulhas ideológicas, que preconizavam, ainda que por vias menos repressivas do que as da censura militar, certas medidas que julgavam cabíveis à arte do período, a qual, na visão de alguns articuladores culturais, deveria se opor explicitamente à repressão do governo. A polêmica começou a partir de uma entrevista de Cacá Diegues, publicada simultaneamente no *Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil* em setembro de 1978, em que o diretor falava acerca da recepção de seu filme *Xica da Silva*, de 1976:

Durante a conversa, o diretor apresentou-se como defensor da liberdade de criação artística, enquanto a esquerda radical tentaria impor com seu partidarismo uma censura tão nefasta quanto a do regime militar. Diegues definia a patrulha como uma “polícia ideológica” encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos. Em pouco tempo, a terminologia foi incorporada pelo meio ambiente cultural da esquerda e os artistas passaram a declarar-se patrulhados tanto pela esquerda quanto pela direita. (Adamatti 2016)

Tal vigilância também recaiu sobre a literatura, sobretudo quando não se produzem textos engajados. Caio Fernando Abreu, por exemplo, menciona que seu conto “De várias cores, retalhos” só veio a público em seu último livro, *Ovelhas Negras*, de 1995, devido às patrulhas ideológicas, que não abriam “espaço algum para uma histó-

ria como esta” (Abreu, 2018: 584), que, em suas palavras, era “pop” e “talvez um tanto tola”. Para além desse cenário crítico um tanto quanto minado, há de se levar em conta que se trata de uma época de manifestos e de vanguardas, de artistas levantando bandeiras e “rivalizando” com outros artistas de projetos estilísticos distintos.

Esse cenário de rivalidades parece ter sido mais ferrenho na esfera discursiva, pois, detendo-se mais atentamente sobre as produções do período, como ressalta Renan Nuernberger, é possível constatar interessantes diálogos aproximadores entre as estéticas “antagonistas”; apesar das rupturas explícitas e dos combates entre poetas marginais e concretistas, que, sem dúvida alguma, foram os de maior destaque naquele momento, “a visualidade lúdica de Chacal ou de João Carlos Pádua permite que vislumbramos outros modos de relação entre poesia concreta e marginal” (Nuernberger, 2024: 25). Ponderando sobre a comunidade poética brasileira contemporânea, o crítico e também poeta lança um potente arremate a seu argumento:

somente o diálogo formal entre diferentes poetas, invariavelmente permeado por posições antagônicas, permitirá a consolidação da ampliada comunidade poética [...]. Quando conseguirmos, no lugar da estratégica omissão, estabelecer um respeitoso dissenso entre nós (em oposição aos verdadeiramente nefastos ataques da extrema direita), talvez estejamos mais perto de alguma resistência cultural contra a força dissolvente do neoliberalismo contemporâneo, para o qual – há tempos – já não há mais sociedade. (Nuernberger 2024: 27)

Esse parece ter sido o entendimento de Jomard, ainda naqueles anos de chumbo e aí reside, precisamente, a importância de se debruçar sobre sua obra, pois seu projeto se ancora sobre a imprescindibilidade de se haver a fruição da arte para além dos rótulos críticos, estilísticos ou quicá partidários. É o que se constata no poema “Quem fala perde”, objeto de análise deste artigo.

Já no título, fica patente a crítica do autor à pretensa noção de que a arte ou a escrita, de modo geral, teria uma missão salvadora ou protetora, o que deixa antever ao leitor uma certa suspeita quanto à própria natureza da linguagem. Ao afirmar que “quem fala perde”, o poeta parece indicar que o simples gesto de afirmar algo carrega consigo uma noção dispendiosa, como se houvesse um certo risco em fazê-lo. Tal conjuntura se amplia já na primeira estrofe:

quem escreve salva?
– por que(m) sempre existe sempre a intenção
de salvar ou ressalvar ou ressurgir
tantas coisas:
raízes
regiões
radicais
rupturas
raridades?

o novo antes da galinha ou o galo antes do ovo?
(Britto, 1992: 11)

O poema abre questionando se a escrita salvaria e por que (ou por quem) haveria essa busca por salvação. Há de se frisar a escolha dos verbos “ressalvar” e também “ressurgir”. O primeiro estabelece um importante elo com o verbo “salvar”, haja vista a ressonância entre ambos; no entanto, o mais interessante é a ambiguidade que o termo carrega, pois pode ser entendido tanto como “salvar de novo”, mas também como “fazer uma ressalva”. Em ambos os casos, o que parece ser colocado em xeque é, justamente, esse caráter prosaico da escrita, ancorado na unicidade de sentidos, que se opõe, por tal, à poeticidade, como postula Octavio Paz, em *O arco e a lira*:

Cada vez que nos servimos das palavras, as mutilamos. O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desenhados pelo pensamento; em seguida os afetivos; por fim, os significativos. [...] A palavra em si mesma é uma pluralidade de sentidos. Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original, isto é, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido. A poesia seria uma empresa fútil e ao mesmo tempo monstruosa: despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e lhe dá em troca um sonoro balbucio inteligível. (1982: 58)

Ao tentar salvar, ou ressalvar, o poeta age como o prosador, na visiva de Paz (1982), buscando um sentido único para aquilo que afirma. Jomard parece defender a posição contrária, não só discursivamente, mas estilisticamente, imprimindo, na estrutura de seu texto, múltiplas possibilidades de leitura que, como fendas, se abrem a partir do emprego dos parênteses em “por que(m)” ou também pelas aliteraões que emprega na repetição do som /r/, ou ainda no jogo que faz a partir do uso do prefixo “-re” em “ressalvar” ou “ressurgir”, permitindo ao leitor caminhar por bifurcações que conferem uma miríade de distintas significações. Seu poema, portanto, se abre como um caleidoscópio e o leitor é incitado a assumir um papel ativo na construção da interpretação do texto.

Nessa óptica, é justo discorrer um tanto acerca do termo “ressurgir”, pois, com ele, Jomard parece questionar também o mito da originalidade na poesia. A estética jomardiana é alicerçada numa bricolagem de palavras e imagens, na qual o autor faz uso constante da intertextualidade paródica e do tensionamento entre as linguagens verbal e não verbal, além de inquirir os limites prototípicos dos mais diversos gêneros textuais, por meio da técnica do pastiche.

Isso posto, é interessante perceber como ele não emprega, em seu texto, o vocábulo “surgir” sem que esse esteja acompanhado do prefixo “-re”, o qual indica costumeiramente uma repetição. Ao traçar tal movimento, o autor aparenta reafirmar que não há tal coisa como a “palavra primeira”, em matéria de poesia, pois a criação lite-

rária é, antes de tudo, uma *recriação* de textos e discursos pregressos. Marjorie Perloff (2013), na obra *O gênio não original*, traça um argumento complementar, afirmando que embora a apropriação, a cópia, a citação, entre outros processos afins, sejam centrais às artes visuais, vide a obra de artistas como Duchamp e Cindy Sherman, por exemplo, ainda é imperante, no âmbito da poesia, a persistência na expressão original. Ou seja, “esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra” (Perloff 2011: 56). É essa conjuntura, que alude aos preceitos românticos do século XIX, que o texto jomardiano busca contestar, incitando um outro olhar sobre o panorama em pauta.

Em seguida, a voz poética enumera uma série de instâncias que a escrita poderia “salvar”: raízes, regiões, radicais, rupturas, raridades. Todavia, o que deixa explícito é que a tentativa de salvar ou até mesmo de ressalvar, isto é, de lançar uma ressalva a tais instâncias, configura um discurso que, não ocasionalmente, costuma incorrer num tom patrimonialista, identitário, ou ideológico, o qual, por vezes, ceifa a multiplicidade da palavra poética, que se vislumbra enquanto o objeto de primazia a ser defendido pelo poeta. Em certo sentido, parece um exercício paradoxal, afinal o que se propõe não é nem a perpetuação do discurso redentor, nem tampouco a ressalva a esse. Nesse viés, o poema parece querer implodir essa conjuntura binarista, abrindo uma fresta que permite pensá-la sob uma terceira perspectiva. Assim, engana-se quem pensar que a voz de Britto deseja uma anulação do caráter político da poesia. Ao contrário, o que orquestra o poema jomardiano é, precisamente, o soerguer da contradição de defender, pela linguagem, matéria que parece parca na sua própria essência de produzir sentidos, a sua própria multiplicidade, quando em estado de poesia. Não à toa, em entrevista realizada no ano de 1981, o artista, discorrendo sobre a exigência política atribuída à arte, Britto afirmou:

Para mim, todo discurso estético é um discurso político. Não existe um discurso estético que não seja político. Progressista ou não. Agora o que me parece [...] é que os entrevistadores estão querendo amenizar contradições que são importantes e que existem na realidade. Eu não estou querendo amenizar as contradições. Estou querendo é acirrar as contradições entre o discurso estético e o discurso político. Entre uma prática estética e uma prática política. A arte não tem missão redentora. Isso foi missão da esquerda festiva, [...] e o tropicalismo já faz crítica disso. [...] Do meu ponto de vista não existe dicotomia. O discurso estético é um discurso político. (Cohn 2013: 73)

Também por isso é interessante lançar um olhar aguçado sobre a pergunta que encerra a primeira estrofe: “o novo antes da galinha ou o galo antes do ovo?”. Obviamente, trata-se de uma reinvenção paródica do clássico enigma sobre o que veio primeiro: o ovo ou a galinha? Na reescrita jomardiana, o caráter biologizante da pergunta assume um tônus ainda mais conceitual e metafísico, ao inserir o signo do “novo”, isto é, da novidade dentro do questionamento. Ao delinear tal construção, o autor parece lançar uma alfinetada à cena cultural brasileira do período, que esboçava uma

verdadeira fixação por aquilo que pudesse apresentar um aspecto de modernidade, no sentido mais teleológico da palavra. Qual seria a nova vanguarda? A nova estética? O estilo do momento? Eram questionamentos que permeavam a esfera artística daquele momento e que, muitas vezes, vinham acompanhados de um discurso bastante opositor ao legado da tradição, que, invariavelmente, exerce influência nas produções contemporâneas, seja pela concordância com seus preceitos, seja pela dissidência. Em certo sentido, vislumbra-se uma crítica à mediania que imperava no âmbito crítico-cultural do período, que, nas palavras de Flora Süssekind, era composto de um perfil tão corrente quanto inadequado:

Trata-se do mestre mediano e dono de um discurso minimamente “competente”, em nada ameaçador às instituições universitárias ou aos ouvidos pequeno-burgueses de alunos e epígonos, e preocupado unicamente em parafrasear e aplicar, como uma espécie de receita de bolo, qualquer novo “método” que entre em moda. Sem maior interesse pela pesquisa ou qualquer projeto estético ou ideológico definido, sua única preocupação é manter o próprio posto e conquistar, com a estratégia da mediania [...], bolsas para estudos inócuos, co-edições e melhorias administrativas. Pouco importando se na parca produção crítica que às vezes exhibe houver apenas a aplicação mecânica de termos e métodos absolutamente fora de contexto. (Süssekind 2004: 53)

Ao mesmo tempo, por meio de uma fina ironia, o autor também parece ridicularizar a busca por uma autenticidade, por algo de essencial, que sempre acompanha os discursos de resistência à novidade e que foi muito forte no debate cultural recifense na década de 1970, sobretudo a partir do advento do Movimento Armorial, que, a despeito de trazer visibilidade para as manifestações mais populares da cultura nordestina, incorreu, por vezes, num certo conservadorismo estético, valorizando sobremaneira a tradição e afastando-se do apelo de influências estrangeiras ou de vanguardas contemporâneas, numa recusa que parecia idealizar ou essencializar o popular como algo puro, homogêneo, quase mítico. Nesse viés, a voz do poema se insurge tanto contra uma parcela da esquerda universitária, com suas conexões binárias e maniqueístas, mas também contra a tradição freyreana-tropicológico-armorial, implodindo, como salientam Edwar Castelo Branco e Roniel Sampaio (2009), uma possível fixidez atribuída à identidade cultural recifense e brasileira, fazendo voz por uma arte que implode as oposições entre os discursos popular e erudito, provinciano e metropolitano, as quais tendiam a ser reafirmadas em outros projetos estéticos do período.

Esse embate se mostra preciso na escolha pela presença da galinha e do galo, que, enquanto símbolos cotidianos do espaço rural remetem a todo esse panorama rústico que ainda predomina nas retóricas de afirmação identitária e nacionalista, pois tanto a busca por uma novidade a ser incorporada acriticamente, como também a refutação acrítica desta reafirmam um mecanismo de pensamento comezinho e limitador. A pergunta que encerra a estrofe, paradoxal por sua incompatibilidade lógica, permanece inconclusa, pois opera enquanto chiste que desvela como a busca por

uma essencialidade ou a recusa frente à modernidade é uma construção circular e pouco produtiva para o debate cultural, quando levada a esses termos.

Na estrofe seguinte, o poeta prossegue:

é preciso e urgentíssimo que alguém
escreva para nada salvar
nem mesmo a alegria prova de nós
nem recuperar passado algum do perdido patrimônio
nem testar telegrama de promessa para amigos ausentes
nem telefonar pedindo socorro por amor venhacorrendo
nem ligar o botão do aparelho ideológico (de tv ou fax?)
para reencontrar enfim (da picada ou do pisca-pisca?)
os mesmos de outrora monstros salvadores
do povo povinho povão povaréu povoador
brasificado brassificado brasificante (com s ou z?)
(Britto 1992: 11)

Nesse excerto, salta aos olhos o caráter imprescindível que a escrita livre de dogmas assume para a voz poética; não à toa, os dois primeiros versos aderem a uma tônica de manifesto, reverberando muito do que carrega seu manifesto *Por que somos e não somos tropicalistas*, escrito pelo autor em 1968, em parceria com Aristides Guimarães, compositor musical, e Celso Marconi, jornalista e crítico de cinema. Como bem frisa José Miguel Wisnik, na representação tropicalista, “a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades” (Wisnik 2004: 209), sendo daí oriunda a reafirmação da voz poética em sua defesa por uma escrita que não se restringe, que se quer livre do peso de representar povos, identidades ou tradições; trata-se de uma práxis de escrevivência, cujo fim – ou ponto de partida – é tensionar e não preservar. Não à toa, no referido manifesto da década de 1960, Jomard, com seus parceiros, escreve:

Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo). (Britto 1992: 80)

Trata-se, portanto, de uma autoironia arguta: reafirmar, em tom de manifesto, o desprendimento a toda e qualquer ideologia que se pretenda verdade unívoca, pois mesmo o tropicalismo, estética por meio da qual se busca fender o engessamento que havia no meio cultural da época, não deve ser entendido enquanto “lei absoluta”, isto é, enquanto doutrina a ser seguida passivamente. Retomando a estrofe em análise, o autor lista, uma vez mais, aquilo que a escrita não deve salvar – afetos,

patrimônios, títulos –, pois, uma vez que assuma esse papel redentor, o que se encontrará são os mesmos monstros de outrora, que buscam a fixidez das identidades e esquecem da transitoriedade que também as constitui.

É justo debruçar-se mais atentamente sobre alguns jogos morfológicos e semânticos que o autor emprega no texto. A princípio, é possível destacar o jogo paronomástico presente nos dois últimos versos: o primeiro diz respeito ao termo “povo”, que se desdobra em “povinho, povão, povaréu, povoador” (Britto 1992: 11), de modo a desconstruir a noção homogênea que se tem do povo brasileiro, comumente espreiada em slogans políticos. A sátira contra esse estrato nacional-dogmático segue no verso seguinte, a partir dos termos “brasificado brassificado brasificante” (Britto 1992: 11), sendo arrematada pela pergunta final: “com s ou z?” (Britto 1992: 11), aludindo, assim, à grafia estrangeira do nome Brasil, que, na língua inglesa, é grafado com “z” – Brazil. Há, assim, uma crítica à compactação da nação brasileira em uma imagem que, muitas vezes, serve somente ao olhar estrangeiro e midiático e não faz jus à diversidade e à complexidade que existe na nação. A crítica à esfera midiática, aliás, já se faz presente no momento em que a voz classifica como ideológicos os aparelhos de fax ou de TV, no sétimo verso da estrofe.

Vale ressaltar também os jogos fônicos que se erguem nos desdobramentos desses termos, que, por meio da paronomásia, estabelecem uma cadência aliterante que reforça uma musicalidade, como se o autor construísse um slogan. Uma vez mais, trata-se de uma crítica de subversão interna, pois o autor incorpora, em seu texto, aspectos estruturais desse gênero para, por meio deles, construir uma mensagem que busca justamente revolucionar seu uso, atribuindo-lhe outra finalidade, distinta daquela que caracteriza seu uso mais ostensivo, que é, novamente, o discurso ideológico e prosaico.

Por fim, a última estrofe:

escre**vivendo**
escri dura mente (com d e não t)
(conceitual ou arriscadamente)
é preciso
e
urgentíssimo
que alguém
como se desejasse
fosse
(Britto 1992: 12)

Nessa última estrofe, a tônica mais social se atrela a uma camada mais íntima e subjetiva. O autor abre a última estrofe com o termo “escrevivendo”, que, embora tenha sua criação comumente atrelada a Conceição Evaristo, já era bastante empregado pelo autor em décadas pregressas à tese da autora que popularizou o termo; na realidade, a obra de estreia de Jomard se intitula *Escrevivendo* e foi publicada originalmente em 1973. É interessante perceber o destaque em negrito ao termo “vivendo”

no vocábulo em questão, como se a voz lírica buscasse enfatizar a importância da vida e da experiência na práxis autoral, lançando mão, para tanto, de um recurso tipográfico que dialoga com certos preceitos da estética concretista, também evidente nas fragmentações dos versos e na sua disposição ao longo da página, ultrapassando o olhar engessado e ocidentalizante, por meio dos arroubos visuais que emprega em sua escrita.

