

Paulo Fachin
Luciana Aparecida Bravim Macarini
Valdirene Aparecida Cotta
(Orgs.)

CORPOS QUE ESCRIVEM (RE)EXISTÊNCIA

**LITERATURA COMO ESPAÇO DE
ENFRENTAMENTO E AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA**



VOL. 2



científica digital



CIENTÍFICA DIGITAL EDITORIAL LTDA

Barueri - São Paulo - Brasil
www.cientificadigital.org - contato@cientificadigital.org

Diagramação e Arte	Edição © 2026 Científica Digital
Diego Santos	Texto © 2026 Os Autores
João Quintela	1ª Edição - 2026
Imagens da Capa	Acesso Livre - Open Access
Adobe Stock - 2026	

© COPYRIGHT - TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. A editora detém os direitos autorais sobre a edição e o projeto gráfico, enquanto os autores mantêm os direitos autorais de seus respectivos textos. Esta obra está licenciada sob a Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional, permitindo o download e compartilhamento integral ou parcial, desde que a fonte seja devidamente citada e os créditos atribuídos aos autores. É obrigatório que a obra permaneça em formato de Acesso Livre (Open Access), sem qualquer alteração. A catalogação em plataformas de acesso restrito ou com fins comerciais é estritamente proibida.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C822

Corpos que escrevem (re)existência: literatura como espaço de enfrentamento e afirmação identitária: volume 2 / Organização de Paulo Fachin, Luciana Aparecida Bravim Macarini, Valdirene Aparecida Cotta. – Barueri-SP: Científica Digital, 2026.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui Bibliografia

ISBN 978-65-6155-234-9

DOI 10.37885/978-65-6155-234-9

1. Literatura. I. Fachin, Paulo. II. Macarini, Luciana Aparecida Bravim. III. Cotta, Valdirene Aparecida. IV. Título.

CDD 840

Elaborado por Janaína Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático:

I. Literatura.

E-BOOK

ACESSO LIVRE ON LINE - IMPRESSÃO PROIBIDA

2026

Paulo Fachin
Luciana Aparecida Bravim Macarini
Valdirene Aparecida Cotta
(Orgs.)

**Corpos que Escrevem (Re)existência:
Literatura como Espaço de Enfrentamento
e Afirmação Identitária**

Volume 2

1ª EDIÇÃO



científica digital

2026 - BARUERI - SP

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. André Cutrim Carvalho
Prof. Dr. Antônio Marcos Mota Miranda
Prof^a. Ma. Auristela Correa Castro
Prof. Dr. Carlos Alberto Martins Cordeiro
Prof. Dr. Carlos Alexandre Oelke
Prof^a. Dra. Caroline Nóbrega de Almeida
Prof^a. Dra. Clara Mockdece Neves
Prof^a. Dra. Claudia Maria Rinhel-Silva
Prof^a. Dra. Clecia Simone Gonçalves Rosa Pacheco
Prof. Dr. Cristiano Marins
Prof^a. Dra. Cristina Berger Fadel
Prof. Dr. Daniel Luciano Gevehr
Prof. Dr. Diogo da Silva Cardoso
Prof. Dr. Ernane Rosa Martins
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes
Prof. Dr. Fabricio Gomes Gonçalves
Prof^a. Dra. Fernanda Rezende
Prof. Dr. Flávio Aparecido de Almeida
Prof^a. Dra. Francine Náthalie Ferraresi Queluz
Prof^a. Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes
Prof. Dr. Humberto Costa

Prof. Dr. Joachin Melo Azevedo Neto
Prof. Dr. Jónata Ferreira de Moura
Prof. Dr. José Aderval Aragão
Prof. Me. Julianno Pizzano Ayoub
Prof. Dr. Leonardo Augusto Couto Finelli
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Lapa Junior
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva
Prof^a. Dra. Maria Cristina Zago
Prof^a. Dra. Maria Otília Zangão
Prof. Dr. Mário Henrique Gomes
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Prof. Dr. Nelson J. Almeida
Prof. Dr. Pedro Afonso Cortez
Prof. Dr. Reinaldo Pacheco dos Santos
Prof. Dr. Rogério de Melo Grillo
Prof^a. Dra. Rosenery Pimentel Nascimento
Prof. Dr. Rossano Sartori Dal Molin
Prof. Me. Silvio Almeida Junior
Prof^a. Dra. Thays Zigante Furlan Ribeiro
Prof. Dr. Wescley Viana Evangelista
Prof. Dr. Willian Carboni Viana
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme

Acesse a lista completa dos Membros do Conselho Editorial em www.cientificadigital.org/conselho

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra passaram por avaliação do Conselho Editorial e revisão por pares externos (*Peer Review*), recebendo a devida recomendação para publicação.

Nota: Esta obra é fruto de um processo colaborativo, configurando-se como uma coletânea na qual os direitos autorais permanecem resguardados para os respectivos autores. Alguns capítulos podem ter origem em trabalhos anteriormente apresentados em eventos acadêmicos; no entanto, os autores foram orientados a adotar o devido rigor na prevenção do autoplágio. A responsabilidade pelo conteúdo de cada capítulo, assim como pela originalidade e integridade das informações publicadas, é inteiramente dos respectivos autores e autoras. O conteúdo da obra não reflete, necessariamente, a opinião da editora, dos organizadores ou dos membros do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO

Esta obra resulta de um esforço colaborativo que reuniu professores, estudantes e pesquisadores, cujo engajamento qualificou as reflexões desenvolvidas neste espaço formativo. Fruto de iniciativas interinstitucionais de incentivo à pesquisa, o livro congrega especialistas de diversas áreas do conhecimento, vinculados a instituições de educação superior públicas e privadas, no Brasil e no exterior.

O objetivo central é fortalecer a integração entre instituições por meio de redes de pesquisa voltadas à formação continuada de profissionais da educação, promovendo a produção e a ampla disseminação do conhecimento.

Agradecemos aos autores pela dedicação e compromisso na construção desta obra, que se propõe a ser um recurso didático-pedagógico relevante para estudantes, docentes de diferentes níveis de ensino e demais interessados na temática.

Paulo Fachin

Luciana Aparecida Bravim Macarini

Valdirene Aparecida Cotta

SUMÁRIO

Capítulo 01

SOB O *TROPICAL SOL BRASILEIRO*: RUÍNAS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO NA LITERATURA BRASILEIRA PÓS-DITADURA

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

 10.37885/260121086 9

Capítulo 02

A ESTÉTICA DA NEURODIVERGÊNCIA: O MODELO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA E O “FEMINISMO DIY” EM *GEEK GIRL*

Sophia Mendonça; Gustavo Henrique Rückert

 10.37885/260321378 23

Capítulo 03

LETRAS DE FOGO, CORPOS DE LUTA: INTELECTUAIS AFRICANOS E A ESPACIALIDADE DO ESPAÇO-CORPO NA GERAÇÃO DE 50

Rannyyelle Rocha Teixeira

 10.37885/260421719 43

Capítulo 04

A TERRA SEM MAL E SUA CENTRALIDADE NA COSMOLOGIA E NA TERRITORIALIDADE GUARANI

Valdirene Aparecida Cotta; Luciana Aparecida Bravim Macarini; Paulo Fachin; Valdeci Batista de Melo Oliveira; Joana d'Arc Vasconcelos Neves

 10.37885/260622110 68

Capítulo 05

TERREIRIZAR AS VIVÊNCIAS: ASPECTOS DO SABER E FAZER AFRO COMO ENSINAMENTO DE VIDA

Carolina Reichert do Nascimento

 10.37885/260722397 86

Capítulo 06**POLÍTICA E IDENTIDADE NA OBRA ESCRITA E PICTÓRICA DE FRIDA KAHLO**

Daiana Gonçalves Pauletto; Valdirene Aparecida Cota; Paulo Fachin

 10.37885/260722398 98**SOBRE OS ORGANIZADORES** 113**ÍNDICE REMISSIVO** 114

SOB O *TROPICAL SOL BRASILEIRO*: RUÍNAS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO NA LITERATURA BRASILEIRA PÓS-DITADURA

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha (IFFAR)
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

RESUMO

O romance *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, propõe-se a apresentar, sob uma perspectiva feminina, a história dos anos de repressão e da juventude brasileira após o golpe civil-militar de 1964. Nesse sentido, a narrativa apresenta uma visão diferenciada dos acontecimentos, pautada pela melancolia e pela ausência. A partir disso, o trabalho objetiva analisar os vestígios da Ditadura civil-militar brasileira recuperados pela personagem principal no seu processo de restabelecimento íntimo à luz das perdas sofridas. Restos e fragmentos de um passado que a protagonista dolorosamente retomará no intuito de edificar novamente, sob o tropical sol brasileiro, uma morada sólida onde possa proteger-se das intempéries do tempo. Dessa forma, parte-se do conceito de rastro ou vestígio como um termo de mediação entre a destruição e a construção, a negatividade e a afirmação, constituindo-se em “chave de conhecimento” sobre o passado, o presente e, igualmente, imagem ambígua do futuro.

Palavras-chave: Ditadura Civil-Militar. Literatura de Testemunho. Rastro/Vestígio.

INTRODUÇÃO

Refletir sobre a Ditadura Civil-Militar brasileira, decorridos mais de meio século de sua instauração, torna-se, a cada dia, um assunto mais atual e imperioso. Isso porque, ao mesmo tempo em que a sociedade brasileira toma conhecimento de partes nebulosas do seu passado histórico, também ressurgiu nos últimos anos, com força, um discurso bastante retrógrado, que solicita o retorno da ditadura por vias constitucionais, como se isso resolvesse de forma categórica os problemas do País.

Tal visão, bastante simplista, atesta a falta de conhecimento sobre a história mais recente do Brasil, demonstrando que as lições do passado não foram bem compreendidas. Por esta razão, a instalação, mesmo tardia – quase três décadas depois do final do Regime Militar –, da Comissão Nacional da Verdade representou um marco importante no processo de conscientização nacional. Comissão esta que investigou os crimes cometidos durante o período compreendido entre 18 de setembro de 1946 e 05 de outubro de 1988, principalmente fatos relacionados ao regime civil-militar no País, e que, após ouvir mais de 1.100 depoimentos, analisar arquivos e investigar centros de tortura e eventos relacionados a desaparecidos políticos, revelou, em seu relatório final, contornos inéditos sobre um dos capítulos mais sombrios da nossa história (Brasil, 2011; 2014).

A dificuldade em abrir os arquivos da Ditadura, após o fim do Regime revela uma face importante da história brasileira: o “encobrimento” do passado pelas vias da negação e do esquecimento. Face que já havia sido exposta quando da promulgação da Lei da Anistia, em 1979, cujo discurso salientava a necessidade de deixar que o tempo “cicatrizasse” as feridas, para que, assim, pudéssemos “seguir em frente” (Brasil, 1979). Ironicamente, esse mesmo discurso retornou após o episódio de 08 de janeiro de 2023, quando milhares de manifestantes que destruíram os prédios alocados na Praça dos Três Poderes, em Brasília/DF, foram presos, indiciados e estão sendo julgados (pelo menos uma parte deles) pelo Supremo Tribunal Federal.

Política do esquecimento que, segundo Jaime Ginzburg (2012), destaca a importância, em uma “terra sem memórias” como o Brasil, de estudar os rastros como elementos fundamentais na constituição de uma memória histórica. Tal

como afirma Pierre Nora (1989), é preciso remexer no passado até fazer sangrar, remando “na contracorrente da imagem que uma sociedade tem necessidade de construir acerca de si mesma para sobreviver” (p. 53).

Sendo assim, parte-se do conceito de rastro ou vestígio, proposto por Walter Benjamin, como um termo de mediação entre a destruição e a construção, a negatividade e a afirmação, visto que

[...] um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína [...]: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro (Ginzburg, 2012, p. 109).

Nessa perspectiva teórica-analítica, o presente artigo objetiva analisar, no romance *Tropical sol da liberdade* (1988), da escritora Ana Maria Machado, os vestígios da Ditadura Civil-militar brasileira recuperados pela personagem principal, Lena, no seu processo de restabelecimento íntimo à luz das perdas sofridas. Perdas estas – como a separação dos pais, o exílio voluntário na França, o aborto sofrido no exterior e o fim do próprio casamento – que abalaram e desestabilizaram a protagonista, tanto física como emocionalmente, conferindo à narrativa certo tom melancólico, pautado pela ausência.

Escrita da perda em que não há lugar para reparação dos danos sofridos ou punição dos culpados, pois não segue uma lógica maniqueísta de bem *versus* mal. Assim, ao eleger o rastro como matéria central, a narrativa apresenta um mundo fragmentado que leva a incertezas desafiadoras, colocando em suspeita o significado mesmo do passado do País.

O RASTRO COMO POSSIBILIDADE DE (RE)CONSTRUÇÃO PESSOAL E SOCIAL

O termo *Spur*, utilizado por Walter Benjamin ao longo de sua produção ensaística, foi traduzido para a língua portuguesa de diferentes formas: ora como rastro, ora como marca ou vestígio. Este fato gerou e ainda gera alguns problemas, como a falta de uma definição mais precisa para o conceito e certa

quebra de continuidade no pensamento do escritor alemão, uma vez que a repetição do mesmo termo permitiria inter-relacionar diferentes textos do autor.

De qualquer forma, utilizaremos, neste trabalho, tais palavras como sinônimas, remetendo ao termo anteriormente citado, *Spur*, o qual é caracterizado de forma complexa e paradoxal como a presença de uma ausência e a ausência de uma presença. Aliado a isso, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2012), “o rastro somente existe em razão de sua fragilidade” (p. 27), pois sempre pode ser apagado ou não ser reconhecido enquanto tal. Portanto, remete a uma questão mais ampla relacionada, de um lado, “à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência fugidia”, e de outro, “às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro” (p. 27).

Essa vontade de deixar marcas de nossa presença na terra é apresentada por Benjamin (1994), em “Experiência e pobreza”, como uma aspiração individualista e burguesa. Trata-se, ao mesmo tempo, de um desejo de afirmação e perpetuação do sujeito moderno e também de uma forma de resistir a sua aniquilação em meio à multidão das grandes cidades e à homogeneização das massas.

O autor inicia a sua reflexão destacando a sobriedade e a frieza do vidro, o qual, em sua opinião, não guarda nenhum mistério e, por esse motivo, não possuiria aura. Tal constatação leva-o a realizar a seguinte comparação com o interior de um quarto burguês:

Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui.’ Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira (Benjamin, 1994, p. 117).

Portanto, para Walter Benjamin, essa sensação de deslocamento que sentimos quando adentramos no interior de um quarto burguês ocorre porque o acúmulo de objetos apenas reflete o vazio e/ou a pobreza interior do seu habitante. Este vazio precisa ser preenchido com bens materiais, os quais se ajustam melhor ao espaço do que ao sujeito que os possui.

Em contraposição, as estratégias de conservação ou de apagamento do passado são expostas como vestígios aleatórios ou desprovidos de intencionalidade Gagnebin (2012). cita o caso do ladrão que, na tentativa de apagar qualquer marca que o ligue ao crime, termina por revelar-se. Nesse sentido, o rastro remete a algo que excede a vontade consciente do indivíduo e pode ameaçá-lo em sua integridade, como destaca o refrão do primeiro poema de *Cartilha para os cidadãos*, de Bertolt Brecht: “Apaguem os rastros!”.

Para a autora, esses rastros desprovidos de intencionalidade são restos ou detritos sem importância que escapam ao controle consciente do sujeito ou mesmo do discurso oficial da História, e, por esse motivo, podem “trazer à tona” o que ficou recalcado, escondido ou mesmo esquecido. São detalhes com os quais o artista e o historiador materialista deveriam trabalhar, à semelhança do *lumpensammler* ou do *chiffonier*¹.

Serão esses vestígios aleatórios que a protagonista de *Tropical sol da liberdade*, Helena Maria de Andrade, mais conhecida como Lena, recuperará ao retornar para a casa materna após uma fratura no pé direito. A sólida moradia da infância representa a força característica do passado e para a qual é necessário regressar no intuito de restabelecer-se plenamente das perdas sofridas.

Perda de uma relação mais próxima com o pai, após a separação dos progenitores, do País com o exílio na França, do casamento e também da maternidade, após um aborto espontâneo. Mas, principalmente, perda do próprio equilíbrio físico e emocional e de uma forma de expressar tudo isso, visto que Lena desenvolve uma espécie de afasia, a qual lhe faz ter dificuldades em expor, por meio da escrita, o que pensa ou deseja.

Para Umbach, a personagem, “atingida pela esmagadora repressão militar”, encontra-se “enferma da palavra” (2013, p. 477). Figura de linguagem significativa que nos faz refletir sobre o trauma enquanto uma experiência que debilita a mente e o corpo do sujeito, os quais se transformam em repositórios para as memórias da dor.

¹ O *lumpensammler* ou o *chiffonier* – catador de trapos ou sucata – é uma alusão realizada por Walter Benjamin ao poema “Flores do Mal”, de Charles Baudelaire, relacionando a figura do poeta ao personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos e detritos, movido, certamente, pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder ou ser esquecido.

Apesar dessa dificuldade da personagem, cresce o desejo de contar a história sobre os “anos de chumbo” no Brasil e dos percalços e das dificuldades vividos pelos exilados políticos em terras estrangeiras. No início, a ideia de contar a sua história, de dar o seu testemunho dos fatos, conselho dado pelo amigo Horário, parece-lhe meio sem sentido, pois, mesmo que a sua profissão seja escrever, ela não consegue visualizar este ato fora do ofício de jornalista. Além disso, não acredita na veracidade dos depoimentos, os quais não passam de mera ficção, “uma maneira inventada de contar as coisas, fazendo de conta que elas aconteceram assim, mas não aconteceram” (Machado, 1988, p. 32).

De qualquer forma, para Lena, o que importa em relação ao relato não é saber ou verificar tratar-se de fato ou ficção, mas apresentar essa história de outra perspectiva, isto é, contá-la da periferia dos acontecimentos, de quem “gravitou” em torno deles solidariamente, mas não os vivenciou intensamente como aqueles que estavam no “centro do furacão”.

Assim, ela decide começar a escrever, não apenas com o intuito de dar o seu depoimento, mas de construir/reconstruir, por meio da linguagem, uma morada sólida, onde pudesse proteger-se das intempéries do tempo, conforme se verifica no fragmento:

Quanto mais pensava, mais a mulher descobria que o que a interessava não era exatamente dar o testemunho, como ele sugerira. Era a volúpia vertiginosa da palavra que a atraía. Podia contar isto ou aquilo, não tinha a menor importância. Mas cada vez mais sabia que, da mesma forma que aqueles antigos habitantes tinham talhado a pedra para construir nas casas e muros um livro urbano que os evocava tantos séculos mais tarde, também ela queria esculpir e cinzelar a pedra bruta da linguagem de todo dia, comum, compartilhada com o viver de seus semelhantes, para construir uma morada que ajudasse a proteger a todos do vento frio e da neblina do inverno, da corrida dos javalis selvagens que passam na noite, sem ver por onde vão nem o que derrubam na passagem. Sobretudo para si mesma, morada que fosse um território seu, sem invasões, sem promiscuidade, sem editor cortando frase ou acrescentando entretítulos gaiatos como no jornal. Um lugar onde o simples pisar na terra renovasse suas forças, feito o Anteu do mito grego (Machado, 1988, p. 43).

Um território só seu de liberdade pessoal, a qual lhe fora negada durante o Regime Militar e o exílio e que, agora, conforme sugere o título do romance, ela tentava edificar novamente sob(re) o tropical sol(o) brasileiro. No entanto, nesse processo, a protagonista depara-se com restos e ruínas, os quais precisam ser remexidos para que as bases e as paredes de sua nova moradia sejam estáveis e resistentes.

Desse modo, o narrador vai encaixando, como em *puzzle*, restos e fragmentos, aliando peças da história familiar da personagem com a história social e política do País e enfatizando ora a perspectiva de Lena, ora a visão de sua mãe, Amália, sobre os acontecimentos. Nessa perspectiva, as fotografias de família fazem as personagens reviverem diferentes situações: como a expulsão de Cláudia, irmã caçula de Lena, do colégio, após uma pergunta inapropriada na data em que se comemorava o dia do soldado; as manifestações de Maio de 1968 na França e no Brasil; a morte do universitário Edson Luís durante uma manifestação estudantil contrária ao aumento no preço da refeição fornecida pelo restaurante universitário.

O enterro do jovem universitário foi acompanhado por milhares de pessoas em procissão, cantando palavras de ordem e hinos em meio à escuridão, pois

[...] era evidente que o governo recorria a outros truques de um arsenal que iria se mostrar inesgotável pelos anos seguintes, e mandava apagar as luzes do trajeto, na esperança, talvez, de dispersar a multidão devido ao escuro. Mas os veículos parados ao longo das pistas, aqui e ali, começaram a acender seus faróis. [...] Nas janelas dos edifícios, em diferentes alturas, os moradores começaram a acender velas que quebravam, tênues, a escuridão. [...] Lena tinha um nó na garganta [...]. Não ia esquecer nunca e não entendia como tanta gente esqueceu tão depressa (Machado, 1988, p. 70).

Lembranças que mãe e filha vão retirando pouco a pouco da escuridão do passado e que as fazem reviver momentos preocupantes, como a invasão da reitoria² por estudantes universitários e secundaristas do Rio de Janeiro com

² O fato refere-se à ocupação da Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, em 20 de junho de 1968.

o intuito de forçar a discussão sobre os rumos da educação brasileira, após acordo firmado entre o governo e a USAID³. Reunião esta da qual participaram três dos filhos de Amália – Marcelo, Teresa e Cristina – e que resultou no caso do campo de Botafogo, local em que centenas de jovens foram encurralados pela polícia e vivenciaram momentos de tensão. Como relata Teresa: “- Mamãe, foi um horror, você nem imagina! Parecia um campo de concentração, eu achei que ia morrer! E os tiros, mãe! Eles estavam atirando, iam matar a gente...” (Machado, 1988, p. 74).

Este fato ocasionou diversos outros protestos, agendados para o mesmo dia, local e horário, como forma de união e proteção dos manifestantes. A reunião de diferentes setores da sociedade carioca, naquele dia 26 de junho de 1968, entrou para a história do Brasil como a Passeata dos Cem Mil e é retratada, na narrativa, na forma de um diálogo entre mãe e filha, as quais relembram como se encontraram em meio à multidão que tomou as ruas do centro do Rio de Janeiro.