Patricia Lino (2024), ao analisar o despontar, na década de 1920, de livros de poemas com desenhos, constata, na literatura do período, uma recusa antropofágica do livro tradicional, em que a interdisciplinaridade acede a um espaço indisciplinado e livre; assim, inquirindo a leitura pautada na visualidade linear e, portanto, colonial, as obras do período apresentarão um corpo textual que se reparte e multiplica na disposição da página, requerendo, do leitor, uma outra óptica, a qual, por sua vez, “trucida o que restava da hierarquia entre verbo e imagem” (Lino 2024: 67). É a partir desse momento que se abre, na literatura brasileira, uma fenda por meio da qual a visualidade passa a ter uma ênfase que vai, gradativamente, se potencializando e chegando à contemporaneidade, momento no qual a poética jomardiana, por exemplo, já concebe a escrita como um conceito em alargamento, que já não se conforma aos padrões hegemônicos da historiografia literária.

Escrita essa, aliás, que se faz com d e não t; nesse momento, corroborando aquilo que já foi dito, o autor parece estabelecer uma crítica ao grafocentrismo – rejeita a escritura, prefere a escridura, com a dureza da realidade, quicá – que permeia a sociedade de modo geral, estabelecendo, de maneira indireta, uma ode à performance e ao seu estrato repertorial. Como se sabe, desde a década de 1960, a poesia brasileira tem dialogado de maneira mais estreita com o corpo e com a vida, enquanto matéria espontânea. A partir desse momento, há, consoante Viviana Bosi (2021: 452), uma “gana de destruir a arte como instituição, ou transformá-la radicalmente”, de modo a destituí-la de sua aura sublime e acoplá-la, em certa visiva, à própria vida, tanto de quem a produzia, como de quem a lia, uma vez que a instância leitora passa, cada vez mais, a ser inquirida a assumir seu caráter autoral dentro das significações do objeto artístico.

Nessa vereda, como indica Leda Maria Martins (2021), a performance pode ser usada como lente epistêmica para pensar os diversos modos de transmissão de saberes e experiências, afinal, o conhecimento não se inscreve apenas no arquivo, isto é, nos documentos, museus e monumentos oficiais, mas também por meio dos movimentos, gestos e hábitos que compõem os repertórios corporais e orais. Dessa forma, a escrita poética não mais se restringiria à página em branco, mas poderia estar acoplada ao próprio corpo vivente, que compunha, em seu dia a dia, uma poesia que se quer menos formalista e mais “aderente à prática vital” (Bosi 2021: 445)

Ainda que se trate de um poema escrito aos moldes convencionais, isto é, publicado em livro, o texto apela, a todo momento, para a oralidade e a ruptura com o discurso linear, algo muito caro à própria obra jomardiana, que utilizou dos mais diversos suportes e mídias para a veiculação de seu texto – há de se lembrar de seu trabalho profícuo enquanto cineasta. Tal traço disruptivo fica patente na maneira como

ele estabelece determinados ritornelos. Para Leda Maria Martins (2021: 30), a poesia é tempo disperso numa espacialidade rítmica que conjectura retornos, recorrências, ressonâncias, numa movimentação que caracteriza a repetição com deslocamento; nesse sentido, o ritornelo se daria quando o verso se repete, mas não de forma circular, ao contrário, retorna com outras significações. A última estrofe do poema fecha com a recuperação da máxima “é preciso e urgentíssimo”, mas ela vem de forma diferente, fracionada, já não tão enfática, refletindo o próprio caráter fragmentário da linguagem e, por conseguinte, da escrita.

O poema encerra-se num soerguer da libido, afirmando o desejo como via essencial para a escrevivência. É justo perceber que, ao encerrar o poema dizendo que:

é preciso
e
urgentíssimo
que alguém
como se desejasse
fosse
(Britto 1992: 12)

o autor leva tal escrita para além do papel, referindo-se, antes, a uma escrita da vida. Na sua visiva, é primordial que alguém seja como deseja, independentemente de rótulos, amarras, ou discursos que possam tentar lhe limitar, reafirmando, nesse ínterim, um conhecimento que, embora tácito, passa, por vezes, esquecido: viver é dar vazão a uma escrita e escrever é corporificar em linguagem algo que incide sobre a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrar em contato com a obra de Jomard Muniz de Britto, encontra-se um artista de olhar crítico apurado que, como bem pontua Moisés Melo Neto (2011), busca desmistificar as convenções sociais para propor outra visão não só do fazer cultural, mas também de ser e estar no mundo. A maneira como Jomard observa a produção brasileira contemporânea de seu período é bastante precisa, pois, na sua recusa dos rótulos e no estrato metapoético que dispõe em seus textos, os quais tensionam fronteiras entre gêneros, estéticas e discursos contrários – ao menos num primeiro plano –, o autor conseguiu erguer um projeto poético que faz da correlação de várias forças o seu fator propulsor, num movimento que tem se tornado cada vez mais recorrente nas produções mais recentes da contemporaneidade.

Nesse sentido, ao transformar o real em matéria poética, sem, com isso, buscar relegar a arte a uma missão redentora, o autor erige uma voz que, a despeito do afastamento temporal, torna-se cada vez mais presente e necessária ao debate crítico sobre a poesia brasileira contemporânea. Ler a obra jomardiana é, portanto, ler

a cultura de um Brasil que se quer para além dos limites convencionais, pulsando no que há de mais vivo em cada indivíduo: seu desejo e suas contradicções.

OBRAS CITADAS

ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, p. 1D23120, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2016.3.23120>.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo & Roniel Sampaio. Recinfernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoísta de Jomard Muniz de Brito. In: I Seminário Nacional Fontes Documentais e Pesquisa Histórica: Diálogos Interdisciplinares. GT 20 - História, Imagem e outras Cenas Juvenis. Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), 1º, 2009. *Anais [...]*. Campina Grande - PB, 2009. p. 1-11. Disponível em: <https://dspace.sti.ufcg.edu.br/handle/riufcg/34639>.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel*. Recife: Comunicarte, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHN, Sérgio (org.). *Encontros: Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

FERREIRA, Stelamaris da Silva & Wellington Furtado Ramos. Emmanuel Marinho: metapoesia e outras metas. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé*, Porto Velho, v. 14, n. 1, 2021. <https://doi.org/10.47209/2238-7587>.

LINO, Patricia. *Imperativa ensaística diabólica: infraleituras da poesia expandida brasileira*. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos*, 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7755>.

MORICONI, Italo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). *Travessia*, Florianópolis, n. 24, p. 17-33, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17085>.

MÜLLER JR., Adalberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. *Cerrados*, Brasília, n. 5, p. 13-23, 1996. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/782>.

NUERNBERGER, Renan. *Mistura adúltera de tudo: a poesia brasileira dos anos 1970 até aqui*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SISCAR, Marcos. O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 421-443, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200011>.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VILA NOVA, Leonardo. Jomard Muniz de Britto: “ser contemporâneo é atravessar pontes”. *Portal Cultura PE*, 10 mar. 2015. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/canal/secretaria-de-cultura-3/jomard-muniz-de-britto-ser-contemporaneo-e-atravesar-pontes/>.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NEGATIVIDADE E PERCEPÇÃO EM ALBA, DE ORIDES FONTELA

Clarissa Xavier¹ (UFMG)
e Isabela Dias Benassi² (USP)

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura de dois poemas de *Alba* (1983), a terceira publicação da escritora brasileira Orides Fontela (1940-1998): “Composição” e “A mão”, de modo a localizar a importância particular desse livro no conjunto da produção literária da autora, bem como na literatura brasileira contemporânea da década de 1980. É em *Alba* que Orides Fontela aprofunda sua relação com a fenomenologia e o campo da percepção, em que os poemas ilustram a relação do sujeito com o mundo a partir da presença do corpo, elemento de contato com a objetividade externa, permeada pelas condições contingentes do tempo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: percepção; sujeito; negatividade; poesia contemporânea.

NEGATIVIDAD Y PERCEPCIÓN EN ALBA, DE ORIDES FONTELA

RESUMEN: Este artículo propone una lectura de dos poemas de *Alba* (1983), tercera publicación de la escritora brasileña Orides Fontela (1940-1998): «Composición» y «La mano», con el fin de destacar la importancia particular de este libro para el conjunto de la producción literaria de la autora, así como para la literatura brasileña contemporánea de la década de 1980. Es en *Alba* donde Orides Fontela profundiza en su relación con la fenomenología y el campo de la percepción, en el que los poemas ilustran la relación del sujeto con el mundo a partir de la presencia del cuerpo, elemento de contacto con la objetividad externa, impregnada por las condiciones contingentes de la época contemporánea.

PALABRAS CLAVE: percepción; sujeto; negatividad; poesía contemporánea.

NEGATIVITY AND PERCEPTION IN ALBA, BY ORIDES FONTELA

ABSTRACT: This article proposes a reading of two poems from *Alba* (1983), the third publication by Brazilian writer Orides Fontela (1940-1998): “Composição” and “A mão”, in order to locate the particular importance of this book for the whole of the author’s literary production, as well as for Brazilian contemporary literature of the 1980’s. It is in *Alba* that Orides Fontela deepens her relationship with phenomenology and the field of perception, in which the poems illustrate the subject’s relationship

1 clarissaxavier3@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3866-9327>

2 isabela.dbc@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5271-0651>



with the world through the body's presence, an element of contact with external objectivity, permeated by the contingent conditions of contemporary times.

KEYWORDS: perception; subject; negativity; contemporary poetry.

Recebido em 15 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

O INÍCIO DE UM PROJETO

Desde *Transposição*, primeira obra poética de Orides Fontela, lançada em 1967, a recolha dos objetos temáticos parece concentrar-se na suposta concretude dos elementos visíveis: a semente, a rosa, o fruto, a pedra. Essa natureza recuperada pelo poema é reorganizada continuamente a partir dos sentidos, motivo pelo qual a apreensão do mundo é, por sua vez, recoberta pela intervenção do olhar, da escuta e do manuseio, frequentemente invertidos, como se a sinestesia fosse a maneira mais própria de perceber os aspectos do mundo: “Vejo cantar o pássaro/ e através da percepção mais densa/ ouço abrir-se a distância/ como rosa/ em silêncio”, anuncia a segunda estrofe do poema “Sensação” (Fontela 2015: 76). Se a percepção não se separa da sensação, como então é possível anunciar este mundo metamorfoótico, organizá-lo em versos, como fez Ovídio, sem, no entanto, fragmentar o tempo – isto é, sem separar o reino do caos do reino da ordem, como organiza o poeta romano? A resposta de Orides é, então, lançar mão da mesma matéria que se usa para articular a relação entre o sujeito que tateia e o mundo tateado, a matéria que, por sua vez, tampouco cessa de se transformar: a palavra –

Tato

Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas.

Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria.
(Fontela 2015: 29)

Dito de outro modo, não há, no conjunto dessa obra, um poema que fale sobre qualquer elemento em si mesmo: uma rosa nunca é transposta, como já avisa o título de seu primeiro livro, do jardim para o poema de Orides sem que, nesse movimento, repouse sobre ela o tema central que a transpõe – a visão da rosa é sua apreensão poética. Assim, é anunciada sobretudo a percepção que se instaura sobre todas as coisas, motivo pelo qual não há fixação dos símbolos enquanto imagens de sensa-

ções, mas, na contracorrente da tradição lírica herdada do romantismo, anuncia-se a transformação contínua que a visão opera ao longo do tempo em que se deposita o olhar. Nesse sentido, a rosa do meio-dia distingue-se, pela luz, daquela vista na madrugada, não apenas porque a mudança de iluminação altera o modo como se vê, mas também porque tudo o que se vê é apreendido pelo olhar de um sujeito.

Mais importante ainda, porém, parece ser a sucessão de imagens que anunciam a mudança presente nas formas que esta mesma rosa adquire, desde o broto até o botão, pelo fluxo que a abriga na transformação, enquanto obriga-a a transformar-se, como anunciam as duas primeiras estrofes de “Tempo”:

O fluxo obriga
qualquer flor
a abrigar-se em si mesma
sem memória

O fluxo onda ser
impede qualquer flor
de reinventar-se em
flor repetida
(Fontela 2015: 30)

Como não se pode repetir a flor, do mesmo modo o olhar do eu lírico caminha em torno da geometria desenhada pela passagem do tempo: “Tensão da rosa em / sábia maturidade [...] // sábia rosa em seu/ maduro silêncio.” A forma final dessa flor não é mencionada como símbolo de uma “rosa em si”, do modo como nos habituamos a imaginá-la ao ler a palavra “rosa”, mas transforma-se, também enquanto símbolo, em instrumento de percepção. A maturidade do silêncio guardado nos instantes finais da vida de seu objeto poético é o que o eu lírico anuncia ao escutá-lo como uma “concentração do tempo”, como anuncia o poema “Ode III” (Fontela 2015: 70), que sintetiza o argumento:

Ode III

Pouco é viver
mas pesa
como todo o ser
como toda a luz
como a concentração do tempo.

Como havíamos dito, o projeto orideano parece, desde sua primeira publicação, fazer um movimento na contracorrente da tradição romântica — afinal, na poética de Orides, a natureza não está a serviço de refletir o horizonte subjetivo do eu lírico. Mas, ao contrário, é pelos elementos da natureza que o sujeito encontra o espelho de sua própria percepção: ao ver o mundo, a atitude ordenadora dessa poesia parece caminhar pela seguinte proposição: “o mundo assim me parece, pois é assim que o

vejo”. Ainda assim, há, nesse mesmo movimento, uma atitude de refiliação ao pensamento explorado por autores como Goethe, que marcaram uma importante relação entre a poesia e o pensamento no contexto do romantismo, entre o final do século XVIII e o início do XIX. Na obra *A metaformose das plantas*, o poeta, filósofo e, poderíamos dizer, botânico alemão, descreve minuciosamente o movimento de transformação que os seres vegetais atravessam desde sua concepção até a morte. O que intriga Goethe nesse projeto é a percepção de que há um ordenamento próprio, inscrito em cada uma das distintas fases de uma mesma planta, que não necessariamente se parecem. Então, afinal, como dizer que a semente e o botão são a mesma planta, se a passagem do tempo os transforma inclusive em suas semelhanças de um para o outro? É o que observa Wittgenstein ao comentar a obra:

O que tem a arte da poesia em comum com o estudo das plantas? Onde está nesse caso a unidade no múltiplo das exteriorizações de um só e mesmo indivíduo? Mas eu creio que isto se pode facilmente explicar. O que torna o autor um grande poeta? O que, a não ser o engenho conduzido pela capacidade de julgar, quer dizer, o poder de compreender a semelhança das coisas; porém, unicamente o poder de escolher aquelas semelhanças que servem a unidade no múltiplo de um todo destinado a fins decisivos. E o que faz ele neste ensaio a não ser procurar igualmente as semelhanças longínquas das diferentes partes da planta?; destas, porém, só escolhe as que podem servir um sistema mais exacto do que o sistema dos seus predecessores. (1995: 79)

Na obra *O Pensamento Morfológico de Goethe*, em que a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder oferece um estudo de fôlego sobre as relações entre linguagem e natureza na escrita do autor alemão, encontramos um caminho para pensar o que essas semelhanças tocam desde as bases da filosofia moderna. Para isso, Molder retoma a *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant, obra que registra o princípio de um acordo entre os sujeitos e o mundo, marcado pela organização estética. Nesse sentido, Kant e Goethe se associam pela primazia do caráter contingencial que faz do pensamento uma “pura actividade de dar sentido” (Molder 1995: 71). Essa nova organização é sistematizada pela autora tendo em vista a perplexidade que a humanidade constrói diante da ordem natural que se apresenta aos sentidos dos sujeitos. Se o mero ato de pensar implica depositar o sentido constituído pela subjetividade naquilo que é tomado como objeto, isto é, externo ao sujeito, a faculdade de julgar se dá, por sua vez, pela percepção de um empreendimento epistemológico que ordena o mundo aos nossos olhos, imediatamente, na instância do ato contemplativo. Assim, a contemplação do mistério imanente às leis da natureza acaba por reordená-lo na forma de seu próprio desvendamento, como um *claro enigma*, que desvenda, na verdade, a composição relacional entre a percepção e o eu lírico, o que a poética de Orides Fontela materializa na instância do texto.

A OBRA EM SEU TEMPO

Apesar da aparente hermeticidade da poesia de Orides Fontela, sua interpretação torna-se mais compreensível quando é compreendida enquanto um projeto poético. Essa unidade se evidencia tanto nos critérios internos referentes a sua gramática, a partir da repetição de determinados tipos de imagens; quanto na transposição para o mundo externo, onde os aspectos da conjuntura política e social do Brasil dos anos 1960 a 1980 influenciaram sua obra durante o período da Ditadura Militar. Diante de um contexto marcado por movimentos de estética vanguardistas, a sua poesia produziu uma “ambivalência crítica” (Bosi 2018: 119), conforme Viviana Bosi comenta sobre a geração de poetas dos anos 1980. Esse movimento se estrutura tanto pela forma como a poeta interpreta o mundo ao seu redor, questão perceptível em parte de seus relatos e entrevistas; quanto pelos critérios formais observados na composição gráfica de seus poemas, cujo resultado é uma poesia de caráter crítico e enigmático. Embora também apresente marcas referentes ao espírito do seu tempo, a escrita de Orides Fontela escavou vazios no escuro, se desviando de filiações e nomenclaturas, como as marcas de “concretista” ou “marginal”.

Essa própria inadequação a determinados movimentos pode ter aprofundado a presença da autorreferencialidade em sua obra, dado que os sentidos na poesia orideana demoram a ser fixados e transmutam-se a partir da repetição dos signos, o que resulta em poemas de formas não convencionais. Apesar disso, a autora não escapa à continuidade da tradição da lírica moderna, conforme aquilo que Luis Dolhnikoff comenta no prefácio de *Poesia Completa*, sobre uma “luta de vida e morte pela herança modernista” (2015: 8), a qual indiretamente Orides Fontela faz parte. Como forma de ilustrar essas questões, destacamos *Alba* (1983), sua terceira publicação, como uma obra síntese de sua própria escrita, e que conforme a autora define, é nela que sua literatura “chegou à meta-poesia” (Pucheu 2018: 13).

Já nas epígrafes do livro é possível perceber a sugestão de um projeto metalinguístico. A primeira, retirada dos versos do poeta barroco espanhol San Juan de la Cruz (1591–1675) — “¿Qué bien sé yo la fonte / que mana y corre / aunque es de noche!” —, é seguida por outra da própria autora: “a um passo / do pássaro / res / piro”, de modo que tanto a imagem da “fonte” quanto a do “pássaro” anunciam a estrutura poética mobilizada por Orides Fontela. A primeira, em sua polissemia, pode remeter aos diálogos literários e às ressonâncias que alimentam sua escrita; a segunda, à autorreferencialidade de seus próprios versos, já que o pássaro é uma imagem recorrente e revisitada ao longo de toda a obra.

Esse último aspecto, por um lado, nos dá a impressão de que a autorreferencialidade em Orides Fontela cumpre o papel de fixação de sentido, como se a revisitação de determinadas imagens construísse progressivamente a própria existência do mundo orideano. Por outro lado, cria um tensionamento constante entre o *mundo vivido* e o *mundo objetivo*, por meio de um recurso filosófico que organiza a linguagem poética a partir da *percepção*, isto é, da apreensão daquilo que é visto e observado pela linguagem poética. É assim que o poema se transmuta em uma forma que consiste,

em si mesma, simultaneamente, na própria aparição do mundo e na lente subjetiva do eu lírico, cujo resultado é uma obra que estreita as fronteiras entre sujeito e objeto — entre o poeta e o poema, como anunciado pela ligação entre o pensamento de Goethe e Kant, contemporâneos no período que constituiu a base para a filosofia moderna.

Antonio Candido destaca que esse procedimento ocorre por meio de uma “fixação com o nada, na tentativa de afirmar o ser, — que é o eu do poeta, mas sobretudo o poema realizado” (1983: 3). A formação de um sujeito mesclado ao poema revela uma tendência ampliada ao longo do século XX de guinada fenomenológica, cujo principal resultado na produção artística é, propriamente, a observação de um novo estatuto relacional entre sujeito e objeto. Nesse sentido, muda-se também o estatuto do que se considera transcendência — o sujeito se distancia da universalidade kantiana para então ser percebido como corpo historicizado, produzido pelas relações de sentido que estabelece com o mundo e vice-versa. Ademais, o *nada*, enquanto recurso estético, desenvolve-se em toda a obra de Orides Fontela, de modo que a particularidade de *Alba* é a presença da negatividade como elemento motor da poesia, recurso que reinscreve e reutiliza imagens e formas já apresentadas em outros momentos de sua produção, desvelando aquilo que edifica o ser e a poesia no agora, bem como no passado que a constitui.

Tendo isso em vista, partimos do já consolidado diálogo entre a obra de Orides Fontela e a filosofia, fazendo um recorte especial no campo da fenomenologia, pela singularidade com que a poética orideana se filia ao seu sistema de continuidades e rupturas com a tradição moderna. Considerando esse horizonte relacional, estabelecido, sobretudo, com a teoria kantiana, tomemos como base as reflexões de Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, nas quais o autor aprofunda suas críticas à noção de “mundo objetivo” — entendido como um conjunto de elementos supostamente suficientes para determinar a experiência. Para Merleau-Ponty, a fenomenologia não compartilha o mesmo estatuto das ciências empíricas, fundamentadas na observação, nem se reduz às teorias centradas no sujeito, vinculadas ao subjetivismo. A superação dessa oposição entre *mundo objetivo* e *mundo vivido* — entre empirismo e subjetivismo — encontra-se justamente na “experiência perceptiva”, conceito que busca dissolver a fratura conceitual entre razão e experiência.

Nesse sentido, a poética orideana se aproxima daquilo que Merleau-Ponty estabelece enquanto uma alteração entre “o dentro do fora e o fora do dentro” (2013: 29), no qual o filósofo analisa o processo artístico do pintor André Marchand para ilustrar a fusão entre quadro e corpo, em “que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado” (2013: 39). Embora Orides Fontela também apresente em seus dois primeiros livros um sujeito profundamente mesclado ao seu mundo, seja a partir de recursos estéticos como a composição lexical: “que desperta as flores em várias / cores instantes e as revive” (Fontela 2015: 29) ou pela utilização de imagens como a do *espelho*:

CALEIDOSCÓPIO

acontece: um
giro
e a forma brilha.

Espelhos do instante
filtram

(2015: 116)

que reflete o sujeito nas formas exteriores — em sua terceira publicação, o sujeito lírico entra em contato com o mundo por meio de uma relação dialética: é por meio do contato que o sujeito transforma a si mesmo e a matéria do mundo, pois é essa mesma matéria que o circunda e o constitui.

Logo no primeiro poema de *Alba*, de título homônimo, é possível observar esse procedimento de contato e mescla entre sujeito e mundo: “Entra furtivamente / a luz / surpreende o sonho ainda imerso / na carne”, em que a imagem da luz em contato com a matéria do corpo remete a um sentido inaugural da obra, de uma carne que desperta do sono profundo ao ser tocada pela luz. Esse sentido toma maior expressão nos versos seguintes:

Abrir os olhos.
Abri-los
como da primeira vez
— e a primeira vez
é sempre
(2015: 169)

em que a observação ganha o estatuto de uma nova experiência de contato com o mundo, entretanto, a partir de uma relação de repetição paradoxal — afinal, “a primeira vez é sempre”.

Para essa análise, é importante observar que há, na linguagem poética de Orides, um processo relacional com seus objetos, que parece incorporar a negatividade ao marcar direções de perspectiva. Nesse sentido, ao longo dos procedimentos de contato, a literatura de Orides Fontela também pressupõe movimentos de afastamento com a matéria que circunda o sujeito e constitui o mundo. Esse movimento pode ser observado, especificamente, a partir da disposição espacial das palavras no poema, conforme o excerto de “Cisne” (2015: 174):

E
resta
não o cisne: a
palavra
– a palavra mesmo
cisne.

A disposição do poema em duas colunas, aliada à contraposição do recurso das lacunas, produz um processo de afastamento entre as palavras e os versos, ampliando a distância entre os signos centrais do poema: o *cisne* e a *palavra*. Ao mesmo tempo em que rompe a linearidade do verso, Orides Fontela o reafirma ao quebrá-lo em dois, cuja leitura funciona do mesmo modo convencional, seja ao continuar os versos ignorando a coluna branca que se estabelece entre eles, seja ao lê-lo como duas partes independentes de um mesmo poema, cujas estrofes se emparelham horizontalmente. Os versos dispostos de forma não convencional produzem uma imagem fragmentada, em que o aspecto do poema se aproxima ao de uma equação proporcional, por meio do paralelismo, recurso amplamente explorado na poesia de *Alba*. Por outro lado, o afastamento dos versos também é uma forma pela qual o sujeito poético estabelece sua percepção do tempo, mobilizando o *nada* como elemento produtor de sentido. Assim, as lacunas pausam o ritmo da leitura pela percepção gráfica, que tensiona a separação entre a *coisa* e a *palavra*. Ao mesmo tempo em que o cisne se separa da palavra, o cisne é a palavra, visível e plástica, de tal modo que a tensão entre as perspectivas instaura um exercício de transposição entre os dois signos — isto é, entre a poesia e a realidade.

Marilena Chauí comenta em sua fala no “Colóquio Orides Fontela: 50 anos de *Transposição*”, que o uso das lacunas na obra da autora é a “manifestação do papel constitutivo do silêncio no sentido da palavra” (Chauí 2019), recurso que se intensificou em sua obra a partir de 1973, com a publicação de *Helianto*. Possivelmente, as lacunas não foram apenas uma forma de criar uma distância estética e significativa entre as palavras, mas também a maneira pela qual a poética de Fontela se distingue daquela produzida por seus contemporâneos (Ana Cristina Cesar, Torquato Neto, Chacal, Cacaso, Armando Freitas Filho etc.). Ao lançarmos essa leitura à luz das produções contemporâneas à Orides, estabelece-se uma perspectiva disruptiva se considerarmos que, enquanto a poesia dos anos 60 e 70 buscava dar vazão às contradições estancadas de valores políticos reprimidos, “em um sentimento de mundo mesclado de contracultura, indústria cultural e valores populares, bem peculiar ao Terceiro Mundo” (Bosi 2018: 117), Orides Fontela manuseava a forma a serviço de uma poética lapidada e consciente, permeada pelo exercício especulativo de produzir filosofia por meio da produção poética, como indicam as leituras até então mobilizadas. Embora pudesse ser incluída ao lado de uma estética concretista, sua escrita tem como singularidade a transposição do que se estabelece como concreto na poesia visual (a plasticidade da representação simbólica) para a investigação da própria matéria, sem que, com isso, o objeto coincida com o estatuto da representação, uma vez que sempre surge reiterando a *palavra* como um instrumento central da produção literária.

Nessa convergência entre forma e pensamento, em que a poesia se apresenta como um instrumento da percepção, Orides Fontela constrói uma poética que não busca significar o mundo, mas instaurar sua própria leitura do mundo do poema, com rupturas, dúvidas, hipóteses e, sobretudo, em sua relação com o sujeito que o instaura ao investigá-lo.

“COMPOR ATÉ TRANSPOR”

Uma das grandes particularidades da obra de Orides Fontela está no modo como seus poemas, embora caracterizados por uma composição gráfica próxima ao movimento concretista, ultrapassam a estética de seu tempo por meio do recurso da *transfiguração* das palavras. O termo “transfiguração” é mobilizado neste estudo para analisar um procedimento poético voltado à ampliação dos sentidos convencionais impressos a determinados conjuntos de significados. Tal operação aproxima-se do que Silvina Rodrigues Lopes define como valor intrínseco da poesia: a de realizar *abertura de sentido*, refutando a equivalência entre sentido e repetição das formas discursivas. Para Silvina, a poesia interrompe a repetição mecânica das estruturas linguísticas e atua como instrumento de ruptura do sentido normativo das palavras. Assim, a linguagem poética configura-se como um espaço de alteração contínua dos sentidos, em que “o poema é a composição que atinge o extremo do possível na afirmação da singularidade enquanto relação ao outro, interrupção do geral, abertura de sentido” (Lopes 2003: 163).

No poema “Composição” (2015: 175), Orides Fontela não só anuncia o processo de transfiguração e transformação do sentido das palavras, mas constrói essa transfiguração a partir da própria forma do poema:

COMPOSIÇÃO

Compor os pomos
— exatamente —
até
que os signos
— deiscentes —
transfigurem-se

Compor os pomos
até
a anárquica primavera.

Compor transpor
até
a rosa única
— múltiplo
espanto

A composição gráfica do poema pode indicar um método econômico de construção poética, tendo em vista que cada palavra ocupa uma posição que edifica uma estrutura concisa. Junto a isso, o repertório lexical emprestado do campo da biologia apresenta um sentido articulado à estrutura dos versos, construindo uma forma grá-

fica que evolui progressivamente, partindo de imagens mais simples para, no final, compor uma estrutura mais complexa: do *pomo* à *rosa única*, refletida na métrica que, deliberadamente, é reduzida a um verso de uma só palavra — *espanto*.

Embora o poema pareça apresentar uma estrutura fragmentada, uma leitura atenta revela que a organização métrica obedece a um propósito formal, reforçando tanto o título quanto o exercício composicional. É assim que Orides Fontela coloca em prática o recurso do *verso livre novo*, o qual, conforme Paulo Henriques Brito comenta, “teve como um de seus principais inventores William Carlos Williams, [...] um verso geralmente curto e fracionado, com uso forte do *enjambement*” (2019: 30):

- | | |
|--|-----|
| 1. Com/por/ os/ po/mos/ | (4) |
| 2. e/xa/ta/men/te | (4) |
| 3. a/té/ que os/ sig/nos/ | (4) |
| 4. dei/scen/tes | (2) |
| 5. “trans/fi/gu/rem/-se | (4) |
| 6. Com/por/ os/ po/mos/ | (4) |
| 7. a/té/ a a/nár/qui/ca/ pri/ma/ve/ra. | (9) |
| 8. Com/por/ trans/por/ | (3) |
| 9. a/té/ a/ ro/sa/ ú/ni/ca | (7) |
| 10. múl/ti/plo/ es/pan/to | (5) |

O que poderia parecer um poema não linear, revela um padrão ritmado consistente: os primeiros três versos são tetrâmetros iâmbicos, marcados pela alternância entre sílabas fracas e fortes (ta-DUM-ta-DUM); o quarto e o quinto escapam da métrica, sendo respectivamente um dissílabo e um trissílabo e, na sequência, os versos seis e oito retomam a métrica do iâmbico, sendo cortados pelo verso sete, um eneassílabo. Os últimos versos, um decassílabo quebrado e uma redondilha menor, se articulam ao sentido das palavras mobilizadas, promovendo o efeito do “múltiplo espanto”, ou como define Davi Arrigucci a respeito da obra da autora, criam um “mundo descarnado de seu contexto natural transposto por um quadro de abstração, e incorpora isto na forma da surpresa e do paradoxo” (Arrigucci 2006).

Em uma primeira impressão, a composição gráfica dos versos livres e fragmentados pode nos levar a pensar que a metrificação do poema também objetiva propósitos de ruptura, seguindo uma tendência estética fenomenológica de base *desconstrucionista*, conforme propõe Derrida. Tal método de análise literária parte da analítica-existencialista heideggeriana, a qual pensa a *presença* como uma ontologia, para elaborar uma crítica à noção de estrutura. Por sua vez, partindo dessa mesma ideia de presença, Derrida incorpora esse debate ao texto literário para afirmar que “não há um fora do texto”, de modo que a relação entre a literatura e as formas exteriores é radicalmente alterada, afastando substancialmente a teoria literária da sociologia e da história. Entretanto, a preocupação sistemática de Orides Fontela com

a métrica rompe com tal lógica, na qual a estrutura da lírica traz à tona seu cuidado oculto com a continuidade da tradição rítmica, e o “múltiplo espanto” também é causado pela contradição entre a aparência do poema e a métrica demarcada pelo ritmo. Por fim, o contrassenso entre *essência* e *aparência*.

Nos versos que apresentam o processo de transfiguração dos sentidos: “até / que os signos / – deiscentes – / transfigurem-se”, supõe-se que a voz lírica transfigura a condição de *fenômeno* à esfera do sujeito, isto é, que o sujeito poético apresenta-se como o próprio fenômeno e que, por sua vez, confunde-se com o seu objeto literário: o poema. Isso ocorre por meio de um trabalho internalizado do próprio ato de composição, o que, por sua vez, se evidencia a partir do exercício da escrita empregado pela poeta. É diante do ato de *compor* que é possível *transfigurar*, de modo que “Composição” evidencia o exercício do trabalho poético existente entre a métrica e o sentido, construindo um paralelismo entre linguagem e natureza, algo que “não emana outra coisa senão a dinâmica objetivamente dialética entre a natureza criada e a natureza criada” (Pilati 2011: 3).

Insistimos ainda em outro aspecto formal presente no verso já citado “até / que os signos / — deiscentes — / transfigurem-se”. É nesse ponto em que o poema prolonga sua ocupação gráfica, cujo efeito é intensificado pelas lacunas que separam cada palavra do verso, sugerindo um longo período de pausa entre a leitura de um verso ao outro. A distância entre as palavras pode sugerir o limite da própria capacidade do poema em ampliar sua produção significativa, conforme o ato de *transfigurar* se apresente como o horizonte mais distante da *composição*. A partir disso, podemos retomar a ideia de Silvina Rodrigues Lopes, pois um “signo que transfigura-se” em meio à composição poética, pode ser lido como um processo de abertura de sentido, de ampliação do significado convencional de cada palavra mobilizada, criando um percurso de significação em que a métrica, ou seja, a disposição das palavras na mancha do poema, é o que determina o limite da escrita poética.

Nota-se que o processo de construção de sentido em “Composição” também produz um poema imagético, no qual o ciclo da natureza é apresentado como um processo de transformação, presente tanto na métrica ordenada, em que os versos finais indicam um caminho decrescente, quanto na utilização dos verbos no infinitivo “compor” e “transpor”. Embora o tempo verbal indique um período bem delimitado: “Compor transpor // até // a rosa única”, em que a preposição *até* desencadeia o processo final de um ciclo; na segunda parte do poema, a preposição é utilizada como um recurso voltado ao deslocamento, em que a lacuna entre *compor* e *transpor* indica um convite ao acaso: “Compor até transpor” ou “Compor transpor até”?