A participação das mães de família na Passeata dos Cem Mil, bem como nos “bastidores” da resistência estudantil, ganha destaque no romance e apresenta uma visão diferenciada sobre o papel das mulheres durante e após a Ditadura Civil-militar brasileira. Conforme se depreende a partir da reflexão da personagem principal sobre a escolha, em assembleia geral, após a passeata, de uma mãe para compor a comissão responsável para levar o protesto da cidade do Rio de Janeiro à Presidência da República:

Sintomático, pensava Lena. Pois foi, em grande parte, um assunto de mães e filhos. Se algum dia, como Honório desejava, se escrevesse a história da mulher brasileira na periferia dos fatos, sua trajetória para a consciência política, esse relato tinha que passar pelo movimento estudantil de 1968. E, nele, pela Passeata dos Cem Mil, onde a multidão elegeu uma mãe que a representasse, numa antevisão das inúmeras mães que iam fazer sua via-crúcis pelos porões do regime nos anos seguintes à cata de notícias dos filhos e, que, se no Brasil não chegaram à organização que as mães argentinas iam atingir depois, ao se assumirem como *As Loucas da Plaza de Mayo*, nem por isso sofreram pesadelo menor. Como

³ USAID – United States Agency for International Development (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional).

se houvesse termômetro de pesadelo ou uma escala Richter de medir perda de filho (Machado, 1988, p. 92).

Será também a partir de uma perspectiva materna que se apresentará a prisão de centenas de universitários – dentre os quais Marcelo, irmão mais novo de Lena –, escondidos em um sítio durante a realização de um congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes – UNE. O acontecimento transformou a vida da família e do País e, ao rememorar tais fatos, Amália percebe como “tudo o que tinha vivido”, “seus dias pessoais e familiares”, entrelaçavam-se “com o tempo nacional” (Machado, 1988, p. 139).

Assim, a libertação de Marcelo, no dia 12 de dezembro de 1968, coincide com a decisão do Poder Legislativo em negar licença para que um deputado fosse processado e culminou com a instalação do Ato Institucional nº 05 – AI-5, o qual

[...] acabou com essas veleidades de independência dos outros poderes: rasgou a Constituição que ele mesmo [o Executivo] tinha inventado um ano antes, cassou mandatos de parlamentares e ministros do Supremo Tribunal, fechou o Congresso, censurou a imprensa, prendeu opositores e instalou de vez a mais negra ditadura que o país conheceu (Machado, 1988, p. 141).

O fato culminou igualmente na prisão de Lena e na sua decisão de exilar-se na França. O exílio marcará indelévelmente a personagem, desterrada do próprio País e incapaz de adaptar-se em terras estrangeiras. Conforme se verifica no fragmento: “em geral, o que acontecia era viver num estado de inadequação permanente, não pertencendo ao mundo em volta e cada vez pertencendo menos ao país natal (ou morrendo de medo de que isso acontecesse)” (Machado, 1988, p. 174-175).

Desse tempo vivido no exterior, restaram as cartas do exílio, recebidas e enviadas para a mãe, familiares e amigos, e as lembranças de um momento extremamente difícil, mas, principalmente, as marcas indeléveis das perdas sofridas. E mesmo muitos anos depois, acabado o exílio, a dureza financeira e o próprio casamento, para a personagem, “a dor continuava lá dentro, firme” (Machado, 1988, p. 210). Isso porque tal momento está relacionado diretamente com o aborto sofrido e a impossibilidade, devido ao tratamento médico, de engravidar uma segunda vez.

São fragmentos que a personagem vai remexendo e remoendo pouco a pouco com a intenção de escrever uma peça de teatro sobre os anos vividos no exílio, mas que terminam por fazê-la reviver momentos dolorosos de todo esse período de exceção. Ao pensar sobre isso, a mãe reflete:

[...] às vezes a gente precisa mexer nessas coisas doidas e fazer estourar mesmo, não adianta passar o tempo todo fingindo que não dói ou que não há nada. [...] Vai ver, era por isso que elas estavam assim esses dias, a toda hora conversando das coisas do passado, daquilo de que há tanto tempo ela não falava... E ela mesma, Amália, se dava conta agora de que tinha vontade de lembrar mais, de deixar a memória minar as recordações, feito a água que brotava devagarzinho na fonte lá dos fundos [...], juntando água sem parar [...] (Machado, 1988, p. 226-227).

Vestígios do passado que, embora carreguem traços de destruição e negatividade, são fundamentais no processo de construção/reconstrução da trajetória pessoal de Lena e, por consequência, permitem compreender de modo mais amplo a história mais recente do País. Conforme destaca Ginzburg (2012), o “saber melancólico, pautado pela ausência, pode ser constitutivo de movimentos propositivos” (p. 109) e produzir conhecimento. Desse modo, ao olhar atentamente para o que foi perdido ou destruído, o sujeito torna-se capaz de perceber o que é preciso (re)construir.

E assim, da mesma forma que a água brota da fonte para, finalmente, “cumprir seu caminho e se dissolver na imensidão verde do mar” (Machado, 1988, p. 227), as duas mulheres, ao falarem sobre o passado, começam a desvelar do esquecimento fatos e situações relacionadas à repressão imposta pela Ditadura Civil-militar no Brasil. Processo necessário no tortuoso caminho de recomposição da história pessoal e social, mesmo que esteja pautado permanentemente pela melancolia da perda e da falta. Nessa perspectiva, o rastro constitui-se em “chave de conhecimento”, pois, mesmo não sendo mais o que foi vivido, a sua “presença é indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos” (Ginzburg, 2012, p. 112). Essa cifra possibilita compreender o que houve e também supor o que poderá acontecer.

Todavia, para reconstruir-se, a partir das ruínas do passado, é preciso ter “coragem de arriscar a vertigem”, de “trocar o equilíbrio pela palavra” e “o

prumo pelo abismo" (p.326). Assim, a personagem recorre às lembranças da infância e a recomendação do avô: "é só não pensar no perigo, ver onde pisa e olhar para a frente, onde você quer chegar" (p. 342). E a recordação daquele dia em que atravessou o rio de uma margem a outra, caminhando em cima de um tronco improvisado como ponte, faz-lhe perceber que era necessário se arriscar e tentar escrever, "como se a lembrança corresse algum risco", "como se a memória não fosse durar muito mais que o avô, [...] a fazenda de cacau, a mata e a pinguela" (Machado, 1988, p. 347).

Nesse sentido, ganha importância, na narrativa de Ana Maria Machado, a relação entre rastro e memória, não apenas em sua riqueza constitutiva, mas, principalmente, em sua fragilidade. Isso porque "o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente" (Gagnebin, 1998, p. 218).

Assim, ao apresentar sob a perspectiva feminina parte da história sobre a Ditadura Civil-militar no Brasil – parte pretensamente suprimida dos manuais escolares, da mídia e do debate público –, o romance empreende uma luta contra o esquecimento e a denegação. Tal ação, sem carregar o peso do patrulhamento ideológico tão comum em outros textos sobre o período, constitui-se também em forma de lutar contra a repetição do horror, sem cair em uma falsa definição dogmática da verdade histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, ao escavar as ruínas do passado, entre detritos e restos, em um processo lento de rememoração e de reconstrução/destruição da própria história pessoal e coletiva, encontramos meios de compreender a nós mesmos, ao presente, e de pensar sobre o futuro. Atividade esta, de cavar e escavar, que remete não apenas ao escuro abismo do lembrar e do esquecer, mas, principalmente, à lembrança como forma de sepultamento. Conforme destaca Gagnebin: "[...] verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só a sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida" (2012, p. 35).

Lena, a protagonista de *Tropical sol da liberdade*, fará exatamente isso ao remexer no passado e, por consequência, nas próprias feridas, realizando,

ao final do livro, uma espécie de rito fúnebre, que lhe possibilitará retornar para casa, para o trabalho e o namorado e, assim, projetar um novo futuro. Da mesma forma que a amendoeira do jardim:

Árvore loucamente descabelada, cheia de alucinações sazonais. Capaz de fazer seu próprio outono de fogo mais de uma vez por ano, nas horas mais inesperadas. Capaz de se desfolhar em lágrimas secas e decretar seu inverno individual nos trópicos, para depois ressurgir gloriosa em suaves dores exuberantes de sombra, segundo um calendário regido apenas pelo pulsar de sua seiva. Quem sabe, um dia, a mulher conseguiria aprender com a árvore a se livrar das folhas caducas de quando em quando e ir buscar lá dentro do peito a gana de nascer de novo para começar outro ciclo (Machado, 1988, p. 18).

Verdadeira “fênix vegetal” que inspirará a personagem no seu processo de renascimento integral, “como a cobra que sai inteira da pele velha, deixa para trás a casca vazia, e brota dentro de si mesma”, mas diferente da “borboleta que sai do casulo sem conservar nada da lagarta que tinha sido antes” (Machado, 1988, p.234). Era assim que Lena gostaria de renascer, sem metamorfoses e fiel a si mesma, ao seu passado e as suas marcas, criando uma espécie de túmulo para os “mortos” do seu passado.

REFERÊNCIAS

Segue a lista **normalizada conforme ABNT NBR 6023:2018**, em **ordem alfabética**, com **títulos de livros, relatórios e obras completas em negrito**, **nomes de periódicos em negrito** e **espaço entre as referências**, conforme seu padrão editorial:

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 28 ago. 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm. Acesso em: 18 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 18 nov. 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm. Acesso em: 28 nov. 2025.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade, v. 1). Disponível em: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php>. Acesso em: 28 nov. 2025.

DUARTE, L. Para além da verdade: as conclusões da comissão encarregada de investigar os crimes da Ditadura Militar. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 nov. 2014. PROA, p. 6–8.

GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAGNEBIN, J. M. Verdade e memória do passado. **Projeto História**, São Paulo, n. 17, p. 213–221, nov. 1998.

GINZBURG, J. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MACHADO, A. M. **Tropical sol da liberdade: a história dos anos de repressão e da juventude brasileira pós-64 na visão de uma mulher**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

NORA, P. O acontecimento e o historiador do presente. *In*: LE GOFF, J. *et al.* **A nova história**. Lisboa: Edições 70, 1989.

UMBACH, R. K. Memórias autobiográficas em narrativas pós-ditatoriais. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 476–483, 2013.

Se desejar, posso consolidar todas as referências sobre memória, ditadura e Walter Benjamin já enviadas em uma única seção final revisada e pronta para capítulo teórico.

A ESTÉTICA DA NEURODIVERGÊNCIA: O MODELO SOCIAL DA DEFICIÊNCIA E O "FEMINISMO DIY" EM *GEEK GIRL*

Sophia Mendonça

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Gustavo Henrique Rückert

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

RESUMO

O presente artigo analisa a transposição intermediática do romance *Geek Girl*, de Holly Smale (2014), para a série homônima da Netflix (2024), investigando a construção e a representação do autismo feminino na cultura pop. Sob a ótica teórica dos Estudos da Deficiência, da Crítica Feminista e da Teoria da Adaptação, o estudo examina como a neurodivergência da protagonista, Harriet Manners, é traduzida do monólogo interno literário para a performance audiovisual encarnada da atriz autista Emily Carey. A pesquisa mobiliza o conceito de Estética da Neurodivergência para compreender como as escolhas de linguagem cinematográfica e de roteiro externalizam traços como o hiperfoco, a sobrecarga sensorial e o *masking* (camuflagem social). Problematisa-se, ainda, a adequação da obra aos tropos do gênero *teen chick-lit* e ao "Feminismo DIY". Conclui-se que, embora a adaptação cometa um deslize ao priorizar a extrema fidelidade ao livro, omitindo o diagnóstico formal e perdendo a chance de atualizar o letramento social da obra para o contexto contemporâneo, a série subverte a tradicional lente patologizante. Ao utilizar a neurodivergência não como um déficit, mas como matriz estética e narrativa, *Geek Girl* consolida um espaço vital para a celebração da autêntica "alegria autista" na mídia de massa.

Palavras-chave: Adaptação audiovisual; autismo feminino; cultura pop; estética da neurodivergência; *Geek girl*.

INTRODUÇÃO

A representação da neurodivergência na cultura pop e na literatura juvenil tem passado por uma transformação significativa nas últimas décadas, movendo-se de caricaturas estigmatizadas e narrativas de cunho estritamente médico para abordagens mais complexas, humanizadas e em primeira pessoa. Dentro desse cenário de transição, destaca-se a obra *Geek Girl*, romance da autora britânica Holly Smale, publicado originalmente em 2013 e adaptado para o formato de série pela Netflix em 2024. A obra narra a trajetória de Harriet Manners, uma adolescente que enfrenta o bullying escolar e a inadequação social antes de ser acidentalmente descoberta por uma agência de modelos.

O que à primeira vista pode parecer apenas mais um exemplar do gênero *teen chick-lit*, com tropos clássicos de transformação estética e descoberta amorosa, revela-se, sob um olhar mais atento, um artefato cultural rico para a análise da condição autista no feminino. Essa profundidade é ancorada na experiência autobiográfica da própria autora, diagnosticada tardiamente com Transtorno do Espectro Autista (TEA), e é potencializada na adaptação audiovisual pela escalação da atriz Emily Carey, também abertamente autista, para o papel principal.

Este artigo tem como objetivo analisar a transposição intermediária de *Geek Girl*, da literatura para a tela, investigando como a neurodivergência da protagonista é construída, externalizada e, por vezes, tensionada pelas convenções do gênero literário e pelas exigências do mercado audiovisual. Ao explorar a jornada de Harriet, busca-se compreender como a obra aborda temas centrais da vivência autista feminina, tais como o *masking* (camuflagem social), o problema da dupla empatia, a hipervigilância e a sobrecarga sensorial.

Além disso, o estudo problematiza os limites da adaptação midiática, questionando até que ponto a fidelidade excessiva ao material de origem, (escrito antes do diagnóstico formal da autora e em um contexto de menor letramento social sobre o autismo), impacta a atualização da narrativa para o público contemporâneo. Através de um olhar interseccional que une estudos da deficiência e crítica feminista, este trabalho propõe que *Geek Girl* atua como um laboratório vivo das tensões entre a busca por autenticidade neurodivergente

e as pressões normativas de sistemas sociais rígidos, aqui metaforizados pelo ambiente escolar e pela indústria da alta moda.

METODOLOGIA

Para atingir os objetivos propostos, esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e analítico-descritivo, fundamentada na intersecção entre a Teoria da Adaptação, os Estudos Culturais, a Crítica Feminista e os Estudos da Deficiência (com ênfase no paradigma da neurodiversidade).

O corpus de análise é composto por duas mídias distintas que formam o universo principal da obra: o primeiro volume literário da série, intitulado *De Geek a Chique* (SMALE, 2014), e a primeira temporada da adaptação audiovisual *Geek Girl*, produzida e disponibilizada pela plataforma de streaming Netflix em 2024 (composta por dez episódios).

O percurso metodológico estruturou-se a partir de uma revisão bibliográfica sistemática e de uma análise fílmica e literária comparativa, dividindo-se em três eixos teóricos principais:

1. **Estudos Literários, Intermidialidade e Adaptação:** A base para compreender o processo de transmutação da obra narrativa para a tela é sustentada pelas formulações de Linda Hutcheon (2013) sobre adaptação como processo e produto, complementadas pelas teorias de Robert Stam (2006) sobre hipertextualidade e de Cluver (2007) sobre as matrizes intermidiáticas. O enquadramento literário da obra no gênero *teen chick-lit* e o conceito de "Feminismo DIY" são analisados sob a ótica de pesquisadoras como Bárbara Wieler (2015) e Allied Ribeiro Machado (2017);
2. **Estudos da Deficiência e Sociologia do Autismo:** A análise da construção da protagonista e de suas vivências apoia-se no Modelo Social da Deficiência. Conceitos estruturantes como a neurodiversidade, cunhada por Judy Singer (1998; 2016), e o Problema da Dupla Empatia, proposto por Damian Milton (2012), são utilizados para desconstruir a visão clínico-patológica de falhas de comunicação. As reflexões sobre o diagnóstico feminino e o fenômeno do *masking* dialogam diretamente com as pesquisas da neurocientista Gina Rippon (2025) e as noções de capacitismo de Anahí de Mello Guedes (2016);

3. Análise de Performance Audiovisual: Para avaliar a externalização da mente neurodivergente na série de TV, o estudo recorre ao conceito de “performance encarnada” (*embodiment*), desenvolvido pelo antropólogo Thomas Csordas (2021), e às reflexões sobre o ato performativo de Paul Zumthor (2019). Essa lente teórica permite analisar a fisicalidade da atriz Emily Carey não apenas como atuação dramática, mas como tradução somática de características como rigidez cognitiva, hipervigilância e autorregulação sensorial.

O procedimento analítico consistiu na decupagem de cenas-chave da série e na seleção de excertos literários que ilustram o comportamento de Harriet Manners face a ambientes de estresse social (como a escola e os bastidores da moda). A partir desse levantamento, realizou-se um cotejo interpretativo, avaliando as perdas e ganhos da tradução do monólogo interno literário (em primeira pessoa) para a linguagem audiovisual externalizada, resultando nas reflexões apresentadas nas seções de discussão do presente artigo.

O FENÔMENO GEEK GIRL

A obra *Geek Girl* é, primordialmente, uma adaptação do romance homônimo escrito por Holly Smale, cujo primeiro volume chegou ao público lusófono com o subtítulo “De Geek a Chique”. O livro, que rapidamente se tornou um fenômeno de vendas, narra a trajetória de Harriet Manners, uma adolescente nerd, autista e socialmente deslocada que, de maneira acidental e improvável, é descoberta por um olheiro e se torna uma supermodelo internacional. Smale (2016) revelou que a essência da história é profundamente baseada em suas próprias experiências na adolescência, época em que ela mesma atuou como modelo.

O impacto literário do romance foi imediato. O livro acumulou prêmios como o Children’s Books Prize e o Leeds Book Award em 2014. De acordo com a agente literária e resenhista Laura (2015), do blog Scribbles & Wanderlust, o romance é uma leitura rápida que, munido de um humor sagaz, oferece insights valiosos sobre jovens adultos vítimas de bullying que, apesar das adversidades, mantêm um entusiasmo e uma curiosidade desenfreados pelo mundo. Laura destaca a protagonista como uma garota charmosa, espirituosa e incrivelmente

inteligente que, ao cometer constantes “deslizes sociais”, acaba marginalizada em seu ambiente escolar.

Em janeiro de 2023, a plataforma de streaming Netflix anunciou a produção de uma série de dez episódios baseada na obra. A transposição de *Geek Girl* do papel para a tela serve como um laboratório cristalino de hipertextualidade. A série da Netflix atua como um ‘hipertexto’ que não apenas traduz, mas transforma, atualiza e reinterpreta o seu ‘hipotexto’ (o romance original de Smale), utilizando os conceitos definidos por Gérard Genette e posteriormente expandidos pelo teórico Robert Stam (2006).

A mente por trás desse universo, Holly Smale, nasceu em 1981 na Inglaterra. Sua paixão pela leitura e pela escrita manifestou-se precocemente, servindo de refúgio para as duras experiências de bullying que enfrentou na infância, cicatrizes que influenciaram profundamente a espinha dorsal emocional de seus livros. Aos 15 anos, sua vida tomou um rumo inesperado ao ser descoberta por uma agência de modelos londrina. Contudo, sua carreira na indústria da moda foi breve; em dois anos, ela percebeu que aquele universo não a contemplava. Após graduar-se em Literatura Inglesa, Smale diversificou suas vivências: trabalhou como editora, atuou como professora de inglês no Japão e desbravou diversos países.

O ponto de virada na compreensão de sua própria narrativa, no entanto, ocorreu apenas aos 39 anos, quando foi diagnosticada como autista (SMALE, 2021). Esse diagnóstico tardio veio acompanhado do reconhecimento de outras condições neurodivergentes que sempre fizeram parte de quem ela era: discalculia, hiperlexia e sinestesia (esta última, em seu caso, caracterizada pela forte associação de emoções a cores).

Holly Smale (2016) afirmou que a série contém fragmentos indissociáveis de sua história real. No entanto, a ficção funcionou como um escudo e uma tela em branco, permitindo-lhe construir um mundo que fosse, simultaneamente, mais divertido e mais seguro do que a realidade, transmitindo uma sensação de acolhimento que ela muitas vezes não teve. A autora também reiterou sua profunda afinidade com a personagem principal, com quem compartilha paixões específicas, como dinossauros e astronomia. Em entrevista concedida ao jornal *The Guardian*, Smale reflete sobre essa simbiose autobiográfica:

Harriet é ela mesma — surgiu com seu próprio nome, sua própria voz, sua própria aparência e jeito de se mover ou reagir — mas eu estaria mentindo se dissesse que não somos parecidas. Vivo com ela há quase uma década e ela é muito mais parecida com a minha filha: em alguns aspectos, somos idênticas, e em outros, nossas diferenças me surpreendem. Mas — como a maioria dos escritores — eu espalho coisas que aconteceram comigo pelos livros, uso minhas memórias de como me sentia na adolescência para escrevê-los, e a semente da ideia foi algo que me aconteceu. E embora 95% das cenas sejam totalmente imaginárias, todas as emoções são reais. Dor, mágoa, amor em todas as suas formas, saudade de casa, solidão, alegria, orgulho: tudo isso são coisas que vivi e usei como a espinha dorsal dos meus livros. Eu apenas visto esse esqueleto emocional com as roupas da ficção (SMALE, 2016, s/p).

Smale (2024) também se identifica como feminista e pontua que um de seus principais objetivos literários é despejar o que ela chama de “alegria autista” (*autistic joy*), nas páginas de seus livros. Ela confessa ter imensa dificuldade em criar personagens que sejam estritamente neurotípicos. Em *Geek Girl*, essa tendência é evidente: além de Harriet, muitos de seus colegas apresentam características de Transtorno de Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH), e o personagem Toby é explicitamente construído com traços autistas. Para a escritora, *Geek Girl* é um manifesto sobre a união de pessoas maravilhosas que a sociedade convencionou rotular como “esquisitas”.

A Adaptação Audiovisual e a Performance Encarnada

A direção, produção e roteirização da adaptação para a Netflix ficaram a cargo do irlandês Declan O'Dwyer, um nome já consolidado por seu trabalho em produções da BBC (como *Robin Hood* e *Merlin*) e indicado ao EMMY em 2019. O'Dwyer traz em seu currículo uma afinidade por dirigir séries protagonizadas por mulheres fortes, complexas e excêntricas (*Crazyhead*, *Miss Scarlet and The Duke*). Para ele, a crescente presença dessas narrativas femininas plurais representa uma mudança irreversível e positiva na indústria do entretenimento (MYERS, 2023).