UMA POESIA PROFUNDAMENTE LAPIDADA

Em “Poesia e composição — A inspiração e o trabalho de arte” (2022), João Cabral de Melo Neto comenta que a literatura brasileira contemporânea perdeu “a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se” (2022: 380), revelando que

a *inspiração* se tornou uma prioridade em detrimento da *composição*. Nesse texto, João Cabral argumenta sobre a relação simbiótica entre a crítica com fins restritos ao mercado e a literatura de expressão pessoal, cujo vínculo fragiliza, desde então, o sistema literário brasileiro, em especial a poesia. Na contramão dessa tendência, Orides Fontela apresenta uma voz lírica obscura e uma linguagem poética profundamente lapidada, que narra um processo de transmutação das formas e das imagens, revisitando signos já apresentados em diversas de suas obras, como em seu poema chamado a “A mão” (2015: 180):

A MÃO

I

A mão destrói imagens
descristaliza signos

e a luz de novo
desabitada
pulsa serenamente
em frio ímpeto.

II

A mão destrói-se
furtando-se
à textura do ser
e do silêncio

e — naufragada a forma —
subsiste uma estrela
sobre as águas.

A interpretação desse poema pode ser aprofundada quando o comparamos a outra produção da autora cujo título é “Mãos” (2015: 36), presente em sua primeira publicação, *Transposição* (1969):

MÃOS

Com as mãos nuas
lavar o campo:

as mãos se ferindo
nos seres, arestas

da subjacente unidade

as mãos desenterrando
luzesfragmentos
do anterior espelho

com as mãos nuas
lavar o campo:

desnudar a estrela essencial
sem ter piedade do sangue.

Nos dois poemas, os signos “mão”, “luz” e “estrela” apresentam equivalências poéticas que sugerem um processo de reescrita e autorreferencialidade, de modo que percebemos alguns paralelismos expressivos, como uma divisão métrica semelhante, com 13 e 12 versos, respectivamente. Enquanto no poema de *Alba* há um processo de redução quantitativa do título no singular *mão*, cuja imagem anuncia uma ação destrutiva (“A mão destrói imagens / descristaliza signos”); em “Mãos”, a palavra no plural é acompanhada de uma ação construtiva (“Com as mãos nuas / lavar o campo”), de modo que os poemas compartilham as imagens enquanto matérias da composição poética.

Esse compartilhamento, por sua vez, é o princípio que constitui a relação entre os dois poemas, ao passo que o processo de reescrita revela a revisitação dos signos escolhidos a partir de um modelo de composição dialética: a mão, simultaneamente una e plural, é capaz de construir e destruir, pois “descristaliza signos”, como se pudesse transformar a si mesma enquanto altera aquilo que toca. Enquanto um signo da materialidade corporal, a mão progressivamente se desmaterializa de forma completa no poema de *Alba* (“A mão destrói-se”), pois sua dissolução enquanto corpo revela-se como uma desapareição material e representativa do silêncio que constitui a palavra no campo sentido, ainda que este seja, por sua própria natureza, “irrepresentável”. A mão destrói-se enquanto objeto e *palavra*: “furtando-se / à textura do ser / e do silêncio.”

Na sequência, a desapareição do corpo, ou a presença desse *corpo negativo*, desloca a função esperada da imagem da luz: a de iluminar as imagens. Os versos “e a luz de novo / desabitada / pulsa serenamente / em frio ímpeto.” constroem uma iluminação obscura, ao passo que sua forma “desabitada” e “em frio ímpeto” revela como o eu lírico escolhe apresentá-la por meio da sua sombra. Nesse sentido, a luz oscila entre a emergência e a desapareição, construindo uma equivalência com o verso do poema de 1969: “as mãos desenterrando / luzesfragmentos”, em que a composição da palavra “luzesfragmentos” reforça o processo de movimentação dialética dos poemas por meio do recurso do composto nominal amalgamado.

Sobrepor os poemas, como em um exercício de camadas, nos auxilia a observar a experiência do tempo histórico transmitida de uma obra a outra. De 1969 a 1983, a obra de Orides Fontela testemunhou duas décadas de um Brasil marcado por grandes

mudanças políticas e sociais. Do ápice da Ditadura Militar, marcado pelo AI-5 (1968), medida extrema de censura e perseguição política, até a década de 1980, representada pela transição lenta e gradual para o sistema democrático, concomitante à pressão de movimentos como as Diretas Já e à luta por uma nova Constituinte. O contexto de crise econômica, iniciado na década de 1970, agravou a pobreza e a desigualdade social no país, criando um cenário concomitante de crescimento da luta social e de aprofundamento do subdesenvolvimento. Essa conjuntura marcou esteticamente uma geração que se utilizou de “procedimentos modernos estabilizados de forma desvigorada e sem retesamento, enquanto outros continuaram repetindo bordões estereotipados da experimentação das décadas anteriores” (Bosi 2018: 119), resultando em uma literatura mercadológica e cosmopolita, de influência norteamericana e com tendência à absorção midiática.

A escolha pela revisitação dos signos citados e da utilização da autorreferencialidade pode favorecer a nossa hipótese de que Orides Fontela investiu em um movimento de recusa à reprodução excessiva da poesia, utilizando a lapidação dos versos como um posicionamento político para a não subjugação à literatura mercadológica, tão crescente em meio à década de 1980, marcada pelo início da ascensão do neoliberalismo. Como uma extensão do poema, o eu lírico orideano recusa a reprodução excessiva da expressividade lírica, e reduz-se enquanto forma e existência à medida que a produção poética é realizada. Nos últimos versos de “A mão”, embora a autora mobilize uma imagem que nos abre ao abismo: “e — naufragada a forma — / subsiste uma estrela / sobre as águas”, o eu lírico revela as contradições contemporâneas presentes em seu próprio processo de dissolução das imagens. A matéria corpórea, representada pela forma da mão, desmaterializa-se para transfigurar-se em um signo de esperança: a estrela. É a partir da composição entre *forma* e *imagem* que é possível edificar uma imagem de luz. Assim, o eu lírico retira-se do poema para inscrever-se eternamente na literatura.

OBRAS CITADAS

ARRIGUCCI Jr., Davi. Na trama dos fios, tessituras poéticas. [Entrevista]. *Jandira: Revista de Literatura*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: http://biblio.fflch.usp.br/private/A/ArrigucciJnior_D_NaTramaDosFios.pdf.

BOSI, Viviana. Tendências da poesia e de outras artes no Brasil a partir dos anos 1960: o disco voador, o pau a pique, o parangolé. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. n. 11, p. 97-122, outubro-março 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5354/mrd.voi11.50858>.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. Orides Fontela. *Alba*. São Paulo: Roswitha kempf, 1983. 2-7.

CHAUÍ, Marilena. Canal USPFFLCH. Colóquio Orides Fontela: 50 anos de *Transposição*. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AdlogWHKXLQ>. Acesso em: 03 fev. 2025.

Fontela, Orides. *Poesia completa*. São Paulo: Hedra, 2015.

LOPES, Silvina. Literatura e circunstância. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 162-171, 2º sem. 2003. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12509/9821>.

MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e Composição — A Inspiração e o Trabalho de Arte”. Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. 378-396.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

PILATI, Alexandre. Consciência Lírica e Trabalho na poesia de Orides Fontela. XII Congresso Internacional da Abralic. Curitiba. *Anais do...* Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0109-1.pdf>.

SISCAR, Marcos (2009). “A desconstrução de Jacques Derrida”. Thomas Bonnici & Lucia Zolin (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. 171-180.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

EROTISMO EM PRIMEIRA PESSOA: A POÉTICA DO CORPO NEGRO EM MIRIAM ALVES

Franciane Conceição da Silva¹ (UFPB)
e Maria Eduarda de Melo Paulino² (UFPB)

RESUMO: Este artigo discute como a poesia de Miriam Alves desestabiliza as imagens coloniais que historicamente aprisionaram o corpo feminino negro, reinscrevendo-o como sujeito de desejo, erotismo e insubmissão. A partir de poemas publicados nos *Cadernos Negros*, evidencia-se como a autora transforma o erótico em gesto de ruptura e autorreconhecimento, recusando o lugar de corpo violável e disponível imposto pelo cânone nacional. Em diálogo com bell hooks (2019), Audre Lorde (1984), Grada Kilomba (2020), Carla Akotirene (2019), Conceição Evaristo (2009), Abdias do Nascimento (2016), Luiz Silva (Cuti) (2011) e Lélia Gonzalez (2020), argumenta-se que a escrita de Alves promove uma descolonização interna na qual o corpo deixa de ser objeto da narrativa para tornar-se agente da própria história. Nessas poéticas, o erotismo destitui-se de seu caráter ornamental para erguer-se como ferramenta política que abre caminhos, confronta silenciamentos, reorganiza memórias e desfaz o “vulto” que tenta controlar a subjetividade negra.

PALAVRAS-CHAVE: literatura negro-brasileira; erotismo; insubmissão.

EROTISMO EN PRIMERA PERSONA: LA POÉTICA DEL CUERPO NEGRO EN MIRIAM ALVES

RESUMEN: Este artículo analiza cómo la poesía de Miriam Alves desestabiliza las imágenes coloniales que históricamente aprisionaron el cuerpo femenino negro, reinscribiéndolo como sujeto de deseo, erotismo e insubordinación. A partir de poemas publicados en *Cadernos Negros*, se pone de manifiesto cómo la autora transforma lo erótico en un gesto de ruptura y autorreconocimiento, rechazando el lugar del cuerpo vulnerable y disponible impuesto por el canon nacional. En diálogo con bell hooks (2019), Audre Lorde (1984), Grada Kilomba (2020), Carla Akotirene (2019), Conceição Evaristo (2009), Abdias do Nascimento (2016), Luiz Silva (Cuti) (2011) y Lélia Gonzalez (2020), se sostiene que la escritura de Alves promueve una descolonización interna en la que el cuerpo deja de ser objeto de la narración para convertirse en agente de su propia historia. En estas poéticas, el erotismo se despoja de

1 franciane.silva@academico.ufpb.br - <https://orcid.org/0000-0003-3035-5315>

2 maria.eduarda18@academico.ufpb.br - <https://orcid.org/0009-0005-1533-3670>

su carácter ornamental para erigirse como una herramienta política que abre caminos, confronta los silenciamientos, reorganiza las memorias y deshace la «sombra» que intenta controlar la subjetividad negra.

PALABRAS CLAVE: literatura afrobrasileña; erotismo; insubordinación.

FIRST-PERSON EROTICISM: THE POETICS OF THE BLACK BODY IN MIRIAM ALVES

ABSTRACT: This article examines how Miriam Alves's poetry destabilizes the colonial images that have historically confined the Black female body, reinscribing it as a subject of desire, eroticism, and insubordination. Drawing on poems published in *Cadernos Negros*, it demonstrates how the author transforms the erotic into a gesture of rupture and self-recognition, rejecting the notion of the violable and available body imposed by the national literary canon. In dialogue with bell hooks (2019), Audre Lorde (1984), Grada Kilomba (2020), Carla Akotirene (2019), Conceição Evaristo (2009), Abdias do Nascimento (2016), Luiz Silva (Cuti) (2011), and Lélia Gonzalez (2020), this article argues that Alves's writing fosters an internal decolonization in which the body ceases to be the object of the narrative and becomes the agent of its own history. Within these poetics, eroticism sheds its ornamental character to emerge as a political tool that opens new paths, confronts silencing, reconfigures memory, and dismantles the "specter" that seeks to control Black subjectivity.

KEYWORDS: Afro-Brazilian literature; eroticism; insubordination.

Recebido em 12 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a literatura de autoria negra no Brasil tem reconfigurado as formas de narrar o corpo, o desejo e a subjetividade, distanciando-se de leituras exotizantes, punitivas e coloniais que, historicamente, objetificaram, desumanizaram e animalizaram o corpo negro feminino. Dessa forma, as escritoras negras reivindicam tanto o direito de expressar quanto o de desejar, de sentir e de narrar suas próprias histórias, e é por meio desse movimento que a poesia surge como um espaço indispensável para a reinscrição de si. Um espaço no qual esse corpo – que muitas vezes foi silenciado, vigiado e hipersexualizado – transforma-se em texto, resistência e, sobretudo, em ato político. É nessa interseção entre corpo, política e insubmissão que a poética de Miriam Alves, uma das maiores vozes da literatura brasileira contemporânea, se insere.

Historicamente reduzida a estereótipos de animalização, servilidade ou lascívia, a mulher negra teve seu corpo atravessado por discursos que ora o demonizaram, ora o fetichizaram. Esse processo objetificou o corpo feminino negro, ao mesmo tempo em que regulou sua existência afetiva e erótica, criando uma falsa noção de que ele pode ser objeto de desejo destituindo-o, contudo, da posição de sujeito que deseja. Abdias do Nascimento, em sua obra *O Genocídio do Negro Brasileiro* (2016), descreve como a formação patriarcal e racista brasileira transformou o corpo da mulher ne-

gra em alvo privilegiado de violência sexual, negando-lhe a possibilidade de vínculos afetivos legítimos: “O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão” (Nascimento 2016: 60). Essa lógica funda-se no imaginário social e persiste. No mesmo texto, essa denúncia é reforçada pelas mulheres do *Movimento Negro Feminista* na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1975:

As mulheres negras brasileiras receberam uma herança cruel: ser o objeto de prazer dos colonizadores. O fruto deste covarde cruzamento de sangue é o que agora é aclamado e proclamado como ‘o único produto nacional que merece ser exportado: a mulata brasileira’. Mas se a qualidade do ‘produto’ é dita ser alta, o tratamento que ela recebe é extremamente degradante, sujo e desrespeitoso. (Nascimento 2016: 61)

O trecho em destaque desmistifica a ideia de uma convivência harmoniosa entre colonizadores e mulheres negras. Ao contrário, Abdias evidencia que a relação sexual entre homens brancos e mulheres negras durante a colonização foi pautada por coerção e violência. Não à toa, há um ditado popular que atravessa gerações: “Branca para casar, negra para trabalhar, mulata para fornicar”. Dessa forma, o dito popular retrata, de maneira brutal, o papel social que, por muito tempo, foi imposto ao corpo negro feminino: relegando-o ao espaço da exploração, da servidão e da sexualização, em detrimento do amor, da escolha ou do desejo. Lélia Gonzalez, intelectual, professora, antropóloga, filósofa e militante brasileira, cujas reflexões influenciaram profundamente os estudos sobre raça, gênero e cultura no Brasil, discorre sobre essa questão em sua obra *Por um feminismo afro-latino-americano* (2020):

O ditado “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar” é exatamente como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e é superexplorado economicamente, ela é faxineira, arrumadeira e cozinheira, a “mula de carga” de seus empregadores brancos, como um corpo que fornece prazer e é superexplorado sexualmente, ela é a mulata do Carnaval cuja sensualidade recai na categoria do “erótico-exótico”. (Gonzalez 2020: 170)

Gonzalez (2020) ainda observa que essa estrutura não desapareceu com a abolição em 1888, mas foi reconfigurada, persistindo, então, as “modernas senzalas” das festas populares e dos espaços de entretenimento, onde jovens negras seguem transformadas em “profissão de mulata” e seus corpos explorados como espetáculo e mercadoria. Entretanto, a recusa em reconhecê-las como profissionais de dança expõe a permanência do enquadramento colonial: trata-se de corpos negros que podem ser exibidos, consumidos, usados, mas não valorizados. Diante disso, “Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo as colocam no nível mais alto de opressão” (Gonzalez 2020: 58).

Esses discursos direcionados ao corpo da mulher negra, portanto, extrapolaram a condição de conceitos soltos ao longo do tempo, materializando-se como violências vividas que se instalaram na carne, na memória e na forma como cada mulher passou a se reconhecer ou a se estranhar diante de si mesma. Assim, a circulação dessas representações integra uma política constante de inscrição promovida pela branquitude acrítica (Bento 2022) e pela sociedade patriarcal. Nesses regimes, o corpo negro feminino é visto como uma superfície sobre a qual se projetam o desejo e o medo coloniais; no entanto, é também nesse mesmo corpo que surgem fissuras, recusas e contranarrativas que desafiam essas marcas e reconfiguram o que deve ser visto, falado ou desejado.

INTERSECÇÕES ENTRE RACISMO E SEXISMO: O CORPO COMO LUGAR DE CONTROLE

É importante ressaltar que essa construção colonial do corpo negro feminino se manifestou na estrutura social e também deixou marcas profundas nas formas de representação literária que se estabeleceram ao longo dos séculos no Brasil. No surgimento da literatura nacional, o corpo da mulher negra raramente foi considerado sujeito ou portador de interioridade; em vez disso, passou a ser um elemento constante na composição, no cenário ou como fetiche em diversas obras do cânone, majoritariamente composto por homens brancos, seguindo os mesmos padrões de racialização que estruturavam o imaginário social herdado da escravidão. Conceição Evaristo, em seu artigo intitulado “Literatura Negra: uma poética da nossa afro-brasilidade” (2009), evidencia que a literatura hegemônica perpetuou o apagamento da subjetividade da mulher negra:

Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. (Evaristo 2009: 23)

Nesse sentido, por muito tempo, a literatura brasileira repetiu, com quase absoluta naturalidade, uma lógica colonial que caracterizava o corpo da mulher negra como objeto utilitário, força de trabalho, ama de leite, empregada, corpo exótico, perigoso ou lascivo. A ficção do século XIX, especialmente os romances naturalistas e regionalistas, construiu, de forma sistemática, personagens femininas negras estereotipadas, sem voz, sem subjetividade, sem história própria e com seus lugares demarcados: a ama de leite que alimenta o/a filho/a do colonizador, a escravizada fiel, a cozinheira “robusta”, a criada sensual, a “mulata” cuja função narratológica é provocar desejo ou ciúme.