A escolha da protagonista da série eleva a discussão sobre representatividade a um novo patamar. Emily Carey, atriz britânica encarregada de dar vida

a Harriet, é, assim como a personagem e a autora, abertamente autista. Antes deste projeto, Carey já havia interpretado versões jovens de ícones da cultura pop, como Lara Croft e Mulher-Maravilha, além de ter integrado o elenco da superprodução *A Casa do Dragão* (HBO). Segundo o *Diário de Séries* (2024), a atuação de Carey em *Geek Girl* consolida sua versatilidade, transitando organicamente do drama adolescente para a comédia, com um tempo cômico digno de humor pastelão.

A escalação de uma atriz autista para o papel principal adiciona uma camada de autenticidade crucial para a análise da série enquanto artefato cultural. Se a estrita fidelidade ao texto de 2014 corria o risco de tornar a narrativa defasada frente aos atuais discursos sobre neurodiversidade, a performance de Carey funciona como a principal força de atualização. Para compreender esse fenômeno, podemos recorrer ao conceito de performance do crítico literário Paul Zumthor (2019). Zumthor define a performance como o momento de comunicação artística que retira o texto de sua existência estática, atualizando-o e dando-lhe vida através da presença, do corpo e da voz. O ato performático é vivo, dinâmico e ocorre no espaço-tempo imediato. Assim, a presença de Carey materializa o princípio máximo dos estudos da deficiência: «nada sobre nós sem nós», gerando uma tensão produtiva entre as limitações do roteiro e a autenticidade da encenação.

Mais do que apenas atuar, a performance de Carey é o que o antropólogo Thomas Csordas (2021) chamaria de performance encarnada (*embodied performance*). Para Csordas, a corporeidade (*embodiment*) não é um mero objeto de análise, mas o próprio paradigma através do qual a experiência humana é processada. A dicotomia mente e corpo é rejeitada; o corpo é um sujeito ativo que performa e cria significado. Carey traduz a mente de Harriet não apenas através do diálogo, mas de forma visceral: a hesitação ocular, a rigidez postural contida, a maneira como suas mãos tentam buscar regulação sensorial. A cultura e o “eu” emergem das atividades corporais. Portanto, a experiência autista em *Geek Girl* não é apenas falada; ela é habitada.

A CONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA HARRIET MANNERS

O livro introduz Harriet Manners como uma autoproclamada “geek”. O processo pelo qual ela chega a essa conclusão é revelador: ela pesquisa a palavra no dicionário, analisa os critérios e conclui que preenche cada um dos requisitos. O narrador brinca que essa própria atitude — manter um dicionário na cabeceira e usar uma régua do Museu de História Natural para sublinhar definições — já é a maior prova de ser geek (SMALE, 2014, p. 5).

Essa busca por categorização por meio de análise minuciosa é um traço profundamente identificável para pessoas no espectro autista. Harriet exibe o que Luana Adriano e Valéria Aydos (2024) classificam como “atenção a detalhes”, uma característica neurodivergente onde o foco em pormenores muitas vezes ofusca o contexto macrosocial. Esse hiperfoco, mais do que uma peculiaridade, funciona como uma ferramenta vital de regulação emocional e concentração em cenários indutores de ansiedade. O raciocínio lógico apurado de Harriet ajuda a mitigar vieses cognitivos (MARTINS, 2022), processando o mundo de forma mais mecânica do que puramente intuitiva.

A conexão entre o termo “geek” e o autismo possui raízes históricas profundas. Quando a socióloga Judy Singer (1998) cunhou o conceito de neurodiversidade, ela traçou paralelos diretos entre indivíduos autistas, nerds e geeks. Singer observou que esses grupos compartilhavam dificuldades na comunicação social padrão e demonstravam interesses hiperfocados. Em suas palavras, “Geeks são os sujeitos transitórios entre os neurotípicos sociáveis e autistas não sociáveis” (SINGER, 2016). Essa intersecção semântica atesta como as habilidades cognitivas atípicas passaram de patologias para aptidões essenciais em uma era dominada pela técnica e pela informação.

Quando o termo “geek” é pichado em sua mochila de forma pejorativa, a reação de Harriet subverte a expectativa do trauma. Em vez do choro ou da ofensa imediata, ela aplica sua lógica fria: critica a escolha da cor vermelha e a ausência de uma citação bem elaborada. Ela pontua, de forma divagatória, que não gosta de vermelho, “ainda que ela seja mesmo o maior comprimento de luz visível ao olho humano” (SMALE, 2014, p. 5).

Teoria da Mente, Dupla Empatia e Comunicação

O episódio da mochila nos convida a discutir o conceito de Teoria da Mente (WIMMER; PERNER, 1983) — a habilidade sociocognitiva de atribuir crenças, intenções e emoções a si mesmo e aos outros. Historicamente, a psicologia biomédica, liderada por figuras como Simon Baron-Cohen (1995), argumentou que pessoas autistas possuíam um déficit nessa área, cunhando o hoje criticado e capacitista termo “cegueira mental”.

No entanto, o sociólogo britânico Damian Milton (2012) revolucionou esse debate com o paradigma do Problema da Dupla Empatia. Milton desmontou a noção unilateral do déficit autista. Ele argumentou que a falha de comunicação ocorre quando pessoas de disposições neurológicas diferentes tentam interagir. A quebra de empatia é mútua: neurotípicos têm tanta dificuldade de ler mentes autistas quanto o inverso. A diferença fundamental reside no poder social; autistas são forçados a camuflar (fazer *masking*) e aprender a “segunda língua” neurotípica para sobreviver — o que causa imensa carga cognitiva, ansiedade e depressão —, enquanto os neurotípicos raramente se esforçam para cruzar a ponte na direção oposta.

Como aponta Nick Walker (2012), existe um duplo padrão cruel: se um autista não entende um neurotípico, a responsabilidade é de seu “déficit patológico”. Se um neurotípico não entende um autista, a culpa ainda é atribuída ao autista, que é rotulado como incompreensível ou “inadequado”. A falácia do “envenenamento do poço” (WALTON, 2012) é frequentemente aplicada para descredibilizar a perspectiva neurodivergente. Como ressalta o educador Paulo Freire (2001), entretanto, a comunicação e o aprendizado devem ser vias de mão dupla, exigindo escuta ativa de ambos os lados.

Outro mito sobre o autismo é a incapacidade de compreender figuras de linguagem. Harriet prova que autistas com alta capacidade cognitiva desconstruem a ironia analiticamente. Ao descobrir a origem grotesca da palavra geek (artistas de circo que arrancavam cabeças de animais), ela conclui: “Acho que é isso que as pessoas chamam de ironia” (SMALE, 2014, p. 6). Sua compreensão não é automática, mas dedutiva e igualmente válida.

Essa mesma protagonista frequentemente realiza o chamado *infodumping* (despejo de informações). Na literatura e na vida de muitas mulheres autistas, isso não é apenas uma “fala excessiva”, mas a principal forma de demonstrar afeto e tentar estabelecer conexão. Autistas podem possuir uma sintaxe rebuscada e um léxico vasto (MENDONÇA, 2019), o que paradoxalmente não garante a efetividade social na expressão de necessidades emocionais. Como argumentam Magnani, Aydos e Ruckert (2025) a partir do conceito de subalternidade de Spivak, a voz autista sofre uma “dupla proibição”: se é não-verbal, é tratada como “não pensante”; se é altamente verbal e articulada (como Harriet), a neurodivergência é invalidada sob a premissa de não ser “autista o suficiente”.

A Figura da Melhor Amiga e o *Masking* Feminino

A forte relação entre Harriet e sua melhor amiga, Nat, é um pilar estrutural tanto no romance quanto na adaptação. Na sociologia do autismo feminino, é comum observar meninas que adotam uma amiga neurotípica próxima como “âncora social”. Essa figura de suporte auxilia na decodificação de ambientes complexos e serve como um modelo a ser espelhado.

Nos estudos mais recentes da neurociência (RIPPON, 2025), a ideia de que o autismo feminino é invisível ou “mais brando” foi refutada. Mulheres autistas frequentemente possuem um “cérebro social hiperativo”. Isso significa que elas sentem um profundo desejo de interação e uma sensibilidade esmagadora à rejeição, o que as leva a desenvolver mecanismos exaustivos de monitoramento contínuo e camuflagem social (*masking*). A lealdade de Harriet para com Nat — a ponto de não querer assinar um contrato de modelo sem incluí-la — é um reflexo direto dessa hiperempatia afetiva, contradizendo o estereótipo do autista desprovido de conexão emocional (TARDIF; GEPTER, 2017).

Quando analisamos a transmutação midiática (HUTCHEON, 2013) do livro para a tela de *Geek Girl*, notamos que cada meio possui uma “energia comunicativa” (GAUDREAU; MARION, 2004) distinta. A riqueza do romance é o acesso irrestrito ao monólogo interno de Harriet. Estamos aprisionados em sua mente, onde o *infodumping* é sua tábua de salvação cognitiva. Sentimos seu pânico e sua lógica de forma íntima.

A perda desse monólogo ininterrupto na série, no entanto, é compensada pela imediatez visual da linguagem cinematográfica. O conflito interno torna-se espetáculo externo. A performance de Carey substitui as descrições literárias por pura fisicalidade. A série utiliza recursos de edição — vinhetas, gráficos saltando na tela, design de som intrusivo — para materializar a sobrecarga sensorial de Harriet. Não estamos apenas lendo sobre sua ansiedade; estamos assistindo ao seu curto-circuito.

Rigidez de Pensamento e Hipervigilância

A rigidez de pensamento (ou inflexibilidade cognitiva) é uma marca registrada do espectro autista. Segundo a neurocientista Adele Diamond (2013), trata-se da dificuldade de ajustar comportamentos em resposta a novas demandas ambientais. Para o cérebro autista, o mundo é inerentemente caótico e aterrorizante. A previsibilidade, as rotinas estritas e as “regras” são âncoras de sobrevivência que criam uma bolha de segurança. A interrupção dessa rotina pode gerar crises avassaladoras, os meltdowns.

Em *Geek Girl*, essa característica é externalizada magistralmente na atuação de Emily Carey. O corpo de Harriet Manners é uma máquina de antecipação. A atriz raramente está em repouso absoluto. Seus olhos operam como scanners, varrendo microexpressões faciais e entonações em busca do “padrão” social correto para aquela situação. Carey torna físico o peso cognitivo do autismo: há uma rigidez postural, como se ela estivesse prendendo a respiração para não errar. Há uma fração de segundo de atraso antes de Harriet rir de uma piada — o tempo exato que o cérebro leva para acessar seu banco de dados interno e concluir que aquilo era uma piada.

Quando o imprevisto ocorre, Carey demonstra perfeitamente o freeze (paralisação) ou o stimming (movimentos repetitivos, como ajeitar os óculos ou balançar as mãos), numa tentativa visceral de dissipar a energia caótica de um sistema nervoso sobrecarregado. Assim, Harriet não é apenas uma adolescente “desajeitada”; ela é uma operária exausta na linha de montagem da socialização neurotípica.

Ao focar nessa exaustão do *masking*, a série utiliza o ensino médio e a indústria da moda como metáforas perfeitas. Ambos são ecossistemas cruéis, baseados em regras sociais arbitrárias e aparências. O amadurecimento de Harriet não é sobre “deixar de ser autista”, mas sobre descobrir como estabelecer limites sensoriais e assumir o controle da própria camuflagem.

O “Feminismo DIY”, *Chick-lit* e a Estética da Neurodivergência

O enquadramento literário de *Geek Girl* remete ao *chick-lit* (e sua variação juvenil, o *teen chick-lit*). Como aponta Bárbara Wieler (2015), houve uma evolução na representação feminina da literatura: das passivas Evas e Julietas, fomos para as Bridgets e Beckys — heroínas atrapalhadas, ansiosas, irônicas e fundamentalmente falhas, que parodiam o sistema enquanto continuam buscando consumo e romance.

Historicamente, o termo *chick-lit* surgiu nos anos 1990 com Mazza e DeShell (1995) como uma tentativa irônica e subversiva da ficção experimental feminista, mas foi rapidamente cooptado pela crítica masculina (como James Wolcott em 1996) e pelo mercado editorial corporativo (WHELEHAN, 2002). Nos anos 2000, o gênero polarizou debates, criticado por sua superficialidade e foco em consumo de moda, enquanto seus defensores argumentavam que era um espaço crucial para discutir a angústia da mulher no mercado de trabalho e o pós-feminismo (FERRIS; YOUNG, 2006). Muitas críticas ao *chick-lit* eram impregnadas de um viés misógino, diminuindo a relevância literária de qualquer obra que tratasse de interesses tradicionalmente femininos (como sapatos e amizades).

No contexto do *teen chick-lit*, a teórica Allied Ribeiro Machado (2017) propõe o conceito de “Feminismo DIY” (*Do It Yourself* - Faça Você Mesma). Trata-se de um feminismo palatável, individualista, no qual o empoderamento é permitido, desde que tutelado pelas regras vigentes do patriarcado — a protagonista triunfa, mas geralmente ao passar por uma repaginação de beleza e conquistar um romance.

Como isso se aplica a *Geek Girl* e ao autismo? A jornada de Harriet “de geek a chique” levanta uma tensão: a adaptação às normas da moda neurotípica é libertação ou apenas uma forma mais sofisticada de *masking*?

Essa tensão esbarra na questão do capacitismo estético. O termo capacitismo, centralizado na obra da antropóloga brasileira Anahí de Mello Guedes (2016), denota a opressão baseada no padrão normativo de corpo e funcionalidade. Existe um viés de que corpos com deficiência, incluindo os neurodivergentes, são assexuados, disfuncionais ou destituídos de vaidade. Colocar uma autista no epicentro da indústria da alta costura é subversivo. Muitas mulheres autistas são criticadas por sua suposta falta de vaidade na infância (frequentemente resultado de sensibilidade sensorial aos tecidos, maquiagens e cortes de cabelo), ou por uma abordagem demasiadamente lógica à aparência, muitas vezes sendo rotuladas como masculinizadas. A vaidade, no entanto, é uma forma de linguagem e comunicação social que a mulher autista pode acessar ao seu próprio modo.

Nos debates contemporâneos sobre representatividade, é comum que a análise se limite à presença ou ausência de personagens minoritários. No entanto, quando nos debruçamos sobre produções recentes da cultura pop que abordam o Transtorno do Espectro Autista (TEA), faz-se necessário avançar para um conceito mais profundo: a Estética da Neurodivergência. Esse conceito atua como um desdobramento contemporâneo da Estética da Deficiência proposta por Tobin Siebers (2010), na qual a atipicidade deixa de ser vista como um defeito a ser corrigido e passa a ser compreendida como um valor crítico que transforma a própria forma da arte. Em outras palavras, não se trata apenas de o que a história conta, mas de como a história é contada a partir de uma cognição atípica.

Historicamente, o autismo no cinema e na televisão foi enquadrado por lentes trágicas, clínicas ou focadas no arquétipo do savant (o gênio com habilidades sobre-humanas), como bem documenta Stuart Murray (2008) em sua análise sobre a fascinação cultural pelo espectro. Além disso, a deficiência costuma ser utilizada apenas como uma “prótese narrativa” (MITCHELL; SNYDER, 2000) — uma muleta de roteiro usada para gerar drama e que precisa ser curada ou superada no final. A estética neurodivergente contemporânea subverte essa

lógica ao normalizar a vivência autista, abraçando o que teóricos e ativistas como Nick Walker (2021) chamam de empoderamento e “alegria autista” (*autistic joy*), utilizando as peculiaridades do espectro como ferramentas criativas.

Do ponto de vista estrutural e narrativo, características que antes eram vistas como déficits de comunicação são ressignificadas. O *infodumping* (despejo de informações e hiperfoco), por exemplo, deixa de ser tratado apenas como um sintoma clínico para se tornar um mecanismo legítimo de construção de mundo (*worldbuilding*). No audiovisual, essa estética ganha contornos sensoriais marcantes. Diretores utilizam a linguagem cinematográfica para externalizar a hiper ou hiporreatividade autista, simulando a sobrecarga sensorial (*sensory overload*) através de edição acelerada e design de som intrusivo.

Em obras como a série *Geek Girl*, essa estética não precisa enunciar a palavra “autismo” a todo momento, pois o próprio esqueleto da série — seu ritmo, suas vinhetas e a fisicalidade de Emily Carey — já opera sob uma sintaxe neurodivergente. Dessa forma, a Estética da Neurodivergência atua não apenas como forma, mas como política: ela não exige apenas que as pessoas autistas sejam vistas, mas impõe que o mundo seja experienciado através de suas lentes.

Em obras como a série *Geek Girl*, essa estética atinge seu ápice ao colidir o mundo interno, lógico e hiperfocado da protagonista com a superficialidade caótica e hiperestimulante da indústria da moda. A produção não precisa dizer a palavra “autismo” a todo momento, pois o próprio esqueleto da série — seu ritmo, sua paleta cromática, as vinhetas de pensamento rápido e a fisicalidade contida de atrizes como Emily Carey — já opera sob uma sintaxe neurodivergente. Dessa forma, a Estética da Neurodivergência na cultura pop atua como uma ferramenta política e artística poderosa: ela não apenas exige que as pessoas autistas sejam vistas, mas impõe que o mundo seja experienciado, ainda que por alguns minutos, através de suas lentes.

O Modelo Social da Deficiência e a Alta Moda

No final da primeira temporada, após inúmeros embates e episódios de bullying coordenado (que ecoam o teor médico patologizante que culpabiliza o indivíduo por não “se encaixar”), Harriet decide abandonar o ideal normativo

inalcançável. O desfile final em Londres é uma catarse narrativa. A tentativa de sustentar o *masking* de modelo fria e distante desmorona. Sua “estranheza” emerge, não como um colapso vergonhoso, mas como uma assinatura autêntica que atrai a alta costura de forma inesperada.

Essa jornada satiriza as instituições (a escola e a moda) a partir do Modelo Social da Deficiência. Este modelo estipula que a deficiência é o produto da interação entre o corpo diverso e as barreiras atitudinais, arquitetônicas e sistêmicas da sociedade. Harriet não precisa de cura; os corredores da escola que validam o bullying e a indústria que exige padronização irreal é que necessitam de desconstrução. Ao abraçar seu rótulo “Nerd” com orgulho, ela encontra sucesso não apesar do seu cérebro autista, mas através de sua visão de mundo singular.

INTERTEXTUALIDADE, FIDELIDADE E OS LIMITES DA ADAPTAÇÃO

Ao transpor a obra literária para a linguagem audiovisual em 2024, a série entra no terreno denso da intertextualidade e intermedialidade. Saymoualt (2008) descreve a intertextualidade como a vasta teia de cruzamentos, paródias e alusões entre textos, exigindo a ativação das memórias do autor, do texto e do receptor. Já Cluver (2007) aborda a intermedialidade como a tradução de matrizes comunicacionais — aquilo que funciona na literatura (descrição estática) deve ser recodificado para o audiovisual (ação cinética).

No entanto, o processo de adaptação, como define Linda Hutcheon (2013), não é apenas estrutural; ele deve dialogar com o *Zeitgeist* (o espírito do tempo). A recepção de uma obra muda em função das transformações sociais.

É nesse ponto que reside a maior crítica à série da Netflix. Embora baseada numa narrativa cujas raízes na neurodivergência são inegáveis, a primeira temporada decide ser fiel demais ao material de origem de uma década atrás, abstando-se de usar explicitamente a palavra «autismo».

Como denunciado pela neurocientista Gina Rippon (2025) no artigo *Off the Spectrum: How the Science of Autism Has Failed Women and Girls*, a ciência e a sociedade falharam miseravelmente com mulheres autistas. O conhecimento diagnóstico evoluiu. Ocultar o diagnóstico da protagonista sob a justificativa

de ser apenas “uma garota peculiar” beira a obsolescência narrativa em pleno ano de 2024. Ao priorizar uma visão excessivamente focada no entretenimento suave do gênero *chick-lit*, a produção sacrifica a oportunidade de participar de um discurso atual e urgente sobre o apagamento diagnóstico feminino. A sátira corre o risco de soar datada, oferecendo uma representatividade codificada quando o público exige letramento literal.

Apesar dessa omissão léxica grave, a série não perdeu completamente a mão na representação do espectro. O maior mérito de *Geek Girl* é ser assumidamente otimista. Em contraste com um imaginário histórico midiático (dominado por produções como *Rain Man* ou séries de hospitais) que retrata o autismo exclusivamente como um fardo dramático, como uma tragédia familiar ou como uma máquina sociopata genial, *Geek Girl* resgata a leveza. A obra vibra na mesma frequência afetuosa de sucessos como *Heartstopper*.

É a crônica da experiência vivida em sua mais crua, exaustiva e bela intensidade. A imagem da mulher autista que emana dessa simbiose entre o texto de Holly Smale e a atuação de Emily Carey é a de uma mente inquieta que, ao descobrir que os sistemas ao redor foram desenhados para suprimi-la, encontra coragem para exigir e modelar um novo espaço sob os holofotes do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada “*de geek a chique*” de Harriet Manners transcende a mera fórmula do entretenimento infanto-juvenil para se estabelecer como um valioso artefato cultural sobre a vivência neurodivergente. A análise da transmutação de *Geek Girl* das páginas escritas por Holly Smale para as telas da Netflix revela as complexas tensões que permeiam a representação do autismo feminino na mídia contemporânea.

No campo literário, a força da obra reside na intimidade de seu monólogo em primeira pessoa, que nos convida a habitar uma mente onde o raciocínio lógico e o *infodumping* operam como âncoras de sobrevivência em um mundo socialmente caótico. Na tela, essa profundidade é reconfigurada através do que definimos como Estética da Neurodivergência. A série abre mão do acesso irrestrito aos pensamentos da protagonista para ganhar imedaticidade visceral,

externalizando a sobrecarga sensorial e a hipervigilância através da edição, do design de som e, sobretudo, da performance encarnada de Emily Carey. A atriz, ao emprestar sua própria corporeidade autista à personagem, não apenas atua, mas habita e traduz os altos custos psíquicos e físicos do *masking*.

Contudo, o processo de adaptação audiovisual apresenta falhas estruturais quando examinado à luz de sua relevância histórico-social. Ao optar por uma fidelidade rígida ao material de 2013 — época em que o entendimento clínico e cultural sobre o autismo feminino era ainda mais escasso —, a série da Netflix abdica de nomear a condição da protagonista. Essa recusa ao diagnóstico formal ecoa o apagamento histórico sofrido por milhares de mulheres neurodivergentes. Omissão que não se justifica no contexto de 2024, quando o letramento sobre o tema avançou o suficiente para exigir representações literais e afirmativas, superando as metáforas do “Feminismo DIY” ou os tropos redutores do *chick-lit*.

Apesar desse revés, o legado artístico de *Geek Girl* é inegavelmente positivo. Ao contrastar a literalidade de Harriet com a futilidade predatória da escola e da alta moda, a obra aplica brilhantemente o Modelo Social da Deficiência, demonstrando que não é a cognição atípica da protagonista que precisa ser “curada”, mas sim os sistemas rígidos e excludentes ao seu redor. Mais importante ainda, a narrativa recusa o lugar do trauma e da tragédia, tão comuns em histórias sobre deficiência, para abraçar o humor, a estranheza e o otimismo.

Geek Girl prova, portanto, que a neurodivergência possui uma poética própria. Ao transformar características do autismo em escolhas estéticas e motores narrativos, a obra nos lembra de que a verdadeira inclusão não exige que corpos e mentes atípicos performem a normalidade. Pelo contrário: exige que a sociedade e a arte ampliem suas lentes para acolher a beleza, a complexidade e a imensa alegria de existir fora do padrão.

REFERÊNCIAS

DIAMOND, A. Executive functions. **Annual Review of Psychology**, v. 64, p. 135–168, 2013.

DIÁRIO DE SÉRIES. Emily Carey estrela nova geração Geek Girl. **Diário de Séries**, 24 maio 2024. Disponível em: <https://diariodeseries.com.br/emily-carey-estrela-nova-geracao-geek-girl/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

FERRIS, Suzanne; YOUNG, Mallory (org.). **Chick Lit: The New Woman's Fiction**. New York: Routledge, 2006.

GEEK GIRL. Direção: Declan O'Dwyer. Roteiro: Jessica Swale. Produção: Jo Burn. [S. l.]: Netflix, 2024. 1 série (10 episódios).

HOLLY Smale: I think people are starting to embrace what being "a geek" actually means. **The Guardian**, 18 jun. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jun/18/holly-smale-interview>. Acesso em: 14 nov. 2025.

HOLLY Smale: I think every year is the year of the nerd. It will never go out of style. **The Guardian**, 26 abr. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/apr/26/holly-smale-geek-girl-interview-head-over-heels>. Acesso em: 14 nov. 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MAZZA, Cris; DESHELL, Jeffrey (org.). **Chick-Lit: Postfeminist Fiction**. Normal, IL: FC2, 1995.

MILLER, Laura. The death of chick-lit. **Salon**, 23 fev. 2012. Disponível em: https://www.salon.com/2012/02/23/the_death_of_chick_lit/. Acesso em: 14 nov. 2025.

MIRZA, Ben. Geek Girl review – this joyful adaptation is non-stop fun. **The Guardian**, 30 maio 2024. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2024/may/30/geek-girl-review-netflix-holly-smale>. Acesso em: 14 nov. 2025.

MYERS, Scott. Interview: Declan O'Dwyer — Part 5. **Go Into The Story**, 9 ago. 2013. Disponível em: <https://gointothestory.blcklst.com/interview-declan-odwyer-part-5-a77a5611c0f>. Acesso em: 14 nov. 2025.

MITCHELL, David T.; SNYDER, Sharon L. **Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

MURRAY, Stuart. **Representing Autism: Culture, Narrative, Fascination**. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

RIPPON, Gina. The missing women of autism are differently different. **Aeon**, 1 abr. 2025. Disponível em: <https://aeon.co/essays/the-missing-women-of-autism-are-differently-different>. Acesso em: 14 nov. 2025.

SCRIBBLES & WANDERLUST. Book review: "Geek Girl" by Holly Smale (ARC). **Scribbles & Wanderlust**, 12 jan. 2015. Disponível em: <https://scribblesandwanderlust.com/2015/01/12/book-review-geek-girl-by-holly-smale-arc/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

SIEBERS, Tobin. **Disability Aesthetics**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

SMALE, Holly. **De Geek a Chique**. São Paulo: Fundamentos, 2014.

SMALE, Holly. Geek Girl author Holly Smale on being diagnosed with autism – at 39. **The Times**, 20 maio 2021. Disponível em: <https://www.thetimes.com/culture/books/article/geek-girl-author-holly-smale-on-being-diagnosed-with-autism-at-39-tvhcktxn0>. Acesso em: 14 nov. 2025.

SMALE, Holly (@HolSmale). Just got my results through! I'm officially dyspraxic. Which comes as no surprise to anyone who has ever met me, but may stop me beating myself up for... beating myself up. . X, 29 jun. 2021. Disponível em: <https://x.com/HolSmale/status/1409923031615643648>. Acesso em: 14 nov. 2025.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, Florianópolis, n. 51, p. 11–53, 2006.

WALKER, Nick. **Neuroqueer Heresies: Notes on the Neurodiversity Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities**. Fort Worth: Autonomous Press, 2021.

WEBB, Devon. The autistic joy of Geek Girl: In conversation with Holly Smale. **The D*List**, 30 jul. 2024. Disponível em: <https://dlist.co.nz/the-autistic-joy-of-geek-girl-in-conversation-with-holly-smale/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

WHELEHAN, Imelda. **Bridget Jones's Diary: A Reader's Guide**. London: Continuum, 2002.

WIELER, Bárbara Luísa Martins. Becky, Bridget e Claire, Cinderelas modernas: uma identidade feminina construída pela chick-lit. 2015. 219 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

WOLCOTT, James. Hear Me Purr. **The New Yorker**, New York, p. 86–87, 10 jun. 1996.

**LETRAS DE FOGO, CORPOS DE LUTA:
INTELECTUAIS AFRICANOS E A
ESPACIALIDADE DO ESPAÇO-CORPO NA
GERAÇÃO DE 50**

Rannyelle Rocha Teixeira

RESUMO

O presente artigo propõe uma investigação crítico-histórica sobre a intelectualidade africana da Geração de 1950, examinando sua atuação nas frentes revolucionárias em prol das independências nacionais. A análise ancora-se na premissa de que a corporeidade desses sujeitos operou como um signo central no imaginário popular, cujas performances políticas e posturas somáticas anteciparam a ruptura com o sistema colonial. Sob o aporte teórico de Michel Foucault (2014), especificamente a partir das categorias de “corpo utópico” e “heterotopia”, discute-se como o espaço corporal constituiu-se como o elemento ontológico primordial para a emergência de uma “Geração da Utopia”. Argumenta-se que, por meio da práxis literária, esses intelectuais transmutaram anseios subjetivos e experiências coletivas em dispositivos de resistência, conferindo vitalidade ao discurso anticolonial. Por fim, examina-se a dimensão do espaço corpóreo enquanto linguagem semiótica e política, capaz de engendrar novas espacialidades e reconfigurar as relações de poder no continente.

Palavras-chave: Geração da utopia; intelectuais africanos; independência; espaço-corpo.

INTRODUÇÃO

Há várias formas de revisitar o passado. O caminho escolhido no presente artigo foi através de uma geração de jovens intelectuais, uma Geração da Utopia que nos possibilita reviver nas carnes e no corpo a história poética de um povo. Apresenta-se então, um grupo seleto de pessoas comprometidas com uma renovação cultural que exalta o nascimento de uma nova conscientização dos espaços e dos corpos ligados a terra, buscando na linguagem um passaporte para introduzir uma mensagem literária de cunho social e político em uma sociedade.

A abordagem teórica do autor Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019) sobre o estudo prosopográfico consiste em analisar as biografias de pessoas ou personagens que pertencem ao mesmo grupo social, sendo que em sua maioria fazia parte das elites políticas e sociais. Nesse artigo propomos-nos a analisar o movimento literário angolano e, de início, fazer um estudo prosopográfico daqueles intelectuais que, entre o início da década de 1940 e o final da década de 1950, adotaram os conceitos de cultura e de identidade africana e que procuravam exaltar o que seria a cultura africana, ressignificando as tradições e as formas de expressão que eram praticadas e produzidas pelas camadas populares das colônias africanas que ainda estavam sob controle português.

Dessa forma, os intelectuais da Geração de 1950 organizaram, em seus contos, poesias e tradições populares, conceitos como liberdade, nacionalismo e união, utilizando Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau como espaços de delimitação cultural e identitária. Além do mais, eles recorrem às mais variadas fontes de informação: fontes literárias, artísticas, peças teatrais, relatos de viajantes e às informações provenientes das correspondências com outros estudiosos na temática ou mesmo às obtidas pelo contato com as pessoas das camadas populares, seja através da oralidade ou pela aquisição dos seus escritos.

O estudo prosopográfico ajudará a conhecer quais foram os homens e as mulheres que utilizavam a literatura como inspiração para se alcançar a liberdade de pensamento em prol de uma revolução. Propõe-se a estudar como esses intelectuais estabeleceram laços entre si, até que ponto seus caminhos se cruzaram, pois, a prosopografia contribui para uma articulação das trajetórias

individuais que transcendem para além da vida singular de cada pessoa que estão pautadas ações, trocas, interferências, colaborações fazendo assim com que se estabeleça uma aliança coletiva. Para Durval Muniz (2019),

A prosopografia se torna um instrumento válido para o historiador, justamente, por permitir cruzar as trajetórias individuais e encontrar regularidades entre elas que denunciam aspectos do contexto histórico em que estes homens viveram e produziram suas obras. (Albuquerque Júnior, 2019, p. 120).

Dessa forma, é de suma importância conhecer as personalidades que ganhavam notoriedade no espaço literário da até então África portuguesa e como esses sujeitos evidenciavam linguagens através dos seus corpos para reivindicar espaços negados em suas sociedades e que através de uma escrita de si denunciavam a repulsa sobre o domínio português. Será preciso analisar como a formação discursiva¹ utilizada por esses intelectuais emergiu a partir do conceito de criação literária, fortemente impregnada pelo sentimento nacionalista que viria a substanciar-se em organizações políticas cuja ação contribuiria para a liberdade desses territórios do jogo colonial português. A literatura de combate tornava-se cada vez mais relevante e é preciso identificar tanto os pontos de aproximação, como também conhecer como se formou a rede de relações pessoais, culturais, sociais, políticas e intelectuais que pode marcar os traços biográficos significativos desses letrados que se dedicaram a esses estudos sobre o jogo colonial.

Pensar nesses letrados e em seus discursos nos possibilita ter a pretensão de realizar estudos biográficos sobre cada um deles e enxergar a biografia como um gênero narrativo que tem suas particularidades e possui suas regras de produção em que é possível descrever todos os elementos de uma vida, abordando as suas peculiaridades e complexidades. Nos chama atenção ao leitor de que as versões apresentadas nesse tópico sobre as biografias dos intelectuais

¹ Para trabalhar a ideia de formação discursiva irei me concentrar no conceito formulado por Foucault dando atenção a um conjunto de regras históricas que estão determinadas no tempo e no espaço, assim como, determinam uma dada época, área social, geográfica, que através da elaboração e análise dos discursos se reconhecem os enunciados, os conceitos e estratégias discursivas adotadas.

africanos da década de 50 já foram elaboradas por seus biógrafos e por eles mesmos a partir de suas memórias, assim, encontraremos em sua grande parte uma grande dose de idealização. Dessa forma, irei me deter para uma análise mais objetiva composta por traços biográficos dando menos atenção às tramas em que os letrados poderiam estar envolvidos.

É de suma importância apresentar esses dados biográficos como estratégia narrativa a partir de escolhas que foram feitas com o intuito de produzir um trabalho de cruzamento de enredos das pessoas ou personagens, criando assim uma imagem de conjunto que faz desses homens e mulheres um coletivo unido contra o colonialismo português. Dessa maneira, serão postas as seguintes informações: local e data de nascimento, a origem social (esse levantamento terá como ponto de partida a profissão dos pais, família a que pertenciam, assim como a hierarquia social), formação escolar e profissional, os posicionamentos sociais e políticos (se tinham ou não vínculos partidários, políticos ou a cargos públicos exercidos), contatos intelectuais (que vão desde instituições culturais e artísticos-literários) e, sobretudo, como se deu os contatos que foram estabelecidos sobre si.

Cultura, neste trabalho, é entendida como um conjunto de práticas, representações e valores socialmente compartilhados². Diante disso, é preciso traçar um perfil desses homens e mulheres que, por meio da elaboração e circulação de conceitos, construíram sentidos ainda hoje compartilhados por grande parte das sociedades africanas colonizadas por Portugal acerca das manifestações culturais que constituem a chamada cultura tradicional.

Para isso, utilizarei do seguinte procedimento metodológico: primeiramente analisarei a trajetória dos que são reconhecidos por todos aqueles que os consideravam líderes políticos e que tinham obras pioneiras e fundamentais sobre uma literatura que reivindicava espaços: Mário Pinto de Andrade, Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Francisco José Tenreiro e Mário Antônio Fernandes de Oliveira constituem nomes centrais da chamada Geração de

² Neste trabalho, adota-se a concepção de cultura como um sistema de significados socialmente produzidos e compartilhados, conforme a perspectiva de Stuart Hall.

1950. Busca-se, neste trabalho, verificar os pontos de intersecção entre esses intelectuais, traçando um perfil coletivo de suas trajetórias políticas e culturais.

Esses homens e mulheres desenvolveram um projeto de conscientização e revolução cultural que produziu novas narrativas e formas de expressão. Suas produções tomaram como objeto uma poesia de combate voltada para a renovação cultural e para a construção de uma nova consciência ligada à terra e às experiências coloniais africanas.

Além disso, o conto popular passou a assumir novas feições a partir das experiências individuais e coletivas desses autores. Também se pretende compreender como esses intelectuais da Geração de 1950 desenvolveram, em suas escritas de si, reflexões sobre o corpo negro e a identidade africana

Para finalizar, apresentarei os demais letrados da Geração de 50 que contribuíram de forma significativa para a construção de uma nova narrativa que privilegia o povo tradicional que sente na pele e na carne todos os tipos de violências opressoras impostas pelos portugueses durante todo o período colonial. São eles: Alda Lara, António Jacinto, Noémia de Sousa, Alda do Espírito Santo, Ermelinda Pereira Xavier. Esse conjunto de intelectuais, anos mais tarde, seriam consagrados como os grandes ícones do cenário cultural africano.

A BIOGRAFIA COMO FORMA DE REVISITAR O PASSADO

Partindo de dados biográficos sucintos, conseguimos entender os elementos de consonância entre as trajetórias de vida daqueles que se colocavam contra os abusos do sistema colonial e procuravam que o uso da literatura abrisse caminho para os ventos revolucionários que sopravam naqueles territórios. Nesse sentido, analisar essas aproximações nos permite estabelecer um perfil de conjunto que possibilita visualizar o lugar social de produção desse conceito de produção literária de combate. Todos os intelectuais pertencem a uma mesma Geração, ou seja, a segunda metade do século XX, vivendo todos um período importante entre 1950 – 1960 nos quais se formam uma historiografia sobre a África feita pelos africanos. E foi por meio do espaço literário que a obra do autor Luís Alberto Brandão, *Teoria do espaço literário*, o eco se faz presente com as primeiras lutas de libertação nacional na África.

Nesse contexto, visava-se construir uma história que pudesse atender à luta ideológica e política contra o colonialismo. A década de 1950 é um período de inflexão do pensamento africano, uma vez que foi no Centro de Estudos Africanos em Lisboa que as reflexões acerca do cultural ganhavam contornos para combater o processo de assimilação cultural empreendido pelo colonialismo português.

Fica claro que um dos grandes interesses que os intelectuais pretendiam seria isolar Portugal, pois diante da fala de Salazar entende-se que o Governo português não se coloca a favor para discutir a solução pacífica do problema colonial em África, pelo contrário, o governo português reagiu com medidas repressivas e até massacres às populações. Assim, o governo português persistia em não permitir o efetivo exercício político e democrático nas colônias.

Em vez de considerar propostas para uma solução pacífica para as questões coloniais, estava cada vez mais intensificando os preparativos para a eclosão da guerra. Dessa forma, este governo, por tal atitude, deixava apenas uma alternativa aos novos nacionalistas: o uso da ação direta. E seria com as próprias massas populares os meios para que se exigissem insistentemente os planos organizados de autodefesa ativa.

A situação das colônias portuguesas ajuda a concluir que Portugal estaria a precipitar acontecimentos para a escolha do conflito armado. E era preciso que fossem criados caminhos e condições mais ágeis para a liquidação radical do colonialismo.

Amílcar Cabral se apresenta como uma das grandes personalidades icônicas do cenário africano durante o século XX sendo considerado por muitos como um herói da revolução nacionalista na Guiné – Bissau. Até hoje, ressoa o lema – “Honra, Glória e Memória! Viva Amílcar Cabral!”.

De acordo com a autora Patrícia Villen, em *A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição*, Amílcar Cabral tinha em mente alguns pontos importantes que contribuíram para sua luta como, por exemplo, pensamento nacionalista, revolução, pan-africanismo, inspiração e companheirismo com todos aqueles que estavam de certo modo envolvidos com a luta armada.

Um homem convicto de seus ideais e que por conta disso foi morto aos 48 anos em sua terra natal. Mas para iniciar essa breve apresentação de Cabral

será preciso fazer uma ordem cronológica dos principais momentos de sua vida. Para início de conversa, Amílcar Cabral nasceu em 12 de setembro de 1924 em Bafatá na Guiné-Bissau. Frequentou o Liceu de São Vicente e começam a afirmar o seu posicionamento de ruptura com a política assimilacionista praticada pelo governo colonial português.

Sua família, pertencente à classe de assimilados, seu pai, Juvenal Lopes Cabral, intelectual e escritor cabo-verdiano era originário de Cabo Verde e sua mãe Iva Pinhel Évora era da Guiné-Bissau – em 1932 se transfere para Cabo Verde, onde seu pai lecionava e escreveu os primeiros cadernos de poesia. Amílcar tinha um irmão chamado Luís Severino de Almeida Cabral³ que anos mais tarde tornou-se o primeiro presidente da Guiné-Bissau ocupando o cargo de 1973 a 1980.

A influência paterna na formação de Cabral foi extremamente decisiva no que se refere à contestação das contradições típicas da sociedade colonial cabo-verdiana. Fora isso, sua origem social remete a um contexto de fome e de seca na ilha de Cabo-Verde.

Segundo Mário Pinto de Andrade, em seu livro *Amílcar Cabral: essai de biographie politique*, a adolescência de Amílcar Cabral foi marcada pela intensa crise que assolava o país em 1940 provocando a morte por fome de mais de 50 mil habitantes e a saída em massa de cabo-verdianos da ilha.

Sensibilizado diante do contexto socioeconômico da grande seca de 1941, que assolou as ilhas sob administração colonial, levou-o à decisão de se tornar engenheiro agrônomo como também a miséria social, indignado pela indiferença e sentindo na pele o desprezo da administração colonial. Parte para Portugal em 1945 com uma bolsa de estudo para o Instituto Superior de Agronomia.

Participa com outros estudantes das colônias portuguesas em atividades orientadas para a descoberta da cultura africana, nomeadamente na Casa dos Estudantes do Império. É um dos fundadores, com Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, do Centro de Estudos Africanos, que reúne a partir

³ Conhecido como Luís Cabral durante seu governo sofreu um golpe militar e foi deposto do cargo de presidente. Ele morreu poucos meses após o assassinato brutal de seu rival Vieira por facções extremistas em 2009.

de 1951 na casa de família de Alda do Espírito Santo. Destes encontros nasce um movimento literário, influenciado pelas ideias pan-africanistas, *Négritude*, libertação das colônias.

Mário Pinto de Andrade, nascido em 21 de agosto de 1928, Galungo Alto – Angola foi filho de uma família da aristocracia tradicional angolana e teve durante sua infância e juventude a oportunidade de estudar. Sua formação primária e secundária se passa dentro dos Seminários, mas por uma rígida educação nesse espaço Mário acaba por não se acostumar e parte em seguida para Portugal, onde estuda na Universidade de Lisboa o curso de Filologia Clássica.

Divulgador da cultura negra e ideólogo do pan-africanismo, Mário foi também um que lutava pela independência do seu povo. Tal postura política manifesta-se de maneira mais evidente quando Mário assume a presidência do MPLA. Entretanto, os conflitos internos do movimento e suas críticas ao autoritarismo instaurado pela organização levaram-no ao afastamento da presidência e ao exílio, em 1974. Vinculado à Revolta Activa, Mário passa a percorrer diferentes países, experiência que marcou sua trajetória intelectual e política até sua morte, em 1990.

Mário fez grandes amizades com os revolucionários e nacionalistas das colônias através de leituras políticas. Funda junto com Amílcar Cabral, Francisco José Tenreiro e Agostinho Neto o Centro de Estudos Africanos. No ano de 1954 reside em Paris e lá passa a se relacionar com os demais círculos africanos nacionalistas e do movimento negritude, sendo amigo de Léopold Sédar Senghor e Nelson Mandela. Também dirige, até 1958, a prestigiada revista *Présence Africaine*.

Em suas poesias identificamos um Mário cauteloso e idealizador. Identificamos um corpo comprometido com a escrita, no sentir em suas carnes a relação de poder imposta pelos colonizadores no cotidiano da população. É, portanto, a partir da reflexão do cotidiano angolano que Mário produz uma dimensão literária, onde as carnes efetivamente aparecem.

Dando tons de cores às relações sociais que estavam presentes na sociedade para além de ter uma escrita comprometida com as lutas dos negros em busca de sua expressão legítima enaltecendo as expressões corporais das culturas

negras. Mário mostra-se bastante lúcido, ao evidenciar sua análise nos poemas a partir de aspectos políticos.

Em sua obra, *A literatura negra e seus problemas*, publicada na revista *Mensagem*⁴ em 1951, Mário se colocava contra a repressão colonial e uma recusa à literatura colonial. Em sua literatura identificava duas formas de expressão: a escrita e a oral. E era por meio dessa literatura negra que denunciava as injustiças cometidas contra a população negra e contra sua cultura.

Da mesma forma que chamava atenção para a presença do homem negro no mundo. Mário, assume uma negritude consciente dos problemas enfrentados pelos negros e tem com maiores influências Aimé Césaire e Frantz Fanon, defende uma identidade negra que só pode construir a partir da independência dos povos oprimidos.