A literatura, portanto, além de reproduzir esse imaginário, ajudou a legitimá-lo. A representação da mulher negra nos romances que erotizam a “mulata” para fins estéticos ou satíricos reforçou o mito de que sua sexualidade era inerente e que esse corpo sempre estava disponível para o outro. Esse processo resultou do apagamento de vozes negras na literatura e, sobretudo, da presença ativa de representações raciais construídas a partir de um olhar que nunca via humanidade nesses corpos. Diante disso, por várias décadas, a literatura funcionou como um meio que perpetuou o que Abdias do Nascimento (2016) descreveu como a herança cruel da colonização: a mulher negra reduzida a “objeto de prazer”, corpo exposto e consumível, e cuja existência é definida pela utilidade para o outro.

A poesia de Miriam Alves emerge justamente nesse ponto de fricção. Ao relatar a vivência da mulher negra por meio de sua própria voz, a autora desconstrói as narrativas coloniais que caracterizaram o corpo negro a partir da subalternidade. Sua poética, então, transforma-se em um espaço de desobediência, onde o corpo deixa de ser um objeto desejado e passa a ser um sujeito desejante, que sente, decide e reivindica, pois, como argumenta bell hooks (2019: 151), “Devemos criar um espaço de oposição onde nossa sexualidade pode ser nomeada e representada, onde somos sujeitas sexuais – não mais amarradas e acudadas”.

Dessa forma, a persistência desse imaginário erótico-racial evidencia que a colonização criou um sistema de significação que moldou os corpos, os afetos e as possibilidades de existência das mulheres negras. O erotismo, nesse contexto, não é compreendido como potência vital; ao contrário, surge em uma lógica que associa as mulheres negras à disponibilidade, à lascívia e ao excesso. Trata-se de um erotismo desconectado da subjetividade, um erotismo sem sujeito porque é construído à revelia delas, contra elas e sobre elas.

Essa construção está intrinsecamente ligada aos processos materiais de violência. A dominação do corpo da mulher negra sempre se articulou ao controle de sua mobilidade, de sua função social, de sua maternidade e de seu prazer. Abdias do Nascimento (2016) aponta que a economia colonial demandava que as mulheres africanas fossem consideradas ferramentas de trabalho e de uso sexual, impedindo-as de integrar uma estrutura familiar estável. Diante disso, fica evidente que essa erotização compulsória funcionou como um mecanismo de poder: ao passo que tornava essas mulheres passíveis de exploração, assegurava que o desejo branco continuasse socialmente aceito, enquanto o desejo negro era proibido.

Essa lógica atravessou o período pós-abolição e se reorganizou na modernidade. Lélia Gonzalez (2020) afirma que a indústria cultural, a folclorização e as festas populares produziram novas formas de reencenar hierarquias coloniais, transformando a mulher negra em um produto. Essa figura, lida como “mulata”, é simultaneamente desumanizada, reduzida a espetáculo e jamais reconhecida como trabalhadora ou artista. O que se vende como sensualidade nacional é, na verdade, uma continuidade histórica da violência sexual sofrida pelas mulheres negras. É nesse contexto que se torna urgente revisitar a formação colonial desse imaginário, analisar as intersecções

entre racismo e sexismo que o sustentam e observar como a literatura canônica contribuiu para a fixação de certos estereótipos sobre o corpo negro.

Diante disso, a articulação entre racismo e sexismo funciona, no contexto colonial e pós-colonial brasileiro, como uma engrenagem de controle que se materializa diretamente no corpo das mulheres negras. Esse corpo historicamente objetificado, erotizado e disciplinado torna-se o território privilegiado onde a dominação racial se manifesta com mais intensidade e persistência. É por isso que, como afirma bell hooks (2019), o sofrimento das mulheres negras escravizadas não pode ser compreendido apenas pela lógica da raça ou apenas pela lógica de gênero, mas pela sobreposição das duas forças, que atuam simultaneamente e de modo mutuamente reforçador. Esse pensamento dialoga com Grada Kilomba em sua obra *Memórias da Plantação: episódios do racismo cotidiano* (2019):

Esse encontro revela como “raça” e gênero são inseparáveis. “Raça” não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da “raça”. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo. O mito da mulher negra disponível, o homem negro infantilizado, a mulher mulçumana oprimida, o homem mulçumano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e de “raça” interagem. (Kilomba 2019: 94)

Assim, as intersecções entre racismo e sexismo produzem um tipo específico de violência. Um tipo que transforma o corpo negro feminino em território de controle, justificando abusos, silenciando desejos e negando sua agência e subjetividade. Nesse cenário, compreender o erotismo imposto significa reconhecer as engrenagens de domesticação que atuam sobre esse corpo e se estendem para além do período colonial, reatualizando-se na cultura, nas políticas públicas, na mídia e na literatura canônica. À luz dessas discussões, no próximo tópico, serão analisados três poemas da escritora Miriam Alves, cuja escrita tensiona e reconfigura o corpo negro feminino na literatura brasileira.

É importante ressaltar que, embora os poemas analisados tenham sido publicados entre 1983 e 1993, sua inserção neste debate justifica-se porque os *Cadernos Negros*, fundados em 1978, emergem no recorte histórico proposto pela chamada e constituem um desdobramento das transformações estéticas, políticas e identitárias que atravessaram a poesia brasileira entre as décadas de 1950 e 1980. Nesse sentido, ler Miriam Alves significa compreender como determinados diálogos em torno de raça, gênero, autoria e representação, intensificados no período, produzem continuidades e reconfigurações nas décadas seguintes.

A POÉTICA DE MIRIAM ALVES E A REAPROPRIAÇÃO DO ERÓTICO

A antologia coletiva *Cadernos Negros* representa um marco histórico no Brasil, pois cria um espaço de enunciação para escritoras e escritores negros que, durante séculos, foram sistematicamente silenciados pela literatura canônica de matriz branca. Nesse espaço, o corpo negro, sobretudo o da mulher negra, emerge como voz, presença, memória, desejo e resistência. Autoras como Miriam Alves utilizam a palavra poética para reivindicar o direito de existir, sentir e desejar, transformando a escrita em ato de insurgência, e a emergência dessa voz corresponde a um gesto de ruptura com o imaginário colonial que objetificou e sexualizou o corpo negro como mercadoria ou espetáculo.

O ensaio de Luiz Silva (Cuti) (2011) sobre erotismo negro aponta que esse uso literário do erótico por negras e negros “descortina zonas interditas”, devolvendo ao corpo negro a sua humanidade e subjetividade. Afinal, o corpo que foi historicamente desumanizado, invisibilizado ou hipersexualizado pela literatura dominante, agora reaparece em sua complexidade, em seu sofrimento, em sua sensualidade própria, em seus desejos e em sua dor. Esse reerguimento do corpo negro através da palavra literária surge como um ato político, uma recusa a continuar sendo visto apenas como vulto, objeto ou mercadoria.

Para aprofundar essa dimensão libertadora do erótico, convém recorrer à teoria de Audre Lorde. Em seu influente ensaio *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (Os usos do erótico: o erótico como poder) (1984), ela redefine o erótico, distanciando-o do sinônimo de pornografia ou da mera sensação física, para alçá-lo a uma “fonte profunda de conhecimento, sensualidade, alegria, conexão espiritual e vitalidade criativa” que toda mulher pode acessar. Segundo a escritora, o erótico é um recurso interno que permite às mulheres reconhecer sua plenitude existencial e resistir a sistemas de opressão (Lorde 1984: 53): “o erótico é um recurso dentro de cada uma de nós, enraizado num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não expressos ou não reconhecidos”.

Dessa forma, reprimir ou distorcer esse erótico ao transformá-lo em pornografia, em exotização ou em objeto, é uma estratégia de silenciamento e controle. Ao incorporar essa perspectiva, compreendemos melhor o gesto de Miriam Alves nos poemas de *Cadernos Negros* nos quais o corpo negro é reinscrito como sujeito de dignidade, subjetividade e desejo próprio. Os poemas que serão aqui analisados foram retirados dos *Cadernos Negros* dos seguintes anos: 1983, 1986 e 1993. No entanto, antes disso, é fundamental compreender a posição de Miriam Alves no campo literário brasileiro e as estratégias que a autora precisou adotar para fazer emergir sua voz em um ambiente que não estava disposto a ouvi-la. Alves, uma das mais importantes escritoras negras contemporâneas, integrou a série desde os primeiros números e construiu uma obra profundamente marcada pela tensão entre corpo, linguagem e silenciamento.

Miriam Aparecida Alves é uma escritora, assistente social, professora, poeta, prosadora, dramaturga e ensaísta cuja obra se inscreve no centro da literatura negro-brasileira contemporânea. Iniciou sua trajetória na década de 1980 ao integrar o coletivo Quilombhoje Literatura, publicando seus poemas e contos nos *Cadernos Negros* a partir de 1982. Sua produção abrange diversas formas e gêneros: os livros de poesia *Momentos de busca* (1983); *Estrelas no dedo* (1985) e *Arô Boboi* (2023); a peça teatral *Terramara* (1988), em coautoria com Arnaldo Xavier e Cuti; os ensaios reunidos em *Brasil Afro Autorrevelado* (2010); as coletâneas de contos *Mulher Mat(r)iz* (2011) e *Juntar Pedacos* (2020); e os romances *Bará na trilha do vento* (2015) e *Maréia* (2019), além de participação em antologias internacionais e organização de volumes bilíngues que ampliaram a visibilidade da literatura de mulheres negras brasileiras no cenário global. Seu trabalho articula poesia, ficção, crítica e ativismo cultural, refletindo sobre raça, gênero, identidade e história em voz própria e comprometida com a descolonização estética e política.

Antes de entrar propriamente na análise dos poemas eróticos, julgamos importante trazer um fragmento do poema “Cuidado! Há navalhas” (1985), pois ele oferece a base para compreender como Miriam Alves concebe a relação entre corpo, palavra e a violência racista:

CUIDADO! HÁ NAVALHAS.
[...]
As palavras de concessões
são navalhas
retalham minha pele
diluem meus sentimentos
soltam-nos ao ar
[...]
Palavras de concessões
são mordanças
aveludam os sons do passado
ensurdecem sentimentos
forçam a minha negação
pressionam o meu ser
(ALVES 1985: 27)

Neste poema, a palavra que deveria ser veículo de expressão surge como instrumento de mutilação. “Concessões” são as condições impostas às mulheres negras: o tom de voz que podem usar, os temas que podem abordar, a forma como devem narrar a si mesmas. Aqui, a palavra branca e normativa aparece como navalha: corta a pele, dilui sentimentos, ensurdece. Em outras palavras, a linguagem hegemônica produz violência no corpo da mulher negra. O poema, portanto, funciona como chave de leitura para toda a obra de Miriam Alves: falar, para ela, é disputar com navalhas; é sangrar para existir; é não aceitar a mordança das “concessões” literárias. Antes mesmo do erotismo, há aqui a denúncia de que a mulher negra não tem autorização para

falar de si e, quando tenta, é cortada, silenciada, negada. Essa constatação dialoga diretamente com bell hooks, que reconhece que às mulheres negras não foi dada a possibilidade de serem agentes de sua sexualidade:

Geralmente, esse é o desafio colocado às mulheres negras que devem confrontar as velhas representações dolorosas de nossa sexualidade como um fardo que precisamos suportar, imagens que ainda nos assombram no presente. Devemos criar um espaço de oposição onde nossa sexualidade pode ser nomeada e representada, onde somos sujeitas sexuais – não mais amarradas e acuadas. (hooks 2019: 151)

Essas afirmações ecoam na obra de Miriam Alves, visto que, historicamente, a mulher negra só foi permitida enquanto símbolo da dor e não enquanto corpo que deseja, que nomeia sua sexualidade, que cria narrativas próprias. Por isso, quando Alves ousa escrever abordando o erotismo, ela não o faz desde um lugar confortável; ela escreve “contra”, escreve “apesar”, escreve “em luta”. Percebe-se, portanto, que o erotismo em Miriam Alves nasce a partir da ferida, mas não para celebrá-la e, sim, para transformá-la. O corpo que foi marcado por navalhas – a navalha da colonização, do racismo, do sexismo – agora tenta recuperar seu dizer, seu gozo e sua presença. Assim, “Cuidado! Há navalhas” introduz um princípio fundamental: antes de ser erotismo, o gesto de Miriam Alves é insurgência.

Os poemas analisados a seguir, publicados em diferentes edições dos *Cadernos Negros* (1983, 1986 e 1993) revelam exatamente esse gesto de insubordinação estética. Neles, o erotismo emerge simultaneamente como experiência corporal, processo de autoconhecimento, descolonização subjetiva e reescrita da existência negra. Diante disso, em “Geometria Bidimensional”, “Íntimo Véu” e “Estranho Indagar”, Miriam Alves experimenta formas, ritmos e imagens que recuperam o corpo como linguagem autônoma, recusando-se a permitir que o desejo da mulher negra continue a ser narrado por olhares externos. Esses poemas escavam as camadas impostas pela colonialidade e restituem ao sujeito poético uma agência erótica, intelectual e sensível que historicamente lhe foi negada.

Confluência das coxas
Encontro pleno da geometria
Há um triângulo isóscele
triângulo isóscele
Triângulo isóscele pede
isóscele padê
pode
pede posse
(padê)
(Alves 1993: 50)

Este poema inaugura a cena com uma imagem de confronto, “Confluência das coxas”, que já desloca o olhar do/a leitor/a: o que seria tratado como “carne” transforma-se em enunciado estético e, ao mesmo tempo, em operação topológica. Esse primeiro verso cria simultaneamente proximidade física e planificação (confluência, encontro), orientando o/a leitor/a a ler o corpo como superfície e interseção. A repetição insistente de “triângulo isóscele / triângulo isóscele” funciona como um motor rítmico e cognitivo em que se repete o enunciado até que ele perca sua neutralidade geométrica e passe a carregar sentido erótico e político. Além disso, o efeito anafórico cria uma espécie de canto, quase litúrgico, que sublinha a sacralidade do encontro sexual. Essa repetição também exerce efeito de domínio em que a palavra é incansavelmente convocada até reclamar um lugar no sentido, tal como a mulher negra que repete sua existência até que seja ouvida.

A partir daí, o verso se fragmenta: isóscele padê / pode / pede posse, e a superfície sonora assume protagonismo em que a transformação de isóscele em padê (aproximação fonética para “pá-de”, “padê” ou “pade”) revela um jogo oral-ritualístico, quase africano na ressonância, que conjuga língua e corpo. O poema trabalha, então, por deslizamento sonoro, fazendo do som um campo de significação político-erótico. Ademais, a escolha de fonemas curtos e repetidos (o /p/, o /d/, as vogais abertas) cria um ritmo corporal, como pulsações, que evocam passos de dança, respiração e fricção.

Ao nomear o encontro erótico como geometria, o eu lírico realiza um movimento de apropriação semântica em que a Geometria, saber clássico, racional, associado ao logos ocidental, é deslocada do seu pedestal “objetivo” e insuflada com a carne do desejo, e esse deslocamento cumpre um duplo gesto: (a) nega o estereótipo colonial que trata a mulher negra como corpo irracional, meramente instintivo; (b) reivindica para o corpo feminino negro a capacidade de pensar, de estruturar, de saber. Diante disso, “é um modo de existência em que “não se existe mais como a/o ‘Outra/o’, mas como o eu. Somos eu.” (Kilomba 2019: 237). Com isso, ao transformar seu leito em figura geométrica, o eu lírico se afirma sujeito cognoscente e autor da própria topografia erótica.

Audre Lorde (1984) nos lembra que o erótico é “fonte de conhecimento” e poder criativo; não se reduz à erotização externa. Neste poema, o erotismo funciona exatamente como epistemologia em que a imagem geométrica é instrumento de saber, o corpo sabe-se como forma, como medida e como encontro simétrico. A invocação do triângulo isóscele (figura de dois lados iguais e um de diferente) é simbólica, nela há igualdade e diferença simultâneas, uma metáfora apropriada para o desejo entre sujeitos que partilham o espaço, mas que podem carregar histórias desiguais de violência e de poder. O triângulo isóscele pede “e pede posse”: pedir aqui tem força política (reivindicação de direito ao desejo), e não submissão. Lorde (1984) diria que quando a mulher (neste caso, a mulher negra) nomeia seu erótico, ela recupera energia interior. Diante disso, ao chamar a geometria para representar seu encontro, Miriam Alves fomenta esse saber erótico como potência de existência. O pedido “pede posse” torna-se, portanto, ato de autonomia, não uma solicitação servil.

O nó semântico final “pode / pede posse” abre um campo ambivalente e proposital: pode = possibilidade / poder; pede = súplica / comando; posse = apropriação / propriedade. É precisamente essa ambivalência que o poema explora politicamente, visto que em uma sociedade que historicamente transformou o corpo negro em propriedade, dizer “pede posse” é uma reviravolta feroz em que mulher negra reivindica a posse de si mesma, não como objeto de apropriação alheia, mas como sujeito que se ocupa, que se toma. Kilomba (2019) fala da “descolonização” interna, quando deixamos de existir como “Outra/o” e assumimos: “Somos eu.” O pedido de posse do poema é exatamente essa descolonização subjetiva: o eu lírico reclama autoralidade sobre seu leito, seu corpo, sua linguagem. O poema mantém indeterminado aquilo que é pedido, criando um enigma sonoro e formal que recusa a transparência a que o olhar expropriante tem direito.