Mário desenvolve uma consciência política e identitária vinculada ao processo de independência de Angola, posicionando-se como defensor de uma literatura comprometida com as experiências históricas africanas. Nessa perspectiva, ainda que publicada em 2017 e situada em outro contexto histórico, a obra *Lugar de Fala*, de Djamila Ribeiro, oferece importantes contribuições teóricas para compreender como determinados sujeitos constroem espaços de enunciação diante de estruturas de poder e exclusão.

A opressão vivenciada pelos africanos frente ao sistema colonialista, assim como, os negros que se encontravam na diáspora e que enfrentavam a rejeição por conta da cor da sua pele.

Amílcar Cabral representa no imaginário africano a figura do herói, pois reunia elementos fundamentais em seu comportamento como, por exemplo, esperança, ação política e, sobretudo, dono de uma personalidade forte que serviria como uma espécie de guia no movimento da luta nacional nos territórios africanos que estavam sob domínio português.

⁴ Revista *Mensagem* – *A Voz dos Naturais em Angola* (1951-1952) foi uma revista literária pensada pelos intelectuais e tinha como missão assumir uma nova identidade angolana com contos, poemas e poesias que representam o cotidiano da população carente evidenciando seus problemas, traumas e medos.

Dentre suas ações destacamos: a direção do programa cultural de rádio na cidade de Cabo Verde se posicionando contra as forças coloniais que proibiam qualquer tipo de manifestação que atacasse de forma direta ou indireta o Governo vigente e foi também através do campo teórico que Cabral luta contra o colonialismo se colocando a favor da luta armada nacional em prol da história do seu povo que viesse a favorecer a emancipação e independência do seu território natal.

Também manifesta uma grande preocupação em integrar-se nas correntes de pensamento político e cultural que então agitava o mundo. Essa preocupação se concretiza por sua participação na campanha pela paz, nos movimentos da juventude progressista e, sobretudo no lançamento das bases para a conscientização dos estudantes africanos.

Ele entra em contato com as ideias sobre a reafricanização dos espíritos do movimento *Négritude* dirigido por Léopold Sédar Senghor, com suas intervenções sobre a necessidade de se despertar para a civilização negra e a reapropriação da história e da identidade africana.

Durante toda sua trajetória Cabral se deparava com situações difíceis entre elas uma em particular marcou de maneira decisiva as direções de lutas anticoloniais que eram conduzidas pelo partido. Inicialmente assumia de forma pacífica de contestação: o massacre ocorrido em Pidjiguiti, em 3 de agosto de 1959, causou um sentimento de revolta não só em Cabral.

Essa revolta foi a realização da greve dos trabalhadores do porto Pidjiguiti sendo a primeira e principal ação política contra o governo colonial português que reivindicava o aumento dos salários. Este porto em questão era o lugar principal de entrada e saída de mercadorias na Guiné. Os próprios indígenas articularam bloquearam por um dia o comércio local da Guiné. Em contrapartida o governo português atacou severamente os indígenas causando a morte de aproximadamente 50 manifestantes e centenas de feridos. Esse episódio de repressão brutal mobilizou a população para dar início à luta armada contra o poder colonial português.

Em agosto de 1961, o PAI, liderado por Amílcar Cabral, decide passar da luta política à ação direta (luta armada), em solidariedade com os movimentos de guerrilha que tinham começado a combater em Angola. No ano seguinte,

o partido muda a sua designação para PAIGC (partido africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde). Porém, em março de 1962, o partido de Cabral sofre um rude golpe, quando em Bissau são detidos vários líderes do PAIGC, que dirigiam o bureau político clandestino na capital. São presos mais de mil militantes e simpatizantes do partido, ficando o PAIGC praticamente desmantelado em Bissau. As autoridades portuguesas conseguem também desmantelar outras redes do partido por toda a Guiné, conseguindo apurar que os “agitadores e propagandistas” já tinham efetuado um trabalho aprofundado nas populações nativas.

Em 1963, face à intransigência de Portugal quanto à independência, com o apoio de outros países, o PAIGC iniciou a luta armada de guerrilha, visando pôr fim ao termo colonialismo português. A guerrilha do PAIGC consolidou o seu domínio do território em 1973, mas, no mesmo ano, Amílcar Cabral foi assassinado em Conacri, tendo sido substituído pelo irmão Luís de Almeida Cabral.

A independência, declarada unilateralmente a 24 de setembro de 1973, chegou com a Revolução dos Cravos em Portugal (1974). A 10 de setembro de 1974, a Guiné-Bissau foi a primeira colônia portuguesa na África a ter reconhecida a sua independência.

LISBOA: O ESPAÇO TERRITORIAL DE UNIÃO DA GERAÇÃO DA UTOPIA

Lisboa torna-se um espaço territorial que vai além de uma geografia das pedras e do concreto. Será pelas ruelas da cidade que o encontro entre os intelectuais africanos da Geração de 1950 irão fortalecer seus laços de união e fraternidade. Amílcar Cabral e Mário Pinto de Andrade tornam-se amigos e arquitetam juntos um projeto de conscientização dos espaços perdidos. Espaços não apenas simbólicos de suas culturas, mas também espaços territoriais que foram usurpados pelos colonizadores.

Agostinho Neto eterniza em sua pessoa duas manobras essenciais para sua construção afirmando que política e poesia se misturam, se complementam. Na história de Agostinho Neto, líder africano era engajado na luta pela

libertação do povo de seu país – Angola, até então colônia de Portugal, tornou-se o primeiro presidente de Angola, em 1975.

Filho de um pastor protestante, o pastor Agostinho Pedro Neto, que também foi um educador por excelência, já fazia reflexões acerca das contradições do universo colonial e sua mãe era professora primária. Agostinho Neto nasceu no dia 17 de setembro de 1922, no município de Icolo e Bengo, na província de Luanda, em Angola. Frequentou a escola primária e concluiu os estudos secundários, em um período no qual a política colonial limitava o acesso à educação aos nativos, principalmente nas zonas rurais.

Assim como Mário, Agostinho Neto deixa Angola com destino a Portugal para estudar medicina em Coimbra, transferindo-se, depois para a Faculdade de medicina de Lisboa. Já nessa época, participava ativamente das atividades sociais, políticas e culturais no país. Frequentou a Casa dos Estudantes do Império (CEI), que foi criada em 1944, durante o período do governo de Oliveira Salazar (1933-1945), com o objetivo de apoiar e controlar os estudantes das colônias. Criou a revista Movimento em colaboração com Lúcio Lara e Orlando de Albuquerque e o grupo “Vamos Descobrir Angola” que deu origem ao grupo dos jovens intelectuais de Angola.

Em 1958, formou-se em medicina pela Universidade de Lisboa, no mesmo dia em que se casou com a escritora, poetisa e jornalista portuguesa Maria Eugénia Neto, com quem teve dois filhos, Mário Jorge e Irene Alexandra. Ainda participou da fundação do Movimento Anticolonialista (MAC), que reunia patriotas das colônias portuguesas – Angola, Guiné Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Moçambique – para uma ação revolucionária conjunta. Em 08 de junho de 1960 foi preso em Luanda e encaminhado às cadeias do Algarve, em Portugal, Arquipélago de Cabo Verde, de Ponta do Sol, ilha de Santo Antão, e para o Campo do Tarrafal onde permaneceu até outubro de 1962.

Na prisão escreveu alguns dos seus poemas em um breve momento de liberdade Agostinho Neto foi preso e encaminha as prisões do ao Jumbo em Lisboa a forte repercussão internacional da sua prisão levou a vários periódicos e intelectuais como Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, além de historiadores e artistas a fazer uma campanha contra Portugal denunciando a guerra colonial que tinha sido iniciada no dia 04 de fevereiro de 1961.

Em 1961, Agostinho Neto foi eleito presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA, criado em 1956). No mesmo ano, teve início a guerra pela independência de Angola, que se estendeu até 1974, quando o regime português reconheceu o direito das colônias à independência e o MPLA assinou o cessar-fogo.

Mesmo com o reconhecimento da independência os conflitos internos entre os movimentos nacionalistas angolanos ainda continuaram até que, em 11 de novembro de 1975, a independência fosse proclamada e Agostinho Neto assumisse como o primeiro presidente do país.

Agostinho Neto, acreditava que a liberdade viria, por meio da educação, uma das principais bandeiras levantadas por ele. O combate ao analfabetismo, que alcançava os altos índices em Angola, foi prioridade em seu governo. Na data de 22 de novembro de 1976, declarou aberta a Campanha Nacional de Alfabetização, dia em que ficou conhecida na história do país como o Dia Nacional do Educador.

"Vamos, assim, eliminar um dos elementos herdados do colonialismo, que é um fator de atraso para o nosso povo, que é o obscurantismo, a ignorância, a falta de conhecimentos literários. Quanto mais pessoas analfabetas, menos desenvolvimento", proferiu Agostinho Neto, em seu discurso de abertura da campanha por volta de 1975. Na literatura destaca-se a sua poesia condensada em duas obras: *Sagrada esperança* e *A renúncia impossível*.

Agostinho Neto foi um líder, político, médico e poeta, ainda, membro-fundador da União dos Escritores Angolanos no ano de 1975 e o primeiro reitor da Universidade de Angola, que, em 1979, passou a chamar-se Universidade Agostinho Neto. Sem falar que presidiu a Assembleia Geral da União dos Escritores Angolanos até a data do seu falecimento, 10 de setembro de 1979 com seus 56 anos de idade, vítima de doença, onde estava internado em um hospital em Moscou, na Rússia.

Umas das personalidades importante que desempenhou um papel fundamental neste período foi Viriato Francisco Clemente da Cruz, que contribuiu com os desencadeamentos das lutas de libertação que conduziria à independência de Angola, em novembro de 1975. Sua reflexão como líder político, intelectual e crítico marca sua trajetória como ator político durante este período. Sua postura

humanista, nacionalista e marxista foi considerada por muitos como necessárias para se compreender a memória recente da História de Angola.

Viriato Francisco Clemente da Cruz nasceu em Kikuvo (Porto Amboim), a 25 de março de 1928, filho pai e mãe mestiços, Abel Francisco da Cruz e Clementina Clemente da Cruz. Era o mais velho dos quatro filhos do casal e possuía três irmãs: Bebiana, Celestina e Gilberta. Com a separação dos seus pais após seis anos de vida em comum, Clementina acompanhada dos filhos partem para Luanda e passam a viver com a avó materna de Viriato. O pai era proprietário de fazendas de algodão e cabeças de gado e, nunca contribuiu para a formação escolar dos quatro filhos. Muito menos contribuiu os estudos superiores de Viriato –que só poderiam ser realizados fora de Angola –, Viriato já demonstrava interesse em cursar o ensino superior.

Viriato estuda em Luanda, ingressa primeiramente no Colégio D. João II, onde cursou os três anos liceais e, logo em seguida, estuda no Liceu Nacional de Salvador Correia. Em 1948, quando já estudava no Liceu Salvador Correia, é acometido por uma tuberculose e internado no Hospital Maria Pia, interrompendo seus estudos durante seis meses.

Quando jovem já integrava as associações culturais legais como a Liga Nacional Africana e Associação dos Naturais de Angola. Foi um dos mentores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) fundado em 1948, idealizou a revista *Mensagem* (1951-1952) e da revista *Cultura* nas quais manteve forte ligação e contribuição como poeta, fazendo dele um dos mais destacados da sua geração. Assim como Mário, Viriato foi um dos ideólogos da angolanidade por terem iniciado o momento de reflexão sobre a nação angolana e a consciência nacional por meio de movimentos culturais.

Surge também o movimento cultural “Vamos descobrir Angola”, focando a necessidade de exaltar no seu povo os seus valores intrínsecos. Viriato matinha contato próximo com outros intelectuais de diversos países e colaborava nos jornais *Brado Africano* em Moçambique e na revista *Sul* no Brasil.

As cartas enviadas ao escritor Salim Miguel, editor da revista *Sul*, tinham em seu teor títulos de livros concernentes a autores marxistas, soviéticos e chineses. Viriato reconhece a importância desse intercâmbio para a sua formação crítica como também dos seus companheiros de luta.

Com grandes pretensões de substituição no campo imaginário deu-se lugar o tempo das revoluções e estes jovens intelectuais partem agora para a organização de grupos políticos que atuavam na clandestinidade que se opunham a contestação ao colonialismo e tendo como objetivo futuro uma ação que pudesse pôr fim a esta situação. Assim, foi fundado o PAC (Partido Comunista de Angola) juntamente com António Jacinto, Ilídio Machado, Mário António, entre outros.

Viriato escreve o Manifesto de 1956, que se constituiria como texto fundador do nacionalismo angolano e do próprio MPLA que tinha como importância crucial o enaltecimento do nacionalismo angolano, fora que o Manifesto fez parte do patrimônio político da esquerda revolucionária angolana.

A grande presença das cartas e documentos de sua autoria estão publicadas no primeiro e o segundo volumes de um amplo movimento, sob autoria de Lúcio Lara, um dos seus companheiros que sempre esteve ao seu lado na direção do movimento. Saiu de Angola em 1957 e foi para Paris onde se juntou a Mário, tendo desenvolvido intensa atividade política e cultural. Também foi membro-fundador e o primeiro secretário-geral do MPLA durante os primeiros anos da década 60.

Os conflitos colocaram alguns dos militantes em perigo físico como, por exemplo, as mortes de Matias Miguéis e de José Miguel⁵, o que leva Viriato

⁵ A partir das pesquisas realizadas sobre as mortes de Matias Miguéis e José Miguel têm-se as seguintes informações: que teria sido Agostinho Neto a ordenar seus assassinatos. Matias Miguéis tido como uma das figuras de destaque na luta anticolonial, chegou a exercer o cargo de Vice- presidente do movimento popular de libertação de Angola(MPLA) durante algum tempo, juntamente com o seu companheiro de luta, José Miguel(pai do Miguel Neto), haviam sido raptados e assassinados a mando de Agostinho Neto, no dia 12 de Novembro de 1965 por indivíduos do MPLA próximos a Neto, segundo dados históricos e também confirmados na pesquisa de Jean Michael Mabeko Tali, no seu livro " MPLA perante si próprio", página 174. Nessa altura tinham sido raptados com a cumplicidade de alguns cidadãos do Congo-Brazzaville, Matias Miguéis e José Miguel teriam sido torturados e depois assassinados alguns dias depois da sessão de espancamentos na " floresta da região do Niari, nos arredores de Dolisie, onde se encontrava uma base do MPLA". Depois de mortos, os seus corpos foram expostos e os seus algozes urinaram e cuspiram sobre os corpos.

As duas figuras contribuíram muito para a organização e estrutura do movimento de libertação popular de Angola, quer no exterior e no interior de Angola. Infelizmente o MPLA nem conseguiu honrar e eternizar à memória destas figuras, tal como Mário de Andrade, Viriato da Cruz, Matias Miguéis e José Miguel nunca foram homenageados pelo MPLA. Não existe nenhuma rua ou escolas com nome dos seus próprios militantes e co-fundadores do movimento popular de libertação de Angola, que muitos deram para a edificação deste movimento. Os conflitos internos e o chamado anti-intelectualíssimo decretado por Agostinho Neto levou a dissidência viriatista e de tantos outros quadros do MPLA. Neto era um assassino confesso e declarado contra aos que ele considerava de "fraccionistas".

que estava na Argélia entre os anos de 1963-1965, a procurar refúgio na China onde ocupou o cargo de secretariado da Organização dos Escritores Afro Asiáticos (OEAA).

Viriato se identificava com os ideais da Revolução Chinesa, mas apesar da simpatia torna-se um dos críticos que ele tomava naquela altura. Tendo como resultado a uma situação de exclusão pelos dirigentes chineses ocasionando, falta de cuidados médicos, o agravamento de sua saúde, morre em Pequim no dia 13 de junho de 1973.

Francisco José Tenreiro nasceu na ilha de São Tomé no dia 20 de janeiro de 192, filho de um administrador português e de uma africana. Partiu pra Portugal quando tinha apenas dois anos de idade onde passou praticamente toda sua vida. Em 1961 formou-se como geógrafo pela Universidade de Lisboa e trabalhou como professor no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina.

Foi ainda deputado de São Tomé e Príncipe na Assembleia Nacional Portuguesa, mas foi na poesia que se realizou e imortalizou. Tornando uma das figuras mais importantes no cenário cultural e na história de São Tomé e Príncipe no século XX. Para Mário, Francisco José Tenreiro era um exemplo a ser seguido o mesmo fala com muito afeto sobre essa aproximação e o interesse por sua integração ao grupo. Publica no ano de 1961 publica o ensaio, 'A Ilha de São Tomé', onde contesta a ideia de escravidão no arquipélago durante o século XVI. No ano seguinte dá por concluído o segundo livro de poemas, 'Coração em África', e infelizmente não pode ver publicado, por ter falecido em 1963, aos 42 anos de idade.

Mário Antônio Fernandes de Oliveira foi um ensaísta, poeta e contista angolano, nasceu em cinco de abril de 1934, em Maquela do Zombo (Uíge). Atualmente ocupa um lugar de destaque na vasta literatura angolana em que contribuiu de forma satisfatória com seus versos e pensamentos a favor de uma nova consciência negra.

Sua escrita permanece a meio caminho entre a crônica lírica e o conto. Enquanto ensaísta crítico, Mário António, estudou a literatura angolana, bem como as próprias estruturas histórico-sociais de Angola. Durante toda sua infância viveu em Luanda, onde fez os estudos primários e secundários. Trabalhou

como meteorologista. E em 1963 foi viver em Portugal ficando lá até morrer a 7 de fevereiro de 1989.

A poesia de Mário António perpassa pelo campo da saudade no seu mais íntimo desejo fazendo um retorno a infância, reconhecia por meio das relações sociais a raiz dos seus antepassados. Há também em suas poesias dois caminhos oposto – a escrita que marca a cidade da infância com contatos fortes da natureza, da dança, do ritmo; e do outro lado, se apresenta a cidade sendo engolida pela urbanização, o aumento do concreto, ou seja, a cidade que deixa de ser livre no verde para ganhar novas tonalidades, o cinza.

Mário António era um homem mestiço e esta mistura das duas raças sempre lhe trouxe angústias, dúvidas e problemas no que se refere a aceitação e identificação com os dois mundos. Dessa forma, a condição de mestiço sempre representou em Mário António um sentimento incomodo, o que era difícil de encarar no quadro social hostil ao qual estava inserido. Assim, era justamente no passado, no tempo da infância ou no espaço simbólico da esperança que ele se agarrava, pois era nesse mundo ele viva a igualdade e harmonia que no mundo real não seria possível.

Mário António licenciou-se em Ciências Sociais e Política Ultramarina e em 1987 doutorou-se em Estudos Portugueses (Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa). Atuou como professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa, foi diretor do Serviço para a Cooperação com os Novos Estados Africanos, da Fundação Calouste Gulbenkian e presidente da Seção de Literatura da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Foi ativista político, ligado à criação do Partido Comunista de Angola (PCA) e do Partido de Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUAA), conjuntamente com Viriato da Cruz, António Jacinto e Ilídio Machado. Por repressão da polícia política abandonou as atividades políticas. Pertenceu à geração *Mensagem*, onde colaborou com diversas publicações em Angola, Portugal e outros países, como *Mensagem* (ANANGOLA), *Mensagem* (CEI), *Cultura* (I) e (II), *Jornal de Luanda*, *A Província de Luanda*, *Boletim da Câmara Municipal de Luanda*, *O Brado Africano*, *Itinerário*, *Colóquio*, *Ultramar*, etc. Figura na maioria das antologias de poesia e prosa africanas. Foi vencedor de diversos prémios literários.

Por hora vai se desenhando uma Geração de 1950 que começa a se definir nos espaços. O espaço corporal assume uma posição privilegiada, pois enquanto letrados ocupam um determinado espaço social tanto em África quanto em Portugal. O mundo das letras acabava por definir um espaço em comum partilhado por eles que de certa maneira os consagravam no imaginário popular tendo o conceito de criação literária uma arma para se fazer justiça a favor de um sentimento nacionalista.

Visto isso, esses homens e mulheres tornaram-se objetos de estudos e pesquisas para que a cada dia se possa construir novas narrativas dando protagonismo a luta e escrita do povo negro africano.

António Jacinto, cujo nome completo é António Jacinto do Amaral Martins foi um poeta nacionalista angolano, nasceu em Luanda em 28 de setembro de 1924 e falecido em Lisboa a 21 de junho de 1992. Adepto ao uso de pseudônimos, assim como Mário, António Jacinto utilizava o nome Orlando Távora e também usou o de Kiaposse como contista. Estudou em Golungo Alto e em Luanda, onde concluiu no liceu Salvador Correia o curso complementar de Ciências. Durante um bom tempo de sua vida trabalhou como escriturário desenvolvendo nesse momento atividades literárias e patrióticas.

Seu gosto pela leitura e poesia foi influência da sua mãe. Na infância vivia no interior de Angola, uma terra pequena, isolada, com pouco convívio social. A mãe de António Jacinto contava-lhe histórias infantis, da tradição portuguesa, mas não só, e também contava os poemas de poetas portugueses. Essa influência marcou de forma decisiva seu primeiro escrito que teve linhas que tratava sobre os contos infantis.

Sua atuação política foi marcada por tensões. Mas colaborou como fundador do Partido Comunista Angolano que funcionou por um bom tempo na clandestinidade. Atuou como redator dos Estatutos do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUAA), foi preso em 1959, enquadrado pelo “Processo dos Cinquenta”.

Preso novamente em 1961, onde foi condenado após o julgamento de 1963 a 14 anos de prisão. Sendo deportado para Tarrafal em Cabo Verde. Por conta de uma campanha internacional em 1972 lhe foi fixada residência em Lisboa e nesse período trabalhou na empresa transitária ARNAUD até 1973, data em

que foge para Argel na Argélia para a guerrilha do MPLA. Desempenhou a função de diretor do Centro de Instrução Revolucionária (CIR) em Kalunga na 2ª Região Político-Militar e do CIR Binheco no Mayombe. Chegou em Luanda em 8 de novembro de 1974 onde integrou a 1ª Delegação Oficial do MPLA. Com a independência de Angola ocupou cargos de responsabilidade no país, como o de Ministro da Educação e Cultura, Secretário de Estado da Cultura, e na Direção do MPLA.