Além disso, a repetição e o isolamento da palavra “padê” abrem um campo fundamental para compreender a natureza do erotismo que Miriam Alves constrói. O padê é a oferenda ritual feita a Exu, orixá da comunicação, dos caminhos e das encruzilhadas, figura central das cosmologias iorubanas e de toda a diáspora africana nas Américas. A menção ao padê reconfigura radicalmente o erotismo da mulher negra: tira-o da lógica cristã-colonial do pecado, da culpa e da bestialização e o reinscreve numa cosmologia africana de potência, decisão e liberdade.

Segundo profecia iorubá, a diáspora negra deve buscar caminhos discursivos com atenção aos acordos estabelecidos com antepassados. Aqui, ao consultar quem me é devido, Exu, divindade africana da comunicação, senhor da encruzilhada e, portanto, da interseccionalidade, que responde como a voz sabedora de quanto tempo a língua escravizada esteve amordaçada politicamente, impedida de tocar seu idioma, beber da própria fonte epistêmica cruzada de mente-espírito. (Akotirene 2019: 15)

“Geometria Bidimensional”, portanto, faz convergir vários movimentos: a sonoridade ritual, a apropriação do saber científico, a reinvenção do erótico como epistemologia e a reivindicação de posse autoral. Ao transformar o encontro erótico em geometria, Miriam Alves amplia a ideia de quem pode saber, quem pode narrar e quem pode autorizar o desejo. Segundo Cuti (2011): “Orixá mensageiro e princípio dinâmico que rege o universo, além de emblema da virilidade, Exu atua na poesia negra como impulso libertário”. O padê, portanto, configura-se como insubordinação estética e espiritual, um signo que rasga a colonialidade no próprio cerne do poema.

Íntimo véu
Arregaço o ventre
corcoveio no ar
gemo
Você?
tira o meu último véu.
(Alves 1986: 60)

Se em Geometria Bidimensional o erotismo surgia como rito, trânsito e agência ancestral (Exu/padê), em “Íntimo Véu” o movimento de Miriam Alves realoca o foco para o ato íntimo da entrega consciente, no qual a mulher negra afirma sua subjetividade ao mesmo tempo em que confronta as feridas históricas que atravessam seu corpo.

O poema é curto, mas expansivo, e cada verso é uma camada retirada, um gesto que expõe o que foi velado pela colonialidade. O “ventre” que se “arregaça” não evoca submissão; ao contrário, conota disposição, escolha, abertura performada pelo próprio eu lírico e esse ventre, lugar simbólico da criação, da ancestralidade e da memória corporal, é também o território sobre o qual se inscreveram violências coloniais. Abri-lo, nesse caso, é um gesto duplo de vulnerabilidade e poder. A expressão “corcoveio no ar” introduz a corporeidade como movimento próprio, autônomo, insubmisso, ou seja, não é o corpo sendo manipulado, mas o corpo criando ritmo, produzindo sua própria linguagem e celebrando-se. O gemido que surge na sequência distingue-se de um som de dor, caracterizando-se como afirmação, aquilo que Audre Lorde (1984) descreve como “a plenitude do erótico”, uma energia que “conecta o espiritual e o profundamente físico”, e que sempre foi negada às mulheres negras.

O poema culmina em um verso que, embora curto, é abissal: “Você? tira o meu último véu”. Aqui, o erotismo se manifesta simultaneamente como encontro físico e encontro entre sujeitos. A pergunta “Você?” suscita dúvida, surpresa, escolha e, sobretudo, reconhecimento. A mulher negra liberta-se da violência histórica que a despe, passando a decidir quem participa da retirada desse véu final. Se a colonialidade construiu a mulher negra como corpo sempre exposto, sempre violado, sempre público, Miriam Alves devolve a ela o direito radical à privacidade, à escolha, ao desejo e à reciprocidade.

O véu, nessa leitura, funciona como símbolo das camadas que recobrem o corpo negro: moral cristã colonial, exotização, fetichização, desumanização. Então, ao autorizar a retirada do “último véu”, o eu-poético declara-se sujeito pleno do erotismo, e não mais consequência da narrativa alheia. Dessa forma, o erotismo deixa de ser o lugar de perigo que o racismo construiu – a hipersexualização que animalizou a mulher negra – e torna-se espaço de poder, de verdade e de escolha. A retirada do véu configura-se como uma autorrevelação escolhida e um ato consciente de existência. O poema funciona, portanto, como um movimento de descolonização íntima, como afirma Lorde (1984), ao dizer que o erótico nos permite “sentir toda a nossa capacidade de sentir”, devolvendo-nos a nós mesmas.

Em “Íntimo Véu”, Miriam Alves inscreve o erotismo como libertação e como autoria, aqui, o corpo negro deixa de ser cenário de violência histórica para tornar-se território de criação, verdade e reciprocidade:

O vulto não é vulto
sou eu
A imagem está turva
o vulto está nítido

vejo sua boca
ostentando dentes
como teclas de piano
querendo devorar
engolir
degustar
anular
[...]
Vejo sua língua salivando
louca raivosa
babando palavras
desconexas
O vulto
Nítido
Refletido
Escondido
Me toma todas as manhãs
Penetrando em mim como verdade
(Alves 1983: 12-14)

“Estranho Indagar” é, entre os poemas aqui analisados, o mais denso e psicológico. Nele, Miriam Alves retira o erotismo do campo celebrativo e ritual (como em *Geometria Bidimensional* e *Íntimo Véu*) para colocá-lo na zona do conflito, onde o desejo encontra o trauma e a subjetividade tenta emergir das sombras deixadas pela história colonial. O poema, então, é um embate entre o eu e a imagem do eu, imagem distorcida, espectral, marcada pela violência que moldou, por séculos, o corpo da mulher negra. A abertura é contundente: “O vulto não é vulto / sou eu”.

Esse reconhecimento já é, por si só, um gesto de descolonização em que o eu-poético encara a duplicação e a projeção colonial que a transformaram em sombra. A mulher negra, historicamente atravessada por caricaturas, estereótipos e fantasias sexuais racistas, vê-se obrigada a se reconhecer por meio de um vulto que não a representa, ou a representa como a sociedade racista deseja que ela seja. Nesse ponto, bell hooks oferece uma chave essencial para compreender a tensão do poema, ela afirma:

Certamente, esse é o desafio colocado às mulheres negras, que devem confrontar as velhas representações dolorosas de nossa sexualidade como um fardo que precisamos suportar, imagens que ainda nos assombram no presente. Devemos criar um espaço de oposição onde nossa sexualidade pode ser nomeada, onde somos sujeitas sexuais – não mais amarradas e acuadas. (hooks 2019: 151)

O vulto aparece como uma imagem assombrosa. A boca que “ostenta dentes como teclas de piano”, que quer “devorar, engolir, anular”, é a corporificação dessa

figura colonial do desejo predatório, que reduz a mulher negra a objeto, em vez de reconhecê-la como sujeito. A imagem é monstruosa porque carrega a monstruosidade do olhar que a construiu, mas o poema realiza algo maior, pois revela a internalização desse olhar. O vulto transcende a figura do outro, fundindo-se ao “sou eu”; a violência, portanto, instala-se dentro. O desejo colonial se infiltra na subjetividade. O poema expõe, então, o momento anterior à ruptura, quando a mulher negra ainda precisa se defrontar com este “vulto” para superá-lo. Ele é a máscara imposta pelo racismo, a fantasia que erotiza e animaliza o corpo negro e o molde colonial que insiste em sobreviver porque foi ensinado, imposto, repetido.

Quando a língua do vulto “saliva”, “baba”, pronuncia “palavras desconexas”, estamos diante do erotismo colonial que reduz o corpo negro à excitação violenta, ao desejo desordenado, ao fetiche. Segundo Audre Lorde (1984), o erotismo verdadeiro é força criativa, conhecimento profundo, potência espiritual; o erotismo colonial, ao contrário, é distorção, medo e controle. “Estranho Indagar” é um mapa dessa distorção. Além disso, a ideia de penetração é psicológica e não sexual, a “verdade” racializada aquela inventada, fabricada, imposta, que se infiltra na consciência, determina identidades e fixa papéis. bell hooks descreve esse mecanismo com precisão devastadora ao refletir sobre desejo, erotismo e política: “Ao reconhecer as formas como o desejo pelo prazer - e isso inclui os anseios eróticos - mobiliza nossas políticas, nosso entendimento da diferença, talvez possamos entender melhor como o desejo desestabiliza, subverte e torna a resistência possível. Não podemos, entretanto, aceitar essas novas imagens acriticamente” (hooks 2019: 93).

O eu lírico também não aceita. O poema é um ato de crítica e a recusa em aceitar que o vulto seja verdade. Ele revela para desestabilizar e expõe para romper. No final, o poema abstém-se de apresentar resoluções definitivas, aspecto que se revela essencial, pois ele abre a ferida, ilumina o vulto e mostra o efeito devastador de ter sido construída como sombra e, ao mostrar, ele inicia o processo de cura. É esse movimento que hooks identifica quando afirma: “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser, e, portanto, cria condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação” (hooks 2019: 61).

“Estranho Indagar” é o momento anterior ao amor, é o momento da confrontação. O instante em que a mulher negra encara a si mesma sob a luz do colonizador e decide que essa não é sua face verdadeira. O poema, portanto, é um espelho turvo que prepara o caminho para a nitidez do eu. Se “Íntimo Véu” é o gesto de abrir, e “Geometria Bidimensional” é o gesto de celebrar, então “Estranho Indagar” é o gesto de romper com o vulto, com a máscara, com a fantasia violenta que impede que a mulher negra se veja como sujeito erótico pleno. Dessa forma, Miriam Alves transforma o enfrentamento do espelho colonial em um ato literário e político e, ao fazê-lo, inaugura o caminho da libertação.

A leitura conjunta de “Geometria Bidimensional” (1993), “Íntimo Véu” (1986) e “Estranho Indagar” (1983) revela o percurso que Miriam Alves realiza para reinscrever o corpo da mulher negra em territórios dos quais historicamente foi negado: o território do desejo, do erotismo e da autonomia subjetiva. É importante ressaltar que

seu gesto poético foge à linearidade e abdica de produzir uma imagem pacificada da sexualidade negra, dedicando-se a expor as fissuras, fraturas, ambiguidades e zonas de resistência que estruturam a experiência corporal das mulheres negras em uma sociedade racista e patriarcal. Portanto, esse erotismo, longe de ser mera sexualização, funciona como um contradispositivo ético-político que devolve à mulher negra sua interioridade, sua complexidade e sua agência.

Além disso, ao trazer o erotismo para o centro da experiência poética de mulheres negras, Alves também reconfigura os limites do dizível na literatura brasileira, aquilo que durante muito tempo foi silenciado, interditado ou reduzido ao estereótipo transforma-se em matéria legítima de sua elaboração estética, reivindicando, assim, o direito de imaginar outros futuros para corpos negros femininos, futuros em que prazer, vulnerabilidade e desejo possam existir dissociados das marcas da violência que historicamente buscaram defini-los.

Ao analisar os poemas “Geometria Bidimensional”, “Íntimo Véu” e “Estranho Indagar”, este artigo buscou compreender como Miriam Alves reinscreve o corpo negro feminino em uma poética que articula erotismo, subjetividade e insubmissão. Longe de reproduzir imagens coloniais historicamente atribuídas às mulheres negras, os poemas analisados constroem um movimento de retomada de voz, do desejo e da autonomia corporal. Ao inserir Miriam Alves no debate sobre a poesia brasileira produzida nas transformações socioculturais do final do século XX, evidencia-se que a literatura negro-brasileira amplia os limites do cânone ao reivindicar novas formas de narrar o corpo, a memória e o desejo. Permanecem abertas, portanto, possibilidades futuras de investigação acerca das relações entre erotismo, ancestralidade e escrivência nas produções literárias de mulheres negras contemporâneas, e espera-se que este trabalho possa lançar luz sobre as próximas pesquisas.

OBRAS CITADAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALVES, Miriam. *Íntimo Véu*. *Cadernos Negros* 9. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 1986. 60.
- ALVES, Miriam. *Geometria bidimensional*. *Cadernos Negros* 17. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 1993. 50.
- ALVES, Miriam. *Momentos de Busca*. São Paulo: Do Autor, 1983.
- ALVES, Miriam. *Poemas reunidos*. São Paulo: Círculo de Poemas: Fósforo: Luna Parque, 2022.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. Companhia das Letras, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar/Companhia das Letras, 2020.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4365>.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?: Mulheres negras e feminismo*. Trad. Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. Audre Lorde. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. 53-59.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Perspectiva, 2016.

SILVA, Luiz. Poesia erótica nos Cadernos Negros. Quilombhoje, 2011. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/ensaio/cuti/TextocriticoErotismoCuti.htm>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DO RISO MODERNISTA ÀS ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: HUMOR NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX AO XXI

Andréa Catrópa da Silva¹ (Anhembi Morumbi)

RESUMO: Este artigo investiga o humor como operador formal e histórico na poesia brasileira do século XX ao XXI, argumentando que o riso não atua como ornamento, mas como procedimento de conhecimento e mediação crítica. Em perspectiva diacrônica, acompanha-se um fio que vai do poema modernista às formas contemporâneas de apropriação e *ready-made* verbal, passando pela poesia concreta, pela poesia marginal, e por autores como Paulo Leminski, José Paulo Paes e Angélica Freitas. Neste ensaio, propõe-se que o humor permite elaborar tensões recorrentes da literatura brasileira, a saber: a construção ambígua da identidade nacional, a relação entre experimentação formal e cultura de massas, a resistência cotidiana em contextos autoritários, a revisão irônica do cânone e as disputas contemporâneas em torno de gênero e autoria. Ao final, as escritas digitais são consideradas um horizonte de desdobramento, não como continuidade linear, mas como um campo em que montagem, repetição, remix e circulação veloz reativam procedimentos já presentes nessa tradição. O artigo propõe, assim, que observar criticamente o uso do humor por poetas de diferentes gerações amplia a compreensão das formas poéticas do país.

PALAVRAS-CHAVE: humor; poesia brasileira moderna; poesia concreta; poesia marginal; escritas digitais.

DE LA RISA MODERNISTA A LAS ESCRITURAS CONTEMPORÂNEAS: HUMOR EN LA POESÍA BRASILEÑA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

RESUMEN: Este artículo investiga el humor como operador formal e histórico en la poesía brasileña de los siglos XX y XXI, y sostiene que la risa no actúa como ornamento, sino como procedimiento de conocimiento y mediación crítica. Desde una perspectiva diacrónica, se sigue un hilo que va del poema-piada modernista a las formas contemporâneas de apropiación y *ready-made* verbal, pasando por la poesía concreta, la poesía marginal y autores como Paulo Leminski, José Paulo Paes y Angélica Freitas. En este ensayo, se propone que el humor permite articular tensiones recurrentes de la literatura brasileña, a saber: la construcción ambigua de la identidad nacional, la relación entre experimentación formal y cultura de masas, la resistencia cotidiana en contextos autoritarios, la revisión irónica del canon y las disputas contemporâneas en torno al género y la autoría. Por último, las escrituras digitales se consideran un horizonte de desarrollo, no una continuidad lineal, sino un campo en el que el montaje, la repetición, el remix y la circulación acelerada reactivan procedimientos ya presentes en esta

¹ andreatropa@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0185-8167>



tradición. El artículo propone, así, que observar críticamente el uso del humor por poetas de distintas generaciones amplía la comprensión de las formas poéticas del país.

PALABRAS CLAVE: humor; poesía brasileña moderna; poesía concreta; poesía marginal; escrituras digitales.

FROM MODERNIST LAUGHTER TO CONTEMPORARY WRITING: HUMOR IN BRAZILIAN POETRY FROM THE TWENTIETH TO THE TWENTY-FIRST CENTURY

ABSTRACT: This article investigates humor as both a formal and historical operator in Brazilian poetry from the twentieth to the twenty-first century. It argues that laughter does not simply serve as an ornament but acts as a procedure of knowledge and critical mediation. From a diachronic perspective, it traces a thread from the modernist poema-piada to contemporary forms of appropriation and verbal ready-made. This path includes Concrete poetry, marginal poetry, and authors such as Paulo Leminski, José Paulo Paes, and Angélica Freitas. The essay proposes that humor enables the elaboration of recurring tensions in Brazilian literature. These include: the ambiguous construction of national identity, the relationship between formal experimentation and mass culture, and everyday resistance in authoritarian contexts. It also covers the ironic revision of the canon and contemporary disputes surrounding gender and authorship. Finally, digital writing is considered a horizon of development. This is not seen as a linear continuity, but as a field in which montage, repetition, remix, and accelerated circulation reactivate procedures already present in this tradition. By critically examining the use of humor by poets from different generations, this article broadens our understanding of the country's poetic forms.

KEYWORDS: humor; modern Brazilian poetry; Concrete poetry; marginal poetry; digital writing.