António Jacinto participou de diversas atividades literárias na Sociedade Cultural de Angola, no Cine Clube de Angola e, claro no Movimento do Novos Intelectuais de Angola e na criação da revista *Mensagem* em Luanda. Colaborou intensamente em diversos jornais e revistas, entre eles, *Mensagem* (CEI), *Cultura* (II), *Boletim Cultural de Huambo*, *Jornal de Angola*, *Brado Africanos*, *Itinerário*, *Notícias de Bloqueio*, *Império*, entre outros. Foi membro fundador da União dos Escritores Angolanos e se consagrou por meio de muitos prêmios recebidos como, por exemplo, o Prêmio Lotus em 1979; o Prêmio Nacional de Literatura em 1987; o Prêmio NOMA e com a Ordem Félix Varela de 1ª Classe, do Conselho de Estado da República de Cuba. Em 1993, o Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) do então Ministério da Cultura instituiu o “Prêmio Literário António Jacinto”.

A PRESENÇA FEMININA NA GERAÇÃO DA UTOPIA

Dentro desse espaço intelectual masculino algumas mulheres se destacam dentro desse universo de letras, desejos e sonhos. A representação das mulheres africanas não apenas amplia a discussão sobre a literatura colonialistas, mas marcam um protagonismo e compromisso de afirmação para com seus países e o povo negro. Desempenhando também um papel político importante na luta contra o colonialismo. Sendo elas, Alda Lara, Noémia de Sousa, Ermelinda Xavier e Alda do Espírito Santo.

Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque conhecida como Alda Lara, foi uma poetisa, ensaísta, doutora e ativista política. Nasceu em Benguela – Angola a 9 de junho de 1930 vivendo boa parte da sua infância ao lado do irmão, Enresto Lara. Pertencente a uma família de comerciantes, e era considerada, de acordo com o sistema de classificação racial colonial, como branca.

Renovadora e divulgadora da poesia angolana, lutou pela independência e pela igualdade no seu país.

Assim que finalizou seus estudos secundários, foi para Portugal, onde estudou medicina na Universidade de Lisboa e na Universidade de Coimbra. Lá conviveu com jovens que vinham de várias cidades de Angola: Emílio Leite, o seu primo Lúcio Lara, a Maria Alice, o Ângelo Dias, os irmãos Dáskalos, o Antônio Neto e também conheceu Orlando de Albuquerque moçambicano com quem se casa no dia 12 de setembro de 1953.

Em Portugal ganha notoriedade por seu trabalho sobre Psiquiatria infantil e com isso poderia se especializar em Paris, mas por conta do seu compromisso social regressa a Angola sendo um dos seus maiores desejos em relação a sua formação e realizar uma vasta ação social, organizando postos de assistências gratuitos e informação sanitárias as mulheres indígenas, entre outras coisas.

Alda tinha uma postura consciente dos problemas que a sociedade angolana enfrentava e desde muito jovem já participava dos movimentos estudantis aprofundando seus conhecimentos sobre a literatura e as questões socioculturais da época. Ela se destaca por suas grandes e importantes obras, destaque algumas: Antologia de poesias angolanas (1958), Mostra de poesias (1959), seu livro "Poesias", em 1960, um livro de contos intitulado Tempo de Chuva (1973).

Alda escrevia sobre suas experiências, suas vivências a partir do contexto histórico a qual estava inserida, pontuava também questões de sua identidade nacional e racial, suas tristezas e dores, sobre a saudade de sua terra, sobre a natureza. Escrevia também sobre a opressão destinada aos seus irmãos e irmãs abordando com muito cuidado assuntos como fraternidade, solidariedade e, sobretudo, seu foco literário estava fundamentado pela ação feminina de luta para conquistar espaços entre 1950/60 assumindo a uma posição com caminhos que proporcionassem a construção de uma nação idealizada pelos angolanos.

Alda Lara teve quatro filhos com o médico moçambicano Orlando de Albuquerque, alguns de seus filhos acabaram mais tarde se envolvendo na Luta de Libertação Nacional. Alda falece precocemente aos trinta e dois anos devido a complicações médicas desconhecidas.

Noémia de Sousa e Alda Lara se aproximam por suas características que evidenciam o povo e o sonho de liberdade. A força da voz poética da mulher

estava diretamente ligada as questões sobre o regresso, o contato com a Terra, o Povo e pelo coletivo. Noémia traz em sua escrita literária a experiência da mulher em um cenário social marcado pela opressão e pela submissão pois os cenários provocados pelas guerras coloniais silenciaram ainda mais brutalmente as mulheres negras.

Mergulhamos em versos poéticos em que mulheres entram em cena e confrontam situações degradantes. Absolvidas pelo silêncio estarrecedor do homem branco colonizador suas carnes não se constituem como corpos, pois é a todo momento sendo reduzida a um objeto de uso. A importância da escrita feminina redireciona novos olhares ao silêncio, ao canto, a voz que por muito tempo foi sufocada.

Carolina Noémia Abranches de Sousa, conhecida por Noémia de Sousa, uma mulher mestiça, nasceu em 20 de setembro de 1926, em Catembe, Moçambique. Sua casa estava localizada a beira mar, banhada pelo oceano Índico; faleceu em 2002, em Cascais, Portugal, muito sentida por não ter sido convidada para festa de independência de Moçambique pela qual tanto lutou.

Morou em Catembe até os seis anos de idade, depois passou a viver em Lourenço Marques (hoje Maputo). Aos quatro anos de idade aprendeu a ler e escrever com o pai, um funcionário público que valorizava o conhecimento e a literatura. Quando completa oito anos de idade perde o pai o que fez com que sua mãe precisasse trabalhar para sustentar os seis filhos. Além da perda do pai, Noémia teve que enfrentar o preconceito racial.

Por ter sido alfabetizada por seu pai Noémia acabou por se destacar em comparação a educação que outras meninas em sua idade não tinham, pois naquela época, a maioria das pessoas negras em Moçambique não tinham o acesso à educação. Aos dezesseis anos Noémia levava uma árdua jornada depois de trabalhar durante o dia, a escritora estudava à noite na Escola Técnica, onde cursava Comércio.

Além disso, publicou seu primeiro poema — “Canção fraterna” — no *Jornal da Mocidade Portuguesa*. Escreveu também para o semanário *O Brado Africano*. Como também marcou forte presença em antologia (as editadas pela Casa dos Estudantes do Império, CEI, em 1951 e 1953; a *Poesia negra de expressão portuguesa*, organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, em

1953; o *Boletim Mensagem*, de 1962; a antologia *No reino de Caliban*, organizada por Manuel Ferreira em 3 volumes, em 1975, 1976 e 1988; a *Antologia temática de poesia africana*, de Mário Pinto de Andrade em 2 volumes, em 1975 e 1979; a *Antologia da nova poesia moçambicana*, organizada por Fátima Mendonça e Nelson Saúte, em 1993, entre outras).

Assim, como os demais intelectuais de sua geração Noémia foi forçada ao exílio em Lisboa devido as perseguições políticas sofridas em seu país natal. Considerada a mãe dos poetas moçambicanos deixa uma herança sem precedentes produzindo textos de teor nacionalista com composições em versos simples.

Neles, predomina a voz feminina e negra, em que se destaca a cultura africana, mas também evidencia os problemas sociais de Moçambique. As principais características de sua escrita perpassam os seguintes pontos: versos livres, crítica sociopolítica, voz feminina, nacionalismo, exaltação da cultura africana, negritude, traços do gênero narrativo, emotividade, nostalgia, memória, caráter intimista, exclamações abundantes, uso demasiado de anáfora e aliteração entre outros elementos. As temáticas versam sobre a infância, a opressão, o cotidiano do subúrbio, as injustiças e, sobretudo, sobre a esperança.

Em 1962, casou-se com o poeta Gualter Soares, com quem teve uma filha. E por conta da ditadura em Portugal por volta de 1964 passa a viver na França, onde trabalhou como jornalista. Só regressa a Portugal em 1973 e trabalhou na agência Reuters. Mesmo com poucas publicações literárias seus textos eram famosos e divulgados a partir da publicação de antologias de poesia moçambicana. Noémia parte desse mundo não mais regressando a sua terra natal no dia 04 de dezembro de 2002, em Lisboa.

Alda Espírito Santo foi poeta, professora e jornalista nasceu em São Tomé, capital do Arquipélago de São Tomé e Príncipe, no dia 30 de abril de 1926. Era filha de uma professora primária e de um funcionário dos Correios. Faz seus estudos iniciais em São Tomé e em meados de 1940, vai viver em Portugal – Lisboa, com toda sua família, onde faz seus estudos universitários

Após a independência de São Tomé e Príncipe em 12 de junho de 1975, Alda Espírito Santo passa a ocupar vários cargos no governo, entre os quais os de Ministra da Educação e Cultura, Ministra da Informação e Cultura, Presidente da Assembleia Nacional e Secretária Geral da União Nacional de Escritores e

Artistas de São Tomé e Príncipe. Compôs a letra do Hino Nacional de São Tomé e Príncipe, intitulado “Independência Total”.

Em 1976, publica seu primeiro livro de poemas “O jogral das Ilhas”. E em 1978, publica seu segundo livro de poemas “É nosso o solo sagrado da terra-poesia de protesto e luta”, que reúne uma coletânea dos poemas produzidos por Alda entre os anos de 1950- 1970 sendo também considerado seu trabalho até o momento mais importante de sua carreira. Em 9 de março de 2010, falece a poeta Alda Espírito Santo, em Luanda – Angola, por complicações na saúde.

Ermelinda dos Santos Pereira Xavier nasceu em 12 de junho de 1931, em Lobito – Angola. Sendo a 7ª filha de um total de 9 (3 nasceram na metrópole e 2 em Angola). Seu pai era Emílio Pereira Xavier, natural de Lisboa, e de Custódia dos Santos Xavier, natural de Almeida, distrito da Guarda. Ermelinda Pereira Xavier, estudou no Liceu em Nova Lisboa (atual Huambo), fez os exames finais no Liceu Nacional Diogo Cão, em Sá de Bandeira localizado em Lubango. Participou do programa cultural do Rádio Clube do Huambo e no jornal dos estudantes do liceu de Huíla chamado, Padrão, que estava sob direção do professor Higino Vieira que foi um dos fundadores da revista *Cultura*.

Exerceu funções de Notária e Conservadora do Registro Civil no concelho do Crato, Portalegre, durante 12 anos, e de Notária nas Caldas da Rainha, durante 24 anos. Até, 12 de junho de 2016, poucos poemas seus foram publicados. Foi através da poesia que Ermelinda compreende a si própria e o que está ao redor, deixa em seus poemas o testemunho das suas dores, esperanças, revoltas, sentimentos e desejos, envoltos em uma estética de quem encontra no poema um espaço de liberdade.

CONCLUSÃO

Os intelectuais aqui apresentados fazem parte de uma elite africana que assumidamente ocupa um espaço privilegiado. Escrevem uma história que passa pelos corpos tanto deles quanto dos corpos que fazem parte do ideário africano. Escrevem sobre corpos que perambulam, sobre corpos desterritorializados que reivindicam espaços perdidos e negados pelo contexto histórico que foi a colonização.

Sair de uma África portuguesa e partir para a Europa fez desses homens e mulheres pensar que a colonização passa pelos corpos, pois ela os racializa. A pele se torna uma linguagem que sente, sofre e sucumbe a todas as interferências cotidianas. Pois o colonialismo é um regime de corpos, um regime de produção de corpos. E que cada espaço tem distintos corpos. É nessa configuração de corpos, carnes e pele que identificamos por parte desses intelectuais africanos uma linguagem vibrante e viva que constrói subjetividades e assume intencionalmente os espaços literários africanos para se construir um novo corpo africano que molda suas carnes.

É preciso dar protagonismo as novas narrativas construídas pelos próprios africanos que experienciaram em suas carnes todo o processo de colonização. É dar visibilidade as cicatrizes deixadas nas carnes e conhecer novas histórias escritas por mãos negras. Conhecer o espaço corpóreo desses intelectuais africanos contribui de forma significativa a desconstrução do imaginário que por tanto tempo as escritas abordaram apenas carnes e não corpos.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- ANDRADE, Mário Pinto de. *Amílcar Cabral: essai de biographie politique*. Paris: Maspéro, 1980.
- ANDRADE, Mário Pinto de. A literatura negra e seus problemas. Revista *Mensagem*, 1951.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teoria do espaço literário*. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: Fapemig, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. – 24. Ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. – São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- VILLEN, Patrícia. *A crítica de Amílcar Cabral ao colonialismo: entre a harmonia e a contradição*. – 1º ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2013.

A TERRA SEM MAL E SUA CENTRALIDADE NA COSMOLOGIA E NA TERRITORIALIDADE GUARANI

Valdirene Aparecida Cotta

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Luciana Aparecida Bravim Macarini

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Paulo Fachin

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Joana d’Arc Vasconcelos Neves

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO

O presente artigo analisa o mito da Terra Sem Mal no universo simbólico guarani, entendendo-o como expressão identitária, territorial e de continuidade cultural. Considera-se a compreensão de que as narrativas míticas ultrapassam a condição de narrativas originárias, constituindo formas de interpretação do mundo, organização social e manutenção da memória coletiva. A pesquisa caracteriza-se como qualitativa, de natureza bibliográfica, fundamentando-se em estudos sobre mito, imaginário social, Cosmologia guarani e territorialidade. A análise dessa narrativa cosmológica nas tradições Guarani evidencia suas dimensões cosmológicas, espirituais e territoriais. O estudo demonstra que, para os Guarani, a Terra Sem Mal reveste-se de uma complexidade que ultrapassa a perspectiva espiritual, representando um mecanismo de preservação identitária e resistência frente aos impactos da colonização.

Palavras-chave: Terra sem mal; cosmologia Guarani; Ava-Guarani; territorialidade; resistência cultural.

INTRODUÇÃO

*O mito é o nada que é tudo. O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo – O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo. (Pessoa, 1972, p. 31).*

A epígrafe que inaugura esta seção consiste em um excerto do poema *Ulisses*, integrante da obra *Mensagem* de Fernando Pessoa, na qual se explicita a natureza paradoxal do mito. A enunciação “o mito é o nada que é tudo” reforça a ambivalência do mito que, embora não possua existência material ou histórica suscetível de verificação empírica, fundamenta o imaginário coletivo, a cultura e a identidade dos povos.

Essa concepção paradoxal permite apreender o mito para além de sua condição narrativa. Sob a perspectiva das tradições exteriores aos horizontes simbólicos, o mito é negligenciável, no entanto, para aqueles que o vivenciam como fundamento existencial converte-se em plenitude de significado. Desse modo, podemos inferir que o mito, para muitas culturas, não se esgota enquanto reminiscência de um passado remoto, ao contrário, apresenta-se como uma manifestação viva e atuante que integra a realidade objetiva e as dimensões subjetivas dos indivíduos e das coletividades.

Os mitos, considerados narrativas que desafiam o tempo, usualmente associados aos saberes ancestrais, surgem das tradições orais e refletem as crenças e os valores das sociedades que o concebem. Para Campbell (1990, p. 45), a função do mito consiste em ensinar “[...] como viver uma vida humana sob qualquer circunstância”. Embora Campbell enfatize a função pedagógica do mito, Eliade (1972) e Gusdorf (1980) ampliam essa compreensão ao concebê-lo como estrutura fundadora da experiência humana e da relação com o sagrado.

Distanciando-se de uma concepção escatológica situada para além da existência terrena, a Terra Sem Mal, na perspectiva Guarani, não emerge de um ideal que exceda a dimensão da matéria, ao contrário, inscreve-se na realidade vivida coletivamente. Conforme argumenta Melià (1988), a busca da *yvy marane’y* corresponde à procura por um lugar onde se torne possível viver uma existência harmoniosa, em que a coletividade seja preservada e as condições necessárias à reprodução material e cultural do grupo, asseguradas.

Essa narrativa cosmológica expressa os anseios coletivos e as concepções cosmológicas dos Guarani e revela uma compreensão singular da existência, não como um ideal inalcançável, mas como uma possibilidade concreta de realização coletiva.

Nesse horizonte analítico, torna-se pertinente indagar acerca de como a *yvy marane'y* permanece atuando como referência cosmológica, territorial e identitária entre os Guarani, mesmo sob os efeitos históricos da colonização.

Em sua experiência histórica, os Guarani enfrentaram sucessivos processos de desterritorialização e reconfiguração espacial, cujos efeitos repercutem sobre suas formas de organização social, cultural e territorial até a atualidade. Tais circunstâncias conferem relevância à investigação da permanência do mito da Terra Sem Mal em sua organização cosmológica contemporânea. Diante dessas considerações, o presente artigo busca compreender a narrativa mítica da Terra Sem Mal como expressão cosmológica, territorial e de resistência cultural entre os Guarani.

O mito em questão não se esgota na condição de narrativa ancestral, dissociada da existência social. Para além dessa interpretação, ele opera como um referencial de compreensão do mundo, influenciando na organização social e na manutenção da memória coletiva. O mito guarani da *yvy marane'y* é analisado pela perspectiva espiritual e identitária vinculada à ancestralidade, à territorialidade e às formas de existência coletiva dos povos originários.

A pesquisa possui abordagem qualitativa e caráter bibliográfico, fundamentando-se em autores que discutem o mito enquanto princípio organizador e experiência vivida, como Campbell (1990), Eliade (1972), Gusdorf (1980), Crippa (1975), Geertz (2008), Leite (2001) e Castoriadis (1982). Além disso, o estudo dialoga com pesquisadores que analisam especificamente o universo simbólico guarani e o mito da Terra Sem Mal, entre eles Nimuendajú (1987), Métraux (1979), Schaden (1974), Melià (1988), Pompa (1998) e Albernaz (2009).

Em termos de estrutura, este artigo primeiramente aborda a compreensão do mito enquanto estrutura fundadora de sentido, realidade vivida e expressão do imaginário social. Ademais, examina a Terra Sem Mal no âmbito do pensamento guarani, destacando os aspectos cosmológicos, territoriais e culturais. Por fim,

reflete sobre a permanência desse mito entre os Ava-Guarani como materialização de resiliência sociocultural diante dos impactos históricos da colonialidade.

Este artigo corresponde a um recorte da pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), intitulada “Terra Sem Mal: uma análise da cosmovisão Guarani frente aos impactos da colonização e os desafios contemporâneos”, da qual apresenta resultados parciais relacionados à cosmologia guarani e ao mito da Terra Sem Mal.

O MITO COMO FUNDAMENTO SIMBÓLICO E EXPERIÊNCIA DO REAL

Uma das concepções mais difundidas sobre o mito refere-se à função que lhe foi atribuída nas sociedades ancestrais, em que conferia explicações para os fenômenos naturais, experiências humanas e a temas universais, como a criação e destruição do mundo, a vida e a morte.

Em consonância com essa ideia, Gusdorf (1980, p. 23) afirma que “o mito está ligado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo e de seu contorno: mais ainda, ele é a estrutura deste conhecimento”. Nessa direção, Gusdorf acrescenta:

“O mito não se situa fora do real, já que ele se apresenta como uma forma de estabelecimento no real. Formula um conjunto de regras precisas para o pensamento e para a ação. Se o observador se sente como perdido face ao mito, já não acontece o mesmo com o indígena que com ele se orienta e muito bem, desenvolvendo-se com muita facilidade [...]” (Gusdorf, 1980, p. 32-33).

De acordo com essa perspectiva, o mito atua como uma estrutura fundadora do sentido do mundo daqueles que o compartilham. Essa compreensão permite explicar as razões pelas quais a narrativa da Terra Sem Mal permanece como referência fundamental do pensamento guarani, moldando percepção do território, da ancestralidade e da vida coletiva. Esse modo de discurso oferece uma visão muito singular sobre o mundo, desempenhando um papel de mediador de sentido capaz de produzir formas específicas de organização e compreensão das condições concretas da existência social e individual. Portanto,

esse ideal cosmológico guarani não pode ser compreendido como um discurso isolado, uma vez que incorpora múltiplas vozes e experiências que atuam na elaboração simbólica e na estruturação da experiência social. Por conseguinte, o mito expressa a voz que orienta as normas e regras que são interpretadas e vivenciadas em determinadas culturas.

Em contrapartida, para aqueles que não compartilham desse universo cultural, o mito pode parecer obscuro, ou mesmo duvidoso, isso porque frequentemente a cultura dominante tende a estabelecer seus próprios critérios de verdade e racionalidade, legitimando as formas ocidentais de conhecimento. A deslegitimação das formas míticas de conhecimento ocorre tanto no plano epistemológico quanto em processos históricos marcados por relações de poder e dominação cultural. Em consonância com essa discussão, Quijano (2005) pontua que a colonialidade do poder opera por meio da classificação hierárquica dos grupos humanos, impondo seus valores como universais e legítimos, o que contribui para a marginalização dos saberes que não estão alinhados com a racionalidade ocidental. Essas reflexões apontam para o mito como uma categoria fundadora de sentido, responsável por orientar a articulação da experiência humana e por preservar as referências simbólicas que sustentam a vida social.

Sob essa perspectiva, a experiência humana não se limita à percepção imediata da realidade, mas envolve a elaboração de sistemas de significação capazes de produzir sentido à existência humana e ao mundo que a circunda. Nesse contexto, tornam-se relevantes as reflexões de Gusdorf (1980) ao afirmar que existe uma relação direta e, ao mesmo tempo intuitiva, das plantas e animais com o mundo, não havendo nesse liame a necessidade de uma interação complexa:

A planta, o animal aderem ao mundo de modo mais ou menos estreito. Dele fazem parte. Já para o homem, ao contrário, o laço de aderência se afrouxa pela elasticidade de possibilidades indefinidas. Desmontagem material amplificada ainda por uma possibilidade de supervisão e de memória (Gusdorf, 1980, p. 23).

Assim, diferentemente da planta e do animal, a capacidade humana de adaptação e percepção do mundo é significativamente superior, tal característica permite à espécie humana, por meio da imaginação, antecipar e transformar o ambiente em que vive, interagindo com o mundo de maneira multifacetada,

tornando-o apto a analisar e reinterpretar suas próprias ações pela memória e refletir criticamente pela prática de revisão. Ainda nessa linha, o autor afirma que "o pensamento, mesmo rudimentar, representa para o homem um meio de ação eficaz: permite a previsão, suscita a técnica. O mundo, até então privado de sentido, adquire um sentido" (Gusdorf, 1980, p. 23-24).