Recebido em 13 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

INTRODUÇÃO

O humor é um traço destacado na poesia brasileira do século XX, mesmo quando a crítica o tratou como um ornamento secundário em relação a outras matrizes de valor que organizaram o campo. Este artigo parte da hipótese de que o riso, a ironia e a paródia não apenas atravessam diferentes gerações e movimentos poéticos, mas também constituem um fio histórico que liga modernismo, concretismo, poesia marginal e, em desdobramento mais recente, práticas contemporâneas de escrita digital. Ao assumir o humor como categoria estética e política, pretendemos compreender como ele opera em registros distintos (de modo explícito na poesia oswaldiana, de modo irônico em algumas realizações verbivocovisuais, como improviso mimeografado nos anos 1970, entre tantas outras possíveis configurações) e como cada momento reinscreve o riso em diálogo com suas condições históricas e culturais.

O percurso aqui proposto acompanha, em primeiro lugar, a emergência do poema-piada modernista, entendido como sintoma das tensões entre racismo científico, ufanismo romântico e construção da identidade nacional. Em seguida, analisa-se

a poesia concreta, destacando como a visualidade tipográfica e a ressemantização icônica (Silva 2020) incorporaram o humor em chave crítica. O terceiro momento se detém na Geração Mimeógrafo, quando o riso se converte em gesto de resistência à ditadura e em linguagem comunitária, aproximando a vida e a poesia em circuitos alternativos de circulação. Por fim, o artigo alcança a poesia do século XXI, representada por autoras como Angélica Freitas e, também, influenciando práticas digitais nas quais a ironia se reinscreve em regime de velocidade e replicação algorítmica.

Nesse sentido, a leitura aqui proposta permite observar que o humor foi um parceiro frequente do lirismo na poesia brasileira da segunda metade do século XX, do concretismo à produção marginal, passando por autores como José Paulo Paes e Paulo Leminski, e que segue atuando na produção contemporânea, como se evidencia já no livro de estreia de Angélica Freitas, *Rilke Shake*. Reconhecer essa continuidade talvez permita ampliar os critérios de leitura e de legitimação de formas poéticas que, justamente por operarem sob a máscara do humor, tendem a escapar de abordagens mais convencionais.

Ainda que o humor modernista e, em particular, certas inflexões bandeirianas tenham sido amplamente acolhidos pela crítica e, a posteriori, incorporados a processos de canonização, convém notar que essa legitimação não se dá sem zonas de contenção. Há uma espécie de “limiar” de aceitabilidade do riso: quando não tensiona excessivamente as expectativas de densidade, gravidade ou elevação, o humor pode ser integrado como traço de modernidade, como solução formal, como inteligência de linguagem. Mas, ao se aproximar de certos limites — seja por radicalidade de procedimento, seja por rebaixamento deliberado do tom, seja por uma adesão mais frontal ao cotidiano e às suas fraturas —, ele tende a reativar suspeitas antigas: a de que aquilo que se produz sob o signo do riso exigiria menos trabalho, guardaria menor complexidade ou ofereceria apenas uma crítica superficial.

A proposição deste artigo é que tal suspeita, quando ocorre, diz menos sobre o humor do que sobre o modo como se organiza, em nosso horizonte cultural, a relação entre poesia e seu (restrito) lugar social. Em um país atravessado por impasses sociais, econômicos e políticos persistentes e por recorrentes formas de cerceamento da expressão, explícitas ou veladas, o humor pode operar como uma tecnologia de enunciação: não apenas uma forma de dizer “menos”, mas também uma maneira específica de dizer “de outro modo”. Nessa chave, o riso deixa de ser compreendido como um dar de ombros ao peso dos acontecimentos e organiza-se como uma mediação crítica que permite contornar interditos, expor contradições, instituir cumplicidades e, por vezes, sustentar a própria possibilidade de fala. Nesse sentido, ler a tradição do humor na poesia brasileira implica reconhecer que sua recorrência não se opõe ao lirismo nem à reflexão: ela responde às pressões do contexto e transforma urgências históricas em procedimento formal, fazendo da ironia um modo de conhecimento.

HUMOR, IDENTIDADE NACIONAL E MODERNISMO

Se, como sugerimos, o humor funciona na poesia brasileira como um modo de trabalho crítico, e não como simples ornamento, convém observar de que matéria histórica ele se alimenta quando passa a operar, no modernismo, como forma de pensar o país. A ironia modernista se acende num terreno já polarizado por narrativas de nação, em que se chocam imagens opostas do Brasil, reiteradas desde o século XIX. Ao longo desse período, dois vetores foram particularmente persistentes. De um lado, o racismo científico, que subjugava o Brasil a uma visão de atraso e degenerescência, legitimada por teorias eugenistas; de outro, o ufanismo romântico, que exaltava as belezas naturais e idealizava o povo brasileiro como portador de uma essência positiva e redentora. Essas matrizes - uma negativa, outra celebratória - retornariam em diferentes momentos da cultura nacional, inclusive no século XX (Silva 2013), com a retórica do civismo militar (“Brasil: ame-o ou deixe-o”) e com a crença providencialista de que “Deus é brasileiro”.

O modernismo de 1922, nesse contexto, não inventa o humor literário, como a mera evocação do nome de Gregório de Matos já nos permitiria afirmar. No entanto, sua ação consistiu em lhe atribuir uma função renovada: operar criticamente nesse campo de forças, recusando tanto a condenação quanto a exaltação fáceis. O que chamamos de “poema-piada, notadamente em Oswald de Andrade, longe de ser mero gracejo, revela uma operação cultural mais profunda. Slogans como “Tupi or not Tupi: that is the question” condensam uma estratégia que desmonta o universalismo europeu ao mesmo tempo em que ironiza a própria condição periférica brasileira, sem convertê-la em ressentimento nem em ufanismo.

Essa mesma lógica atravessa, por outros caminhos, a obra de Raul Bopp, autor frequentemente lembrado de forma lateral na história do modernismo, mas cuja poesia mobiliza o humor como instrumento decisivo de leitura do país. Em *Cobra Norato*, publicado em 1931, o tom fabular e aparentemente ingênuo, muitas vezes associado, em leituras iniciais, a uma recepção infantil ou folclorizante, mescla, de modo único, mito, oralidade, caricatura e crítica cultural. O humor, em Bopp (1976), reconfigura a relação entre o Brasil ancestral e a História, entre o maravilhoso e o político, entre a fantasia e a violência simbólica inscrita na formação nacional (Secchin 2018).

Além disso, Secchin (2018) afirma que a persistência de *Cobra Norato* ao longo de sucessivas edições — mais precisamente, oito delas (Rosa 2023) —, revisões e rearranjos do próprio autor sugerem que o poema, longe de ser um gesto passageiro, participa de uma construção consciente de memória literária. A recusa de autonomizar certos conjuntos de poemas, a insistência em manter firme o eixo organizador da obra e a convivência, nem sempre pacífica, entre dicção alucinatória, fabulação mítica e crítica social apontam para uma concepção poética que não se fecha em um único registro, mas o atravessa por meio do desvio, da condensação e do deslocamento.

Assim, o humor modernista coloca-se em um entre-lugar produtivo, a meio caminho do complexo de inferioridade, mais tarde nomeado por Nelson Rodrigues de

“complexo de vira-lata”, termo em voga até os dias de hoje, e o ufanismo grandiloquente que insiste em atribuir ao país uma vocação providencial. Ao rir dessas duas posições, o modernismo afirma a ambiguidade como traço constitutivo da identidade nacional. O riso, assim, expõe as contradições existentes, tornando visível a rigidez dos discursos que pretendem fixar o Brasil em imagens estáveis, sejam elas negativas ou celebratórias.

Nesse sentido, a ironia modernista pode ser compreendida como uma forma de desautomatização cultural, capaz de revelar o caráter construído e, muitas vezes, caricatural, das narrativas sobre o país. O humor constrói-se como resposta estética e social às tensões entre inferioridade e exaltação, atuando como uma pedagogia crítica que recusa tanto a solenidade paralisante quanto a ingenuidade conciliatória. Ao inscrever o riso no centro da experiência poética, o modernismo inaugura uma tradição que atravessará a poesia brasileira ao longo do século XX, reaparecendo, sob novas inflexões, em movimentos posteriores.

POESIA CONCRETA, POPCRETOS E HUMOR VERBIVOCOVISUAL

Se o modernismo consolidou o humor como gesto de desmistificação, capaz de rir do cânone e, simultaneamente, do país enquanto problema histórico, a poesia concreta deslocou esse mesmo impulso para um plano mais estrito de linguagem. O riso, aqui, não é franco, evidente, mas atravessa a forma do poema. De outra parte, a ironia, que antes se encenava no tom, no tema ou na piada verbal, passa a operar também na montagem, na tipografia, no recorte de slogans e na colisão entre registros. O humor, aqui, sobrevive ao enrijecimento aparente do procedimento e persiste como força de desautomatização ao deixar de ser apenas um modo de dizer e tornar-se também um modo de compor.

A poesia concreta brasileira, surgida em meados da década de 1950, em torno do grupo Noigandres, costuma ser associada ao rigor programático, à recusa do verso discursivo e à valorização da palavra em sua dimensão verbivocovisual. O poema concreto, ao explorar simultaneamente os campos semântico, sonoro e visual da linguagem, desloca a leitura da linearidade tradicional para uma organização espacial em que “toda relação importa e pode ser interpretada” (Bomfim 2020: 170). Esta cria condições para que o humor se realize como jogo de relações, como choque entre elementos gráficos e semânticos, como perturbação da leitura habitual.

A poesia concreta, assim, não pode ser simplificada de modo a ser tomada apenas como uma experiência formalista ou hermética (como parte da crítica e dos próprios pares poetas a consideraram). Desde seus manifestos, havia uma atenção particular aos meios de comunicação, à publicidade, ao cinema, ao cartaz, à televisão e à velocidade da vida moderna. Décio Pignatari, em “Nova poesia: concreta”, propunha uma “arte geral da linguagem” que incluía propaganda, rádio, televisão e cinema, isto é, uma poesia capaz de dialogar com a sensibilidade produzida pelos meios de comunicação de massa (Silva 2020). Tal aproximação com linguagens não literárias

abre espaço para uma dimensão humorística particular: o poema passa a rir da própria circulação social dos signos, apropriando-se de fórmulas prontas, slogans e materiais do consumo para submetê-los a deslocamentos críticos que se distanciavam da consolidação literária.

A série dos *popcretos*, de Augusto de Campos, explicita essa inflexão. Produzidos no contexto dos anos 1960, em diálogo com a Pop Art, com a cultura de massas e com a crise política brasileira, esses poemas-cartazes deslocam a poesia concreta de sua fase mais ortodoxa para uma zona em que o acaso, a colagem e a materialidade dos restos urbanos passam a interferir de forma fundamental na composição. A exposição dos *popcretos*, realizada em 1964 na Galeria Atrium, ao lado de obras do artista plástico Waldemar Cordeiro e em contexto de *happening*, já sugere uma saída da página em direção ao espaço público da arte, ainda que restrito à galeria (Silva 2020).

E é nesse ponto que o senso de humor concreto se torna especialmente relevante para este artigo. Em obras como “SS” (um poema colagem, talvez?), a repetição do dígrafo não opera apenas como jogo visual: ela aproxima acaso gráfico, memória histórica e comentário político, fazendo com que associações aparentemente banais revelem camadas de violência simbólica. O procedimento depende de um controle sensível, mas admite a entrada de materiais heterogêneos e sua ironia nasce justamente dessa tensão: o poema mantém o rigor de composição, mas deixa que o mundo, em sua desordem e em sua brutalidade, atravesse a página.

Também em Décio Pignatari encontramos exemplos de como o humor se associa à ousadia formal e à exploração intermidiática. Sua produção é marcada por sátira, irreverência e diálogo entre suportes, transitando entre página, voz, áudio e performance (Bomfim 2020). Essa dimensão é importante porque mostra que a poesia concreta não se limita a uma visualidade estática e amplia o experimentalismo literário, concebendo a palavra como acontecimento espacial, sonoro e midiático (como também Augusto de Campos viria a demonstrar em seus trabalhos precursores da literatura digital). No caso do poema de *caviar*, por exemplo, o poema mobiliza, para Pignatari, uma palavra associada ao consumo sofisticado para tensionar o prazer e os valores da contemporaneidade: “caviar o prazer / prazer o porvir / porvir o torpor / contemporalizar” (Simon & Dantas 1982: 36). O texto produz uma sátira social que se constrói, sobretudo, pela organização visual e sonora da linguagem (Bomfim 2020). A crítica ao burguês, que no modernismo podia aparecer em tom declamatório ou paródico, reaparece aqui comprimida em uma estrutura gráfica, em aliteraões, em jogos fonéticos e em um campo visual que transforma o signo em objeto de fruição e de estranhamento.

POESIA MARGINAL: RESISTÊNCIA ESPONTÂNEA

Se a poesia concreta inscreveu o humor na forma de uma engenharia verbal rigorosa, capaz de ressemantizar slogans e deslocar discursos por meio de uma visualidade tipográfica, a poesia marginal retoma esse fio por outro viés: o da proximidade

com a oralidade, da circulação alternativa e da cumplicidade com o leitor. Em ambos os casos, o humor aparece como forma velada de fazer crítica: nos anos 1950 e 1960, desmonta a solenidade da tradição e ironiza o discurso publicitário em chave verbo-visual; nos anos 1970, sob a ditadura militar, converte-se em gesto de sobrevivência e de resistência cotidiana, ironizando não apenas a tradição literária, mas também a retórica política dominante. Assim, o que parecia distanciar concretos e marginais - a disciplina de um lado, o improviso de outro - revela-se, sob a lente do humor, uma continuidade histórica ao construir duas maneiras de rir do peso da solenidade, cada qual ajustada às condições culturais e políticas de seu tempo.

Sob o regime autoritário instaurado em 1964, a censura e a violência de Estado afetavam tanto a circulação de livros quanto as possibilidades de fala pública. Nesse cenário, a poesia marginal, tal como analisada por Heloisa Buarque de Hollanda (1998) inventa um circuito de sociabilidade literária que prescinde das grandes editoras e das instâncias tradicionais de consagração, apostando em tiragens artesanais, leituras públicas, festivais e encontros informais (Hollanda 2004). O humor é um elemento decisivo nesse rearranjo: torna a fala suportável num contexto de cerceamento e, ao mesmo tempo, desestabiliza a retórica solene da seriedade revolucionária.

A autora observa que muitos dos poemas da chamada “geração AI-5” operam por meio de aparente improviso, utilizando-se de “linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida”, de maneira a aproximar-se dos potenciais leitores (Hollanda 1998: 10). A leveza formal, longe de significar descompromisso, revela a consciência de que a solenidade discursiva estava, naquele momento, monopolizada pelo discurso oficial, fosse o da propaganda estatal, fosse o da retórica cívico-militar dos anos de chumbo. Ao preferir o chiste ao manifesto, o poema marginal não renuncia à crítica; apenas desloca sua forma para escapar aos formatos previsíveis de vigilância.

Essa escolha estética vem acompanhada de um gesto de reconfiguração da própria ideia de valor literário. Poemas datilografados, impressos em mimeógrafo, vendidos de mão em mão ou apresentados em bares e universidades assumem, desde o início, a condição de material efêmero. No entanto, essa suposta descartabilidade convive com um traço que nos interessa aqui: o humor como marca de estilo. Em vez de buscar a durabilidade pela gravidade temática, muitos textos se sustentam pela precisão do chiste, pela eficácia do trocadilho, pela virulência de uma imagem cômica que desarma a retórica oficial, como neste texto curto de Luiz Olavo Fontes, no qual um gênero poético da lira medieval, o poema d'alba, nomeia os versos:

virou dia
e o grilo
virou passarinho
tentou dormir
pra não ficar sozinho
(Hollanda 1998: 172)

Há, nesse movimento, uma continuidade com o modernismo e com os *popcretos*, mas também uma inflexão. Oswald de Andrade já havia mostrado que o riso podia ser uma arma contra a seriedade colonizadora; os concretos haviam demonstrado que era possível rir da própria linguagem, desmontando slogans e jargões da cultura de massas. A poesia marginal retoma essas lições, mas desloca o eixo da experimentação para o corpo social imediato: o bar, a universidade, o agrupamento de amigos (Silva 2007). O humor torna-se, assim, uma linguagem comunitária, que busca construir cumplicidade entre quem escreve e quem lê (ou escuta) o poema, compartilhando referências políticas, afetivas e geracionais.

Essa dimensão comunitária aparece com clareza em depoimentos e análises sobre leituras públicas, nas quais o poeta improvisa a partir da reação do público, ajustando o tom do chiste ou alongando a piada conforme o riso coletivo (Mourão 2019). Nesses eventos, o poema compartilha algo do estatuto da fala ordinária: circula como anedota, como comentário espirituoso sobre a semana, como crônica satírica da conjuntura. A fronteira entre literatura e conversa torna-se porosa, o que contribui para a suspeita, ainda hoje frequente, de que a poesia marginal seria menos “trabalhada” ou menos “complexa” do que outras vertentes contemporâneas. O que escapa, nesse tipo de crítica, é justamente o modo como o humor, ao aderir ao cotidiano, se converte em uma forma de inteligência coletiva, capaz de nomear o indizível com uma velocidade que o discurso crítico raramente alcança.