Nessa acepção, o pensamento mítico permite ao ser humano prever antes de agir, dando sentido a um mundo que, até então, carecia de significação. Assim sendo, o mito representa a mediação entre o ser humano e o mundo. Tal interpretação mostra-se fecunda para a compreensão da Terra Sem Mal, uma vez que, na Cosmologia guarani, o mito ultrapassa a função explicativa, atuando como princípio orientador. Essa percepção aproxima-se das reflexões de Crippa (1975), para quem o mito também pode ser entendido como uma forma singular de apreensão da realidade. Segundo o autor, "O mito é uma forma original do espírito. Não só porque convém ao processo original da manifestação do espírito, mas porque traduz uma estrutura profunda do espírito" (Crippa, 1975, p. 29). A esse respeito, acrescenta:

O mito é uma experiência singular da realidade, que se reveste de dimensões que ultrapassam a simples constatação e descrição dos fenômenos culturais, psicológicos e históricos. Mais que palavra falada, narração ou fábula, o mito é proposição de realidade. A experiência mítica é uma experiência do real que se verifica num nível especial da consciência. Nível que corresponde a uma revelação (verdade) [sic] do Ser (Crippa, 1975, p. 41).

Nessa perspectiva, a Terra Sem Mal traduz uma significação cosmológica dotada de efetividade social, por meio da qual os Guarani interpretam o mundo, assumindo a condição de referencial simbólico que participa ativamente da produção e da reprodução da realidade social. A racionalidade moderna, ao privilegiar critérios estritamente empíricos de validação do conhecimento, inferioriza o mito reduzindo-o à condição de construção imaginária. Todavia, enquanto "proposição da realidade" (Crippa, 1975), o mito opera como uma estrutura que reflete as experiências fundamentais da existência humana e também as organiza, interpreta e confere sentido a essas experiências. É nesse horizonte que a Terra Sem Mal adquire centralidade na concepção cosmológica indígena.

Mircea Eliade igualmente oferece contribuições de relevo e profundidade substancial a respeito do mito. Em sua obra *Mito e Realidade*, o autor faz uma análise sobre as formas como os povos primitivos lidavam com os mitos que, para eles, eram tidos como “histórias verdadeiras”. O autor explica que:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no ‘princípio’. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por aqueles eventos” (Eliade, 1972, p. 13).

Embora os mitos remetam a acontecimentos primordiais, sua atualização permanente pelas diferentes gerações permite novas interpretações e ressignificações, visto que, pelo constante contato com as realidades sociais de gerações distintas, essas narrativas estão sujeitas a reconfigurações e reinterpretações ao longo do tempo, sob influência de distintas vozes e contextos. Nesse sentido, o mito, que pode ser considerado um reflexo do passado, atua também como força dinâmica na estruturação da identidade e no estabelecimento das regras sociais, uma vez que o mito não pode ser considerado universal, pois cada sociedade reflete uma especificidade de funcionamento que permite diversas leituras sobre o modo de se relacionar com o meio social e ambiental, atribuindo valor e significados a tais elementos.

Os mitos integram um sistema de crenças que pode envolver a religiosidade, os símbolos e rituais. A religião, geralmente moldada pelo mito, é uma manifestação de busca por conexão entre o humano e o espiritual. Essa dimensão estruturadora do mito não se limita à narrativa, manifestando-se também por meio de símbolos e práticas rituais que atuam como intermediários dessas duas esferas, ajudando na comunicação entre o âmbito terrestre e o divino. A título de ilustração, podemos citar a cruz para os cristãos, o maraca e o takuapu para os Guarani. E os rituais, por sua vez, são as práticas que formalizam a relação com o sagrado. Esta rede complexa e interdependente contribui para fortalecer

e preservar a coesão social, a identidade cultural e a continuidade espiritual ao longo do tempo. A esse respeito Geertz (2008) explica que os:

[...] símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve se comportar quem está nele (Geertz, 2008, p. 93).

Nesse contexto, a narração de mitos nas diversas culturas pode ser compreendida como uma performance religiosa mediadora de saberes imprescindíveis para a existência. Já os símbolos, animados mediante rituais que são resultados de interações humanas, atribuem significados à existência.

A centralidade dos símbolos na constituição da experiência religiosa aproxima-se da compreensão de Leite (2001) acerca da natureza simbólica do conhecimento mítico, para o autor “os signos contidos nos mitos demonstram-se sempre como algo que é diferente da coisa como tal” (Leite, 2001, p. 11). Em consonância com esse pensamento, o mito é percebido como uma representação que extrapola a matéria, o que possibilita distintas e variadas maneiras de compreendê-lo. Nesse sentido, os signos e símbolos presentes no mito não são aquilo que aparenta na superficialidade, mas sim a expressão de algo que pode ser interpretado de forma abstrata. “Quando ele vir a revelar a própria realidade como tal, tem-se uma saída do mito e uma entrada no mundo da racionalidade onde a ideia é semelhante à coisa” (Leite, 2001, p. 11).

Se Leite enfatiza a dimensão simbólica do mito, Castoriadis amplia essa discussão ao relacioná-lo aos processos de produção das significações sociais. Nessa perspectiva, discute-se o valor do mito a partir dos conceitos: “imaginário radical”, “sociedade instituída” e “sociedade instituinte” postulados por Castoriadis (1982). Segundo o teórico, “imaginário radical é como social-histórico e como psique/soma. Como social-histórico ele é corrente do coletivo anônimo; como psique/soma, é fluxo representativo/efetivo/intencional” (Castoriadis, 1982, p. 414). Em termos mais diretos, o imaginário radical consiste em um conjunto de imagens, concepções e representações que influenciam o modo como percebemos e interagimos com o mundo. O imaginário radical é, portanto, uma

construção coletiva, um produto de interações e experiências compartilhadas por um grupo, e também uma dimensão individual que diz respeito às nossas emoções e intenções.

No contexto dos povos originários, os mitos, vistos como expressões da cosmologia e como forma de resistência e afirmação cultural, podem ser considerados parte do imaginário radical. Sob essa perspectiva, a Terra Sem Mal pode ser compreendida como uma significação imaginária social que organiza valores, práticas e expectativas coletivas entre os Guarani. Sua permanência ao longo do tempo evidencia a força do imaginário radical na preservação de formas próprias de existência e interpretação do mundo. A sociedade instituída refere-se à configuração social e cultural estabelecida (Castoriadis, 1982). Nas culturas indígenas podemos citar os rituais, as normas e estruturas que se constituíram ao longo do curso temporal. Nesse sentido, o mito pode ser considerado a estrutura concreta das sociedades originárias, uma base para as significações coletivas e a conexão com a ancestralidade.

A sociedade instituinte é a manifestação do imaginário radical e corresponde ao processo de criação e transformação das instituições e normas de uma sociedade. Refere-se, ainda, à capacidade de reconfiguração e reorganização das sociedades, assim como à potencialidade de atribuir novos significados à coletividade social (Castoriadis, 1982). Nesse contexto, no que tange às culturas indígenas, cabe considerar a influência do processo de colonização e a resistência indígena frente a esse evento, manifestada na reinterpretação das práticas tradicionais ou ainda na integração de elementos da cultura externa sem prejuízo aos valores ancestrais. Nesse processo, a resistência indígena pode ser interpretada como manifestação da dimensão instituinte da sociedade, capaz de reelaborar práticas e significações diante das pressões coloniais sem romper completamente com os fundamentos cosmológicos tradicionais. Essas reflexões expressam o valor simbólico dos mitos que atravessam as distintas culturas, atuando como instrumentos elucidativos que expressam os princípios e anseios específicos das sociedades. O mito da Terra Sem Mal, presente nas tradições Guarani, representa um exemplo da potencialidade das narrativas mitológicas, e evidencia sua relevância para a compreensão da Cosmologia guarani sobre a sua representação para essa sociedade.

O MITO DA TERRA SEM MAL NA COSMOLOGIA GUARANI

Dentre os pioneiros que investigaram o mito, destacamos primeiramente o etnógrafo e indigenista Curt Nimuendajú (1987), que analisa os fundamentos mitológicos e as correlações étnicas inerentes ao Apopocúva. Ele afirma que as migrações Guarani em direção ao leste tiveram motivações religiosas, e relativas a pressões causadas pelas frentes colonizadoras, como apontavam os cronistas.

As observações de Nimuendajú foram posteriormente ampliadas por Métraux (1979), que investigou os movimentos messiânicos associados à busca da Terra Sem Mal em diferentes grupos indígenas sul-americanos no período entre os séculos XVI e XIX, motivados por profecias e crenças religiosas associadas à busca da Terra Sem Mal. De acordo com o antropólogo, os movimentos messiânicos provocavam a desintegração dos grupos indígenas, tendo como consequência sofrimentos e mortes.

A despeito dessa conjuntura, a esperança de encontrar as condições materiais de bem-estar social continuou a influenciar essas migrações. A busca por esse lugar expressava o desejo de alcançar uma forma plena de existência coletiva, marcada pela harmonia social, pela abundância e pelo equilíbrio nas relações com o território.

Enquanto Métraux enfatiza a dimensão migratória e messiânica desses movimentos, Schaden (1974) dirige sua atenção aos processos de transformação cultural decorrentes do contato colonial apontando elementos históricos relacionados ao messianismo mítico-profético como fator de desequilíbrio cultural e como introdutor de elementos cristãos na mitologia Guarani, pela intervenção jesuítica ocorrida nos séculos XVII e XVIII.

Embora ancorados em perspectivas analíticas distintas, os três autores convergem ao reconhecer a Terra Sem Mal como núcleo estruturante da experiência histórica, religiosa e sociocultural dos Povos Guarani. Nimuendajú ressalta a dimensão espiritual como motivação dos movimentos migratórios, ao passo que Métraux destaca o caráter escatológico e messiânico dessas peregrinações, enquanto Schaden evidencia que as reconfigurações culturais decorrem dos processos de colonização. Essas interpretações permitem compreender que a

Terra Sem Mal se firma como um princípio estruturador da experiência histórica e sociocultural guarani.

Essas formulações antropológicas oferecem importantes subsídios interpretativos para compreender a atualidade da Terra Sem Mal entre os Ava-Guarani de Ocoy, cuja experiência sociocultural e cosmológica permanece profundamente orientada por esse horizonte mítico.

O autor também distingue diferentes representações do mito da Terra Sem Mal na cultura Guarani em três diferentes subgrupos: Ñandéva, Mbyá e Kaiowá. Em seu estudo, Schaden (1974) identificou que os Ñandéva atribuem a destruição do mundo à maldade humana e acreditam que aqueles que seguem rigorosamente as práticas religiosas alcançam esse lugar, que é descrito como ilha da felicidade. Segundo ele, os Ñandéva acreditam que no passado era possível alcançar uma condição concreta de bem-estar social ainda em vida, porém o contato com as culturas externas interferiu na cultura desse grupo, por essa razão, esse bem-estar está sendo impedido de se concretizar.

Segundo Schaden (1974), os Mbyá, por sua vez, entre aqueles que permaneceram relativamente alheios à influência missionária jesuítica, preservam elementos considerados mais próximos das descrições registradas por Schaden. Para ele, a Terra Sem Mal é o lugar de refúgio e plenitude onde a vida pode brotar e se expandir em completude, com abundância de caça, pesca e frutas, porém sem as intempéries da vida material.

Já entre os Kaiowá, o mito da Terra Sem Mal está presente na religiosidade desse povo, mas em momentos difíceis, em que as condições de vida são ameaçadas, o mito se torna mais influente. Nessa crença, o caminho para a Terra Sem Mal representa uma jornada espiritual na qual se alcança o paraíso após a morte, e também reflete a busca por um futuro melhor (Schaden, 1974).

As diferenças assinaladas por Schaden (1974) demonstram que a Terra Sem Mal, ainda que ancoradas em uma mesma matriz simbólica, nas concepções elaboradas por Ñandéva, Mbyá e Kaiowá refletem processos históricos singulares, experiências diferenciadas de contato intercultural e modos próprios de relação com o território. Essa pluralidade interpretativa revela a capacidade das tradições míticas de se reordenarem simbolicamente diante de contextos históricos específicos, preservando sua função estruturadora da vida comunitária. No que

diz respeito aos Ava-Guarani de Ocoy, ressignificam e atualizam a Terra Sem Mal, preservando sua centralidade no referencial cosmológico e na construção de suas referências identitárias.

Ao analisar os movimentos históricos dos grupos Guarani, Melià (1988) observa que a busca pela Terra Sem Mal desempenhou papel fundamental nos processos de deslocamento e ocupação territorial. O autor destaca que a expressão *yvy marane'y*, frequentemente traduzida como "Terra Sem Mal", também pode ser compreendida como "terra virgem" ou "solo intacto", remetendo não apenas a uma dimensão espiritual, mas igualmente à procura por um território livre das interferências destrutivas provocadas pelas frentes colonizadoras. Nessa perspectiva, esse espaço sagrado não corresponde exclusivamente a um espaço mítico transcendente, mas a um território concreto capaz de garantir condições dignas de existência coletiva.

O autor ressalta que a concepção dos Guarani sobre a Terra Sem Mal articula dimensões materiais e cosmológicas, uma vez que esse espaço representa a possibilidade de viver em equilíbrio com a natureza, em abundância e harmonia social. A relação estabelecida entre território, espiritualidade e organização coletiva evidencia que a Cosmologia guarani não estabelece uma separação rígida entre o mundo material e o mundo espiritual. Assim, a busca pelo ideal cosmológico guarani envolve tanto a preservação física da vida quanto a manutenção da ordem espiritual, social e cultural do grupo.

Na compreensão da relação entre território e existência coletiva, esse lugar de perfeição e abundância representa um espaço sagrado indispensável à reprodução material, simbólica e espiritual da coletividade. A experiência colonial, marcada pela expropriação territorial, pela imposição de valores ocidentais e pela ruptura das formas tradicionais de vida, provocou transformações profundas na cultura Guarani, mas o mito da Terra Sem Mal permaneceu como referência identitária e cosmológica, sendo constantemente reinterpretado diante das novas realidades históricas vivenciadas pelos povos indígenas.

A esse respeito, Pompa (2003) destaca que os contatos estabelecidos entre indígenas e missionários desempenharam um papel relevante na articulação de referenciais cristãos a determinadas leituras da Terra Sem Mal, sobretudo em relação às ideias de salvação e paraíso. Ainda que submetida a processos

de contato e transformação, a cosmologia guarani preservou seus princípios fundamentais da herança ancestral.

A leitura conjunta de Melià (1988) e Pompa (2003) evidencia que a cosmologia guarani demonstrou notável capacidade de reelaboração simbólica, incorporando determinados elementos externos sem abandonar os princípios que estruturam sua compreensão do mundo e sua identidade coletiva.

Essa permanência da Terra Sem Mal entre os Guarani pode ser compreendida, nos termos de Castoriadis (1982), como manifestação da dimensão instituinte da sociedade, que reelabora continuamente os sentidos coletivos sem romper com os fundamentos da tradição. Nesse sentido, a Terra Sem Mal opera como referência para a organização simbólica da experiência Guarani.

OS AVA-GUARANI DE OCOY: COSMOLOGIA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

Os Ava-Guarani de Ocoy preservam a tradição mítica materializadas em narrativas orais que contemplam aspectos cosmológicos espirituais e sociais que explicam fenômenos da existência, ou ainda expressam valores que continuam a orientar a vida coletiva. Esses mitos que conferem sentido a existência favorecem a perpetuação de conhecimentos, valores culturais e formas próprias de interpretar a realidade, nesse sentido, desempenham papel fundamental na construção da identidade e na reafirmação da memória e da herança ancestral.

Ao analisar a cosmologia dos Ava-Guarani, Albernaz (2009) destaca a compreensão da *Yvy Marãe'y* como um espaço de plenitude e perfeição, intrinsecamente associado à ancestralidade e à preservação da vida coletiva. Segundo a autora:

[...] Um lugar como sendo *Yvy Marãe'y*, Terra-sem-Mal, lugares estes que estão localizados segundo os pontos cardeais leste e oeste, no centro do céu e, em linha vertical, acima e abaixo da Terra, e identificam-nos como lugares cosmológicos que podem ser alcançados pela pessoa através de uma rígida disciplina moral e corporal. Assim, os Ava-Guarani falam do *Yvy Marãe'y* como lugares que podem ser encontrados em vida e não apenas somente após a morte, encontro este que contam que aconteceu no passado através de deslocamento geográfico e de disciplina

espiritual e corporal, e não somente um ou outro. Mas é o aspecto cosmológico destes lugares o que é mais enfatizado no presente. As narrativas sobre o seu encontro em vida, que imbricam a ascensão espiritual com o deslocamento geográfico, são relatadas como acontecimentos do tempo quando era mais fácil tornar-se aguydje ou seres perfeitos, que é [...] localizado no período anterior à chegada dos brancos (Albernaz, 2009, p. 139-140).

Albernaz (2009) ressalta que, para os Ava-Guarani, a Terra Sem Mal se manifesta no cotidiano, por meio da preservação das condições que possibilitam a continuidade da vida comunitária, da experiência espiritual e da relação harmoniosa com o território. Nessa perspectiva, a cosmologia Ava-Guarani entrelaça elementos materiais e simbólicos em uma unidade inseparável, indicando uma cosmovisão em que território, coletividade, natureza e práticas rituais integram uma mesma experiência cosmológica.

Conforme Albernaz (2009), muitos Ava-Guarani associam a degradação ambiental, os conflitos territoriais e a expansão da cultura ocidental ao afastamento progressivo da *Yvy Marã'ë'y*. A partir dessa compreensão, a perda territorial ultrapassa a esfera material, afetando a ordem cosmológica e a preservação da identidade coletiva. Entre os Ava-Guarani de Ocoy, essa percepção está estreitamente relacionada às transformações territoriais decorrentes das remoções compulsórias impostas pela construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu. As profundas reconfigurações do território ancestral afetaram tanto as condições de existência da comunidade quanto as referências simbólicas que articulam ancestralidade, territorialidade e pertencimento.

As análises de Albernaz evidenciam que a Terra Sem Mal se conserva como um princípio organizador da experiência Ava-Guarani contemporânea. Essa narrativa cosmológica oferece um referencial interpretativo a partir do qual são elaboradas as transformações territoriais e os desafios da reprodução cultural diante das pressões históricas e ambientais.

Esses processos se formaram a partir de uma estreita relação com as estruturas de colonialidade que afetaram profundamente a relação entre as sociedades indígenas e a modernidade ocidental. Tais constatações explicitam a forte influência do pensamento ocidental sobre os modos indígenas de existência, consolidando referências culturais que, não raramente, relegam saberes

tradicionais e fragilizam formas próprias de organização social. Conforme Quijano (2005), a colonialidade opera por meio de hierarquizações culturais que subordinam epistemologias não ocidentais aos padrões hegemônicos de conhecimento.

Nesse contexto, a Terra Sem Mal pode ser compreendida como uma expressão de resistência cultural, uma vez que assegura a preservação das formas próprias de vivenciar e compreender o território e a existência coletiva, contrapondo-se às lógicas de exploração e homogeneização promovidas pela modernidade ocidental. Sua permanência atesta a capacidade de o imaginário se reelaborar em resposta às transformações históricas preservando seus fundamentos cosmológicos que estruturam a experiência social e cultural do grupo.

Entre os Ava-Guarani de Ocoy, a Terra Sem Mal faz parte de um complexo cosmológico mais abrangente, em que entidades espirituais são compreendidas como importantes mecanismos de criação, ordenação e manutenção do universo. Nesse horizonte simbólico, natureza, ancestralidade, espiritualidade e território compõem uma totalidade articulada e interdependente da existência coletiva, mediada por rituais, cantos e práticas religiosas que asseguram a mediação entre os diferentes planos da realidade.

Assim, esse lugar idealizado funciona como um princípio organizador da experiência social e cosmológica Ava-Guarani. O território, nesse contexto, assume a condição de espaço sagrado, que preserva os vínculos que unem comunidade, ancestralidade e mundo espiritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões deste estudo demonstram que o mito da Terra Sem Mal, para os Guarani, permanece como uma referência cosmológica viva, na qual dimensões espirituais, territoriais e sociais se articulam de forma indissociável. Essa concepção de mundo também expressa a existência de um princípio de plenitude associado a uma condição de completude existencial em seus aspectos espirituais, sociais e territoriais. Outro aspecto igualmente importante a ser considerado é o fato de essa Cosmologia Guarani expressar um ideal de vida

coletiva pautada na convivência comunitária, na reciprocidade e na preservação do território, excedendo, portanto, o âmbito da escatologia.

A problematização da relação entre territorialidade e Terra Sem Mal amplia a compreensão do mito, evidenciando sua centralidade na organização da vida coletiva Guarani. No que diz respeito aos Ava-Guarani de Ocoy, a permanência desse fundamento cosmológico revela a capacidade de resistência diante dos processos de colonização, expropriação territorial, especialmente em função das transformações decorrentes da construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu. Assim, a Terra Sem Mal permanece como expressão viva da Cosmologia guarani, consolidando-se como referência fundamental para a compreensão das relações entre território, espiritualidade e vida coletiva.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Adriana Cristina Repelevicz de. **Antropologia, histórias e temporalidades entre os Ava-Guarani de Oco'y (PR)**. 2009. 404 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106668>. Acesso em: 15 maio, 2026.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

COTTA, Valdirene Aparecida. **Terra Sem Mal: uma análise da cosmovisão Guarani frente aos impactos da colonização e os desafios contemporâneos**. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2024. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/7659>. Acesso em: 23 maio 2026.

CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**. São Paulo: Convívio, 1975.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUSDORF, Georges. **Mito e metafísica**. São Paulo: Convívio, 1980.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 2001.

MELIÀ, Bartomeu. A Terra Sem Mal dos Guarani: economia e profecia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 33, p. 33–46, 1988.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis**. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1979.

NIMUENDAJÚ, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1987.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Ática, 1972.

POMPA, Cristina. **Religião como tradução**: missionários, Tupi e "Tapuia" no Brasil colonial. Bauru: EDUSC, 2003.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

TERREIRIZAR AS VIVÊNCIAS: ASPECTOS DO SABER E FAZER AFRO COMO ENSINAMENTO DE VIDA

Carolina Reichert do Nascimento

Universidade Federal do Oeste da Bahia (UBOB)

RESUMO

Este artigo apresenta um relato de experiência que tece, em tom poético e intimista, memórias das convivências em terreiros de Umbanda. Tomando a fumaça da defumação como fio condutor de uma reflexão sobre os saberes e os fazeres afro-brasileiros enquanto pedagogia de vida. Parte-se do pressuposto de que o corpo é também terreiro e de que a oralidade, o toque do atabaque, o giro dos caboclos e o cheiro das ervas queimadas constituem uma epistemologia própria, insubmissa àquelas hegemônicas e acadêmicas. Em diálogo com autores que se alinham a esse pensamento – entre eles, Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino, Rafael Haddock-Lobo, Nei Lopes – discute-se a noção de encruzilhada como método, o tempo espiralar como lógica de organização da memória afro-diaspórica, a escrevivência como postura de escrita e a ciência encantada das macumbas como forma legítima de conhecimento. Conclui-se que terreirizar as vivências é um gesto epistemológico e político de reconhecimento das sabedorias negras como formas de estar no mundo, de cuidar e de ensinar.