A ironia marginal também se articula a uma certa estetização do desleixo. A despreocupação com a correção sintática, a ortografia normativa ou o acabamento gráfico pode ser lida como um gesto de alinhamento com a vida em estado bruto, em oposição às poéticas de laboratório associadas às vanguardas. Naturalmente, esse “relaxamento” também é uma construção: muitas vezes, o efeito de improvisado resulta de um trabalho minucioso de seleção e montagem, que busca transmitir a impressão de espontaneidade. O humor, nesse caso, é o dispositivo que mascara e, ao mesmo tempo, revela esse trabalho: ao rir, o leitor percebe o encaixe preciso das palavras e das situações, ainda que o poema se apresente como se tivesse sido escrito “de uma vez só”.

Sob essa luz, a poesia marginal contribui para o fio histórico do humor ao consolidar uma faceta específica: o riso como modo de convivência em situações de vulnerabilidade política. Se no modernismo o humor se volta para a construção da identidade nacional e, no concretismo, para a crítica à linguagem da mercadoria e da mídia, aqui ele se converte em estratégia de sobrevivência cotidiana diante do autoritarismo. Não se trata, portanto, de um humor evasivo, mas de um humor que negocia com o perigo e que, por isso mesmo, precisa ser rápido, alusivo, impermanente.

LEMSKI E JOSÉ PAULO PAES: CONTINUIDADES E DESLOCAMENTOS

É nesse contexto que se inscreve a figura de Paulo Leminski, poeta curitibano cuja obra não se deixa reduzir nem à poesia marginal nem à herança concretista, já

que sua produção se situa no cruzamento entre duas vertentes da poesia dos anos 1970: a valorização dos temas cotidianos e da linguagem coloquial, de um lado, e as experimentações abertas pelas vanguardas, sobretudo pelo concretismo, de outro (Mourão 2019). Sem renegar suas raízes concretas, Leminski amplia esse repertório ao incorporar humor, comunicabilidade, coloquialidade e uma dicção mais próxima do público, embora mantenha reservas quanto aos desleixos formais associados à poesia marginal. O humor funciona, aqui, como operador de síntese: é ele que permite articular o experimentalismo verbal com o gesto contracultural e o comentário cotidiano.

Os trocadilhos leminskianos, por exemplo, não são meros exercícios de virtuosismo; condensam, em poucos signos, conflitos de época, dúvidas existenciais e impasses políticos. Ao mesmo tempo, o poeta cultiva uma persona que torna difícil separar vida e poesia: a imagem do “samurai malandro”, do “monge louco”, do escritor que leva o corpo ao limite das experiências, tudo isso participa da recepção de seus textos e reforça a ideia de que o humor, em sua obra, é também forma de autoironia e autodesconstrução. Em um poema que nos traz estes versos:

podem ficar com a realidade
esse baixo-astral
em que tudo entra pelo cano
eu quero viver de verdade
eu fico com o cinema americano
(Leminski 2013: 200)

a quebra de expectativa entre o tom reflexivo e a cadência de aforismo pop produz, um efeito de deslocamento.

Em outra chave, José Paulo Paes oferece um contraponto importante a esse percurso. Poeta de longo arco temporal, inicia sua produção antes da metade do século XX e segue publicando até os anos 1990, atravessando sucessivas “gerações” sem se deixar capturar inteiramente por nenhuma delas. Sua voz se singulariza pelo recurso sistemático à brevidade, ao epigrama e ao comentário agudo, em que humor e ironia deixam de ser ocasião isolada para se tornarem verdadeiro princípio construtivo do poema, como no exemplo destes versos de “Casa”, poema que se inicia desta forma:

Vendam logo esta casa, ela está cheia de
fantasmas.
Na livraria, há um avô que faz cartões de
boas-festas com corações de purpurina.
Na tipografia, um tio que imprime avisos
fúnebres e programas de circo.
(Paes 2002: 33)

Especialmente nos livros tardios, o riso assume uma tonalidade mais seca, por vezes cruel, em que o olhar analítico sobre o mundo se condensa em fórmulas rápidas,

capazes de expor, em poucas linhas, contradições históricas, fragilidades do corpo e automatismos do discurso (Caser & Pinheiro 2017). Paes incorpora, assim, a figura do poeta que atravessa períodos e movimentos mantendo uma relação própria com o humor, incorporando-o não como adereço, mas como modo privilegiado de conhecimento.

Leminski e Paes, tomados em conjunto, ajudam a deslocar o “limiar” de aceitabilidade do riso na poesia brasileira do pós-guerra. Em registros muito distintos — um mais pop e performático, outro mais contido e analítico —, ambos mostram que é possível articular lirismo e reflexão a partir do desvio humorístico, sem que isso implique renúncia à densidade formal. Ao fazê-lo, preparam o terreno para que a poesia das primeiras décadas do século XXI possa mobilizar o humor de modo ainda mais frontal, como se verá na obra de Angélica Freitas.

HUMOR “NÃO ORIGINAL” EM ANGÉLICA FREITAS

Na virada para o século XXI, a poesia brasileira testemunha uma renovação da relação entre humor e tradição literária, marcada por recortes de gênero, raça, classe e sexualidade que complexificam o objeto da crítica. Entre as autoras que mais claramente exploram esse território, destaca-se Angélica Freitas, cuja estreia em *Rilke Shake* (2007) reposiciona o humor como ferramenta de leitura feminista do cânone e do cotidiano. Em vez de dirigir o riso apenas às narrativas da identidade nacional ou aos discursos de poder estatal, a poeta volta a ironia às expectativas sociais dirigidas às mulheres, ao lugar a elas reservado na história literária e ao modo como a cultura de massas molda afetos e corpos.

Como argumenta Diana Junkes Bueno Martha (2016), muitos poemas de *Rilke Shake* operam como verdadeiros *ready-mades* verbais, que se apropriam de nomes próprios canônicos (como Rilke, Mallarmé ou Sylvia Plath) e de fórmulas discursivas reconhecíveis, deslocando-os para contextos prosaicos ou grotescos. No já célebre “estatuto do desmallarmento”, por exemplo, a figura de Mallarmé é trazida para o interior doméstico e tratada como objeto a ser neutralizado ou descartado, num gesto que reencena e atualiza a irreverência modernista: se Oswald de Andrade antropofagizava o cânone europeu por meio da paródia, Angélica realiza uma espécie de “descanonização” em que o humor desmonta hierarquias de gênero que sustentam o próprio cânone.

O poema “liz & lota” (Freitas 2007: 29) por sua vez, retoma de modo lírico-irônico a relação entre Elizabeth Bishop e Lota de Macedo Soares. Ao imaginar “a bishop entre caju / toda inchada e jururu”, o texto condensa, numa cena íntima, o deslocamento de uma escritora norte-americana em solo brasileiro, os afetos amorosos e a tensão entre o lugar de origem e o de adoção. O humor emerge tanto da imagem ligeiramente caricatural da poeta “inchada e jururu” quanto da justaposição de registros: o inglês coloquial (“but you must stay, / forget that ship”) convive com a prosódia brasileira de “jururu”, “caju”, “carioca rica”. No fecho, o sonho da “americana” com

“a vastidão da américa” insinua, sob a leveza, o conflito entre o vínculo amoroso com a “carioca rica” e o chamado difuso de um continente idealizado.

Em ambos os casos, o riso é dispositivo de estranhamento do repertório cultural que torna possível a leitura dos poemas. Para reconhecer o chiste, é preciso identificar as referências evocadas no livro - Bishop, Lota, Mallarmé, Rilke - e, ao mesmo tempo, perceber o deslocamento que lhes é imposto. O humor depende, portanto, de uma alta densidade intertextual e que pressupõe uma certa erudição compartilhada. Essa exigência aproxima a poeta da tradição de José Paulo Paes, para quem o epigrama também operava na fronteira entre o popular e o culto, entre o comentário acessível e a referência sofisticada (Caser & Pinheiro 2017).

A forma como Freitas (2007) se apropria do cânone, contudo, não pode ser dissociada de um contexto contemporâneo em que, como sugere Marjorie Perloff (2013), o modelo romântico de originalidade perde centralidade. A poesia passa a se fazer, cada vez mais, por montagem, citação, remistura e apropriação. Nesse sentido, o humor de *Rilke Shake* pode ser lido à luz da ideia de “gênio não original”: a graça não reside em inventar temas totalmente inéditos, mas em recombinar vozes, textos e imagens herdados, criando atritos inesperados. A graça decorre justamente desse choque entre o já conhecido e o inesperado; o poema, em vez de se apresentar como expressão singular de uma interioridade, assume-se como uma encruzilhada de discursos.

Esse modo de operar encontra paralelo em determinadas práticas contemporâneas de escrita, marcadas pelo gesto, pelo desvio e pela serialidade, nas quais a criação se realiza majoritariamente por meio de variações mínimas de modelos pré-existentes. Em ambientes atravessados por memes, posts e microtextos, basta repetir uma estrutura e alterar alguns elementos para produzir um novo efeito de sentido. O humor, nesse regime, tende a ocupar um lugar central, pois indica precisamente o ponto de torção em relação à fórmula reconhecida (Goldsmith, 2011). A poesia que aqui examinamos, embora situada no suporte livro, dialoga com esse horizonte ao explorar intensivamente citações, colagens, paródias e recontextualizações; e muitos de seus poemas parecem prontos para serem recortados, compartilhados e reinscritos em outros circuitos, sem perda de densidade crítica.

Desse ponto de vista, é possível ver o fio histórico do humor que vem do poema-piada modernista, atravessa o rigor concreto, a irreverência marginal e a concisão epigramática de Paes e Leminski, encontrando na poesia de Angélica Freitas uma forma particularmente apta a transitar entre o impresso e a cultura em rede. Ao articular tradição literária, cultura pop e imaginário contemporâneo, sua obra atualiza a vocação do humor para funcionar como tecnologia de enunciação em contextos de alta complexidade simbólica, incluindo as disputas em torno de gênero, sexualidade e pertencimento.

PROLONGAMENTOS CONTEMPORÂNEOS: HUMOR, MONTAGEM E CIRCULAÇÃO DIGITAL

Enquanto a poesia marginal explorava a escassez, seja de canais institucionais para veicular suas mensagens, seja de liberdade política, a contemporaneidade digital opera no extremo oposto: o da abundância e da velocidade algorítmica. Muda o regime de circulação, mas o humor ainda permanece como fio condutor. Nos anos 1970, o riso desmontava, em cadernos mimeografados, tanto a solenidade da tradição quanto a retórica oficial da ditadura. Hoje, ele se reconfigura em fragmentos multimodais que atravessam *timelines* e *feeds*, ironizando slogans midiáticos, discursos institucionais e estereótipos culturais.

Se o humor percorre a poesia brasileira como linha subterrânea ao longo do século XX, é possível reconhecer, nas últimas décadas, uma reconfiguração desse mesmo impulso nos ambientes digitais. Ainda que não se trate de uma continuidade direta nem de uma transposição mecânica de procedimentos poéticos, certas práticas que emergem nas redes, como fragmentos visuais, micropoemas, colagens textuais, enunciados seriados e remixados, parecem retomar o humor como modo privilegiado de leitura e intervenção no mundo.

A economia verbal e a rapidez dos deslocamentos semânticos, tão caras a movimentos como o concretismo e a poesia marginal, reaparecem hoje em formas que circulam no ritmo algorítmico das plataformas. A lógica da repetição, da variação mínima, da paródia e do desvio, componentes centrais da tradição moderna do humor, ganha um novo regime de intensidade quando passa a operar em ambientes caracterizados pela replicabilidade, pela retroalimentação entre usuários e pela coexistência constante de texto e imagem (Catrópa 2023).

Essas práticas digitais não substituem a poesia, mas reinscrevem, em outra materialidade, uma certa disposição estética: a de tensionar o cotidiano por meio do riso, de produzir fissuras no discurso hegemônico pela ironia e de transformar pequenas unidades textuais em dispositivos críticos. O gesto humorístico, nesse contexto, desloca-se do livro para o fluxo contínuo da rede, mas conserva sua função histórica de desautomatizar, expor contradições e instaurar cumplicidades entre o leitor e o enunciador. E, se concordarmos com Leonardo Flores (2021), talvez as plataformas digitais estejam borrando ainda mais os gêneros textuais e as formas de escrita que consideremos estéticas e expressivas, como os memes, as fanfics e as *visual novels* – gêneros avidamente consumidos pelos nativos digitais e que, pouco a pouco, também começam a merecer um olhar mais cuidadoso da crítica acadêmica.

Assim, ao menos em termos de sensibilidade, é possível reconhecer na cultura digital uma continuidade ampliada da tradição humorística da poesia brasileira, uma continuidade que não replica formas, mas prolonga modos de operação: a síntese, a torção, o estranhamento, o jogo paródico. Se a materialidade se transforma, o impulso crítico que alimenta o humor permanece, agora distribuído em paisagens movediças de alta circulação e de baixo limiar de entrada. Nesse novo ecossistema digital, o

riso continua sendo uma estratégia de leitura e interpretação do presente, ainda que convertido em unidades breves, multimodais e potencialmente efêmeras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomar o percurso traçado ao longo deste ensaio, podemos afirmar que o humor ocupa, na poesia brasileira do século XX e início do XXI, um lugar persistente e, ao mesmo tempo, mutante. Persistente, porque reaparece em diferentes momentos como recurso central - do poema-piada moderno às colagens popcretas, das performances marginais às diversas formas epigramáticas e intertextuais de Paes, Leminski e Angélica Freitas. Mutante, porque altera sua função a cada contexto: ora serve à crítica da identidade nacional e de seus mitos, ora à desmontagem da linguagem da mercadoria, ora à sobrevivência cotidiana sob a ditadura, ora à problematização de gênero e à leitura feminista do cânone.

O fio condutor desse artigo ensaístico permite compreender o uso do humor na poesia como forma de abordar, de maneira peculiar, as pressões históricas e políticas que atravessaram e ainda estão presentes em nosso país. Em todas as situações examinadas, o riso revela-se menos um gesto de fuga do real do que uma maneira de encarar o real por caminhos oblíquos. A ironia, o chiste, a paródia, o trocadilho e o nonsense mostram-se capazes de condensar conflitos que, em registros puramente argumentativos, talvez permanecessem opacos ou excessivamente abstratos. Nesse sentido, acompanhar o fio histórico do humor significa também interrogar os critérios de legitimação que orientam a crítica e a historiografia literária brasileiras e como se forma seu cânone.

Finalmente, ao sugerir um possível prolongamento desse fio nas escritas digitais (Catópa 2025), não se pretende afirmar uma continuidade simples ou linear entre livro e rede. O que se propõe, mais modestamente, é que certas práticas contemporâneas de textualidade, marcadas pelo gesto, pelo desvio, pela montagem e pela replicação rápida, encontram na tradição do humor poético aqui esboçada um repertório de estratégias já testadas. Quiçá, nesse terreno, a “morte da originalidade” de que fala Perloff (2013) deixe de ser lida como ameaça e passe a ser entendida como oportunidade: a de reconhecer que a invenção, hoje, talvez resida menos na busca por formas inteiramente novas do que na capacidade de fazer ver, por meio do riso, o que já estava dado, mas naturalizado (Goldsmith 2011).

Se o humor foi, ao longo do século XX, parceiro frequente do lirismo na poesia brasileira, de Oswald de Andrade a Angélica Freitas, talvez caiba à crítica levar essa parceria a sério. Não para dissolver toda a experiência poética na chave do riso, mas para admitir que, em um país habituado a conviver com o absurdo, a desigualdade e a violência, o riso pode ser uma das maneiras de refletir e questionar nosso cotidiano.

OBRAS CITADAS

BOMFIM, Monalisa Medrado. Multiálogo e arco tenso: poemas intermídia de Décio Pignatari. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 28, p. 169-187, dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28p169-187>.

BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CASER, Maria Mirtis & Silvana Athayde Pinheiro. Nós poéticos de José Paulo Paes. *Terra Roxa e Outras Terras*, Londrina, v. 34, p. 1-94, dez. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>.

CATRÓPA, Andréa. Escritas digitais. Andréa Catrópa, Vinícius Carvalho Pereira & Rejane Rocha (org.). *Glossário LITDIGBR – Literatura Digital Brasileira*. 2025. Disponível em: <https://glossariolitdigbr.com.br/02-escritas-digitais/>.

CATRÓPA, Andréa. Impactos da digitalização sobre a função autor e sobre os modos de acesso ao texto literário. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-12, set./dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD016447>.

FLORES, Leonardo. Literatura Eletrônica de Terceira Geração. *DAT Journal*, São Paulo, v. 6., n.1, p. 355-371, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.29147/dat.v6i1.346>.

FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTHA, Diana Junkes Bueno. Desmallarmando: a irreverência poética de Angélica Freitas. *Nueva Revista del Pacífico*, Valparaíso, n. 65, p. 73-86, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762016000200006>.

MOURÃO, Marcelo. *Rotas & rostos: questões da literatura brasileira*. Goiânia: Kelps, 2019.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROSA, Victor Luiz da. A inconstância da forma selvagem: oito versões de Cobra Norato. *Remate de Males*, Campinas, v. 43, n. 2, p. 392-408, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v43i2.8672236>.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao século XXI*. Autêntica, 2018.

SILVA, Andréa Catrópa. Popcretos e a ressemantização icônica da poesia. *Travessias*, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 37–54, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.48075/rt.v14i2.24654>.

SILVA, Andréa Catrópa da. *Itinerância crítica: o ensaísmo de Flora Süssekind*. 2013. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-19082013-160622/publico/2013_AndreaCatropaDaSilva_VCorr.pdf.

SILVA, Andréa Catrópa da. *Das margens ao infinito: a trajetória poética de Afonso Henriques Neto*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SIMON, Iumna Maria & Vinicius de Ávila Dantas. *Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.