Palavras-chave: terreiro; fumaça; ancestralidade; encruzilhada; conhecimento.

INTRODUÇÃO/INÍCIO DA GIRA

Este texto é escrito como quem chega a uma gira e ainda assim é recebido com a mão estendida, um copo d'água e um lugar no banco. Não é um texto que nasce repleto de hipóteses ou cercado de teorias. Mas de uma vivência que se instala e carrega experiência por intermédio da palavra escrita. Trago as vivências de um corpo que atravessou as portas do terreiro e que se deixou envolver pelo ambiente mágico, repleto de fumaça. Só depois, entendeu que isso também era conhecimento. A academia me ensinou a duvidar antes de crer, pois a sapiência do saber científico é fundado no rastreio de problemas e, em função disso, selecionar um único modelo a ser seguido. O terreiro me ensinou a crer para, só então, compreender.

Ao propor um convite para terreirizar as vivências, coloco que a noção de terreirizar funciona a partir do pensamento de Luiz Rufino e sua noção do verbo inventado. Em tais operações, uma palavra tomada de seu contexto religioso ampliou-se em direção à compreensão da necessidade, também, em terreirizar a vida. Para Rufino (2018, 42), “a noção de terreiro orienta-se (...) a partir das sabedorias assentadas nas práticas culturais” e o autor ainda complementa “que “praticar terreiros” nos possibilita inventar e ler o mundo a partir das lógicas de saberes encantados”.

As perspectivas encantadas praticam e interpretam o mundo ampliado as possibilidades de invenção, credibilizando a diversidade e referenciando-se naquilo que os próprios fundamentos das mais diferentes “macumbarias” definem como um ciência encantada (Rufino, 2018, p. 42).

Portanto, esse discernimento não seria apenas e, sim, transpõe-se muito mais para além disso. Para o autor, tal ação ocorre onde o saber é praticado (Rufino, 2019) expondo facetas que são habilidades deslocadas das suas espacialidades naturais para assumirem, então, outra dinâmica “em que se fundamenta o saber para a experiência do sagrado como também o tempo/espaço em que se carnaliza essa experiência (...)” Novas formulações são construídas alinhadas às suas operações porque a língua formal, por hora, não dá conta do gesto que descrevo; ou alinhando-se a isso está que “o mesmo codifica-se como uma experiência inventiva que inscreve modos em coexistência e interação

com as mais diversas formas de organização da vida" (Rufino, 2018, p. 45) e assim, reinventando-se a cada experiência. Terreirizar é trazer para o corpo, para o cotidiano, para a escrita, os modos de saber e fazer que se aprendem debaixo do atabaque, na roda, na fumaça que sobe e embaça os olhos antes de clarear a alma.

Este relato de experiência não tem por interesse nem se pretende comprovar nada. Deseja, sim, registrar por meio do tom poetizado e subjetivo que a vivência exige aspectos do saber-fazer afro-brasileiro que se apresentaram a mim como ensinamentos de vida. Por meio da defumação, do toque do atabaque, do giro do caboclo, das palavras cantadas, tudo isso evoca experiências que podem ser transpostas da ambiência sagrada religiosa. Essas experiências são colocadas em um outro lugar à interpretação sobre questões que me atravessam. Cada um daqueles elementos é tratado aqui não como curiosidade etnográfica, mas como pedagogia, ou seja, modos de aprender a viver que não estão postos em ementas curriculares ou em tabelas, porém cabe no corpo, cabe como registro vivencial e que marca o corpo.

*Defuma com as folhas da Jurema
Defuma com arruda e guiné
Vamos saravá filhos de Umbanda
Vamos incensar filhos de fé
(Ponto de defumação, tradição oral de terreiro)*

O CORPO COMO CAMPO E A MEMÓRIA COMO ARQUIVO: UM PERCURSO METODOLÓGICO

Se aqui se delineia um método possível, ele pode ser compreendido a partir da memória em primeira pessoa. Ela pode estar disciplinada pela escrita, mas, nisso tudo, mantém-se fiel à desordem que é sempre um momento oportuno para poder elencar caminhos. Não se coloca aqui um questionário, nem mesmo um roteiro seguido de ordem, nem categoria que quase sempre é fechada em sua prática. Há um corpo que voltou muitas vezes ao mesmo lugar e que, ao retornar, aprendeu a escutar diferente. Aprende-se no rodopio e no "axé que é algo que literalmente se "planta" (...) num lugar para ser depois acumulado, desenvolvido e transmitido" (Sodré, 2002, p. 97) que

recebe-se o axé das mãos e do hálito dos mais antigos, de pessoa a pessoa, numa relação interpessoal dinâmica e viva. Recebe-se através do corpo e em todos os níveis da personalidade, atingindo os planos mais profundos pelo sangue, os frutos, as ervas, as oferendas rituais e pelas palavras pronunciadas (Santos, 2012, p. 46 *apud* Sodré, 2002, p. 98).

Para Tássio Ferreira (2019, p. 43) “as ensinagens negrodiaspóricas esforçam-se para que (...), a pessoa, encontre seu caminho intelectual no mundo a partir da experiência viva” e são um percurso válido diante das possibilidades da vida. Desestruturar a “perspectiva de ensino e aprendizagem amalgamado pela Pedagogia colonizada oficializada” é propor que a “experiência diante do processo de construção do pensamento” (Ferreira, 2019, p. 44) seja circunstância maior em um percurso como este.

Nesse caminho vai se encantando. Simas (2019, p. 13) faz menção às cantigas, ou seja, aos pontos cantados nos terreiros para atingir a metodologia encantada. Esse também é um método. Quando entoas as pedrinhas miudinhas já que “uma é maior, outra é menor, a miudinha é a que nos alumeia/ pedrinha miudinha de Aruanda êh!” ele evidencia as sapiências de terreiro. Para Rufino (2019, p. 73) são essas experiências aprendidas nos cruzos pedagógicos performando “saberes de ginga, de fresta, de síncope, são mandingas baixadas e imantadas no corpo, manifestações do ser/saber inapreensíveis pela lógica totalitária.” Uma ciência cheia de sapiência e que não cabe nos livros. Ela não separa razão e sensação, corpo e espírito, festa e conhecimento, pois ela é essa ciência encantada que orienta este texto enquanto gingado também das palavras. E dela surge um relato que se autoriza a ser, ao mesmo tempo, acadêmico-poético porque o objeto que é investigado passa pela recusa de ser separado entre as duas coisas.

Falar de corpo como campo de pesquisa também é falar de corpo como arquivo. O que ficou registrado em mim. No corpo o cheiro da arruda, do manjerição, da lavanda, o som seco do couro do atabaque, o giro anti-horário do caboclo. Esses momentos não estão catalogados em nenhuma instituição ou autarquia já que está guardado onde os saberes de terreiro sempre estiveram e moram, na oralidade, no gesto, na pele. Por isso este relato de experiência se estrutura menos como capítulos de um argumento linear e mais como uma gira e que, por meio de suas partes, pretende-se somar para o todo. Cada seção

ou parte, como queiram chamar, é um giro em torno do mesmo centro. A aura está no ar como a fumaça que ensina.

Da fumaça que ensina

Nas macumbas brasileiras é onde o encanto acontece. Vestidos de branco, os médiuns se juntam nos terreiros mais longínquos, escondidos dos olhos de muitos ao longo do território nacional, para celebrar a religiosidade que vai dos Exus a Erê. E antes de qualquer palavra, antes de qualquer toque, vem a fumaça.

*“Olha a gira pai Ogum, filhos quer se defumar,
umbanda tem fundamento, é preciso preparar”*

Não há, no meu percurso coletando conhecimento por diversos terreiros, um único momento em que o fumacê não se fez presente. Seja na defumação de abertura, seja no pito oferecido aos Exus, seja na mistura de ervas aromáticas e fumo que Preto Velho coloca em seu cachimbo. Boa parte desses gestos se vale da combustão de ervas para quebrar os desencantos de quem ali chega à procura de auxílio. Arruda, guiné, benjoim, alecrim e alfazema. Juntas incensam os filhos de fé e também aquele que menos espera ser inebriado pela mágica fumaça que envolve o corpo. Ela encanta. Invade a alma. Olhos fechados e ar que se inspira para senti-la. Ela toma o corpo por completo, consciência, matéria, alma.

Quem nunca pisou em um terreiro mal sabe sentir nas narinas o adocicado que adentra as entranhas vindo da mistura de ervas. Foi assim desde a primeira vez. Um cheiro que não se explica, só se atravessa. Simas e Rufino (2019, p. 61) escrevem que “a vida potencialmente encarnada nas mais diferentes expressões da natureza se expressa também na vastidão de potências e sentidos comunicativos.” A fumaça, então, não é cenário; ela é mestra. Ensina que existe conhecimento que entra pelo nariz antes de entrar pela razão, que existe sabedoria que se aprende expirando, não apenas lendo. A partir disso, terreirizar a própria vivência começou, para mim, exatamente nesse momento descrito. No instante em que percebi que aquele incenso preparado com zelo juntamente aos ingredientes escolhidos com cuidado para defumar o ambiente e lembrar aos maus espíritos que ali é lugar sagrado, também, me defumava por dentro, dissolvendo certezas que eu carregava sobre o que se conta como saber.

O atabaque como portal

Nas giras de Umbanda, o encanto também acontece. Desde o primeiro toque da mão do ogã, que bate no couro do atabaque, instrumento coberto com pele de bode que, de forma brusca e suada, aquece o corpo de modo sensível. Esse toque ecoa no corpo uma ambiência estética que inebria o olhar mais curioso diante dos elementos que constituem os salões ritualísticos. O coração acelera.

(Pum pá)... ((pum pá))... (((pun pun paá)))

Pelo tambor feito, por vezes, em tronco de coqueiro, se instala o chamado para o início dos trabalhos. O som do atabaque, instrumento musical presente em boa parte das casas de culto afro-brasileiro, embala os festejos direcionados para o encontro, no riso, na chegada das entidades em terra e celebra a sincronia entre o matérico e o espiritual. Confluências temporais. Nei Lopes (2011, p. 154) explica que o atabaque que “é um instrumento de percussão que consiste em um corpo de madeira cilíndrico e afunilado revestido, na extremidade mais larga, por uma pele de animal ou quando do conjunto de atabaques, elabora-se uma “orquestra ritual” (Lopes, 2011, p. 1400) e a cada toque no instrumento enquanto orquestra de carregam seu linguajar ancestral direcionado a um tipo de energia. O couro que veste o tambor emite o som que performa palavras tocadas para o que é físico, matérico na realidade dos dias. Aprendi, ouvindo o atabaque, que ensinar também pode ser percussivo. Ao repetir um toque até que ele se instale no corpo de quem escuta, sem precisar de quadro da sala de aula, o som do atabaque transforma-se em portal porque não se limita a anunciar. Ele abre a possibilidade de outras vivências. Abre a gira, abre o corpo do cavalo, abre em mim uma disponibilidade para aprender que o ambiente escolar formal, com suas cadeiras enfileiradas, ensina outros ensinamentos muito mais próximo da dureza das coisas. Já o atabaque ensina na fluidez dos gestos que embala a palavra cantada e coloca o corpo aberto ao ambiente e às experiências..

Caboclo e o giro que ensina

O corpo é terreiro. Nos rituais afro-indígenas brasileiros, a força das ervas pode se transformar em fumaça para quebrar os desencantos impregnados

nos filhos. Não há mal que a fumaça não quebre e toda demanda se esvai pela energia das ervas transformadas em fumaça. Foi essa frase ouvida em uma das noites quaisquer de gira, que primeiro me fez suspeitar que eu estava diante de uma filosofia, não apenas de um ritual.

*"Caboclo não tem caminhos para caminhar,
ele caminha em cima da folha,
debaixo da folha, em todo lugar"*

O brado do caboclo anuncia sua chegada. Seu rodopio e passo forte, estimulado pelo giro anti-horário, emana energia a partir do próprio corpo do cavalo e instala o início dos trabalhos. Nessa frequência energética, sentida como um golpe no peito de quem se torna seu espectador, vale o ditado: se caboclo pisa lá, eu piso cá. Para quem o desconhece, o caboclo soa rude diante da força que surge. Porém, essa força é, antes de tudo, pedagógica, pois interpela o ambiente pela presença que, nas palavras de Simas e Rufino (2019, p. 12), "sustentam essa casa santa chamada vida". Cablocar é a ensinagem para a vida quando se coloca a enxergar oportunidades em seus próprios acontecimentos, tendo em vista que

Caboclo não tem caminho para caminhar. Caboclo das sete mil encruzilhadas corre gira, vira mundo e baixa onde quer. Abra caminho, vença a demanda, desate o nó, se levante e quebre as pedras, se banhe de outros sentidos. O carregado alimentado há séculos precisa ser despachado para nossas virações desenharem um novo dia (Simas; Rufino, 2019, p. 13).

Peguei emprestada, mais de uma vez, a bodoca do caboclo não para caçar, mas para marcar o compasso das minhas próprias discussões. Aquelas que assentam a aldeia pelas ideias. Não esqueço, contudo, que a flecha do caboclo aponta para um alvo e que o caboclo sabe onde a flecha caiu. "Viremos caboclos! Sejamos valentes, guerreiras e guerreiros, curadores mestras e mestres de ofício e zelação. Sejamos feitos de caboclaria (...)" (Simas; Rufino, 2019, p. 09). Há, nessa sabedoria, uma ética da mira: não se aprende com o caboclo sem também aprender a responsabilidade de mirar e direcionar a intenção posta à vida. "Caboclo é aquilo que quiser ser, porque inventou a vida para além do desvio" (Simas; Rufino, 2019, p. 10) e fez da sua pisada pensamento firme para vencer as demandas.

A jurema, árvore-encantaria que atravessa tantos pontos cantados, ensina outra coisa. A força, diz ela, pode ser vegetal, discreta, subterrânea. É raiz antes de flecha. Entoa nas giras a cantiga que clama “Ô Juremê, ô Juremá / sua flecha caiu serena dentro desse conga”. Cantada nos terreiros por onde passei, avisa que serenidade e flecha, no mesmo verso são mais uma lição de vida que nenhuma disciplina de gestão me ofereceu com tanta economia de palavras.

Encruzilhada como pedagogia de vida

Se há um contexto que resume o que aprendi nos terreiros, ele versa sobre a encruzilhada. Rufino (2019, p. 18) define “a potência da encruzilhada é o de (...) cruzo, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu”. Ou seja,

O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem (...). O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira a prática a transgressão e não a subversão, ele opera sem pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital (Rufino, 2019, p. 18).

Foi Exu quem primeiro me ensinou isso. Exu, senhor dos caminhos, guardião do primeiro passo, aquele a quem se oferta antes de qualquer entidade. Nesse sistema que terreirizar as vivências é, nesse sentido, recusar a exigência acadêmica de que só exista um caminho válido para o conhecimento. É aceitar que a razão e a intuição, o dado e o mito, a tese e a cantiga podem coexistir na mesma encruzilhada sem que uma anule a outra. Rufino (2019, p. 70) coloca que “as encruzilhadas nos permitem ler as gramáticas dos terreiros cruzadas a tantas outras a adentrar esses outros caminhos.” E nesse desafio em campo colonizado que “o desafio da brincadeira é libertar os diabos das garrafas (...) que deixá-los livres nos aumentam as possibilidades de enfrentamento das demandas de nossos mundos.” (Rufino, 2019, p. 35).

Os terreiros estão nos bairros periféricos, com endereços em ruas estreitas de uma única mão. Instalam-se, quase sempre, atrás das nossas casas e embaixo dos nossos narizes, mas poucos sabem o que de fato ali se celebra. Essa geografia da encruzilhada quase sempre está periférica, escondida, e ainda assim

central para quem a frequenta. Também é uma geografia do conhecimento negro no Brasil produzido nas bordas, ignorado pelo centro, e mesmo assim indispensável para compreender a cultura do país que se coloca ambientada e impregnada nas regionalidades.

Terreirizar: saber-fazer como ensinamento de vida

Terreirizar, proponho, é um verbo de conjugação múltipla. Apegada à ideia de Rufino eu terreirizo, terreirizamos, terreirizarão. Sempre no coletivo, porque terreiro não se faz sozinho. É trazer para a vida cotidiana, para a escrita acadêmica, para o modo de educar e de se relacionar, os princípios que aprendi na fumaça, no atabaque e no giro do caboclo. O corpo é lugar legítimo de conhecimento e a oralidade não é uma forma menor de registro, mas um arquivo vivo colocado em um “saber secreto” (Castillo, 2010, p. 32) dialogando com a encruzilhada que é mais honesta que a linha reta.

O corpo é esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que incorpora o transforma em um campo de possibilidades. O corpo em performance nos ritos se mostra como arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências (Rufino, 2019, p. 128).

Terreirizar é, então, também um exercício de escuta de desaprendizagem da própria vida. Ao perceber quanto do que somos já é, sem que percebêssemos, um pouco terreiro. Simas e Rufino (2019, p. 58) escrevem que “a tarefa que nos cabe é a de aprender para além do paradigma dominante” ou seja, “aprender outras possibilidades para “desaprender” aquilo que foi ensinado como a única forma”. Encantar-se é permanecer disponível ao mistério, recusar a explicação total, aceitar que algumas coisas só se entendem ouvindo. Foi esse encantamento que me ensinou, mais do que qualquer texto de metodologia, que uma pesquisa também pode ser feita de gira, de fumaça e de escuta. Não escrevo este relato para transformar o terreiro em objeto de estudo. Escrevo para evidenciar em reconhecimento que fui, e continuo sendo, aluna dele. Cada vez que retorno, e retorno sempre, aprendo de novo que ensinar e curar podem ser o mesmo gesto, que celebrar e resistir podem acontecer na mesma noite, e que a fumaça, ao subir, não apaga; ela, sim, revela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS/FECHAMENTO DA GIRA

Ao final deste relato, permanece comigo a certeza de que trilhar o percurso terreirizador do mundo não é uma metáfora vazia. Essa ação se transforma em um convite metodológico e existencial que se estabelece ao permitir que os saberes e fazeres afro-brasileiros também fecundem outros lugares. Elencar a defumação, o toque do atabaque, o giro do caboclo, a palavra cantada nos pontos é, mais uma vez, mecanismos de inscrever-se no mundo e também fora do terreiro, na universidade, na rua, na escrita.

É possível que nossa principal lição, labor educativo, seja a de aprender a ser rio, planta, vento, pedra, calor, bicho, grão de areia miúda, aquela que resguarda a sapiência da plenitude em uma experiência ecológica. Talvez esse seja um início para nos reerguermos com dignidade (Simas; Rufino, 2019, p. 61).

Como propõem Simas e Rufino (2019, p. 89), “a macumba não pede licença para existir; ela simplesmente insiste”. É dessa insistência que este texto se alimenta: um relato que não busca comprovar a existência do encanto, mas testemunhar seus efeitos sobre um corpo que aprendeu, na fumaça e no couro do atabaque, uma pedagogia de vida que a régua acadêmica ainda não sabe medir — e talvez nunca deva medir, sob risco de deixar de ser encanto.

Por fim, fica como convite final: a mesma pergunta que a fumaça sempre me devolveu e que envolve o quanto sabemos viver fora dos livros, no cheiro de uma erva queimada, no som seco de um couro batido, no giro de quem dança porque a vida pediu, nas pequenas grandes oportunidades que a vida nos lança para nos ampliarmos?

REFERÊNCIAS

- CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da circularidade: ensinagens de terreiro**. Rio de Janeiro: Telha, 2019.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

POLÍTICA E IDENTIDADE NA OBRA ESCRITA E PICTÓRICA DE FRIDA KAHLO

Daiana Gonçalves Pauletto

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Valdirene Aparecida Cota

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Paulo Fachin

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC)

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

RESUMO

Este artigo analisa como a paixão política se manifesta na obra de Frida Kahlo considerando suas relações com a memória, a mexicanidade, a ideologia revolucionária e a escrita de si. A pesquisa adota abordagem qualitativa, tendo como *corpus* as produções artísticas *Mi vestido cuelga ahí* (1933), *Moisés* (1945), *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954) e fragmentos do diário da artista. A análise articula imagem, escrita autobiográfica e construção identitária, observando como elementos visuais e textuais expressam vínculos políticos, culturais e afetivos. Ao evidenciar a paixão política e a relação entre afirmação cultural e resistência ao imperialismo, a análise demonstra que as tensões entre experiência íntima e história coletiva moldam a identidade da artista e sua linguagem estética.

Palavras-chave: Frida Kahlo; identidade; estética; política; escritas de si.

INTRODUÇÃO

A trajetória artística de Frida Kahlo é frequentemente associada à dor, ao corpo ferido, à experiência amorosa e à autorrepresentação. No entanto, reduzir sua produção a uma dimensão exclusivamente íntima ou biográfica limita a compreensão de sua obra. Em Frida, o corpo, a memória, a identidade nacional e a experiência subjetiva aparecem marcados por política, cultura e ideologia. Sua produção relaciona a trajetória da pintora com a história do povo mexicano, com a cultura popular e com os projetos revolucionários de sua época.

A paixão política na obra de Frida Kahlo não deve ser compreendida como elemento externo à sua obra pois, faz parte da construção da identidade artística, subjetiva e cultural da artista. Frida revela, nesse contexto, tanto no diário como nas pinturas, elementos e imagens de pertencimento cultural e ideológico. Assim, sua obra permite compreender como foi constituída sua identidade, por meio de vínculos políticos, culturais e afetivos em torno da memória mexicana e latino-americana. Sua produção é uma forma de afirmação e pertencimento afetivo ao México, de resistência ao imperialismo, de valorização da cultura popular e de transformação da dor individual em linguagem coletiva, como memória, afeto, identidade e posicionamento diante do mundo.

Esse pertencimento político e cultural pode ser observado em obras que articulam identidade pessoal e memória nacional. Em *Mis abuelos, mis padres y yo*, por exemplo, a genealogia familiar permite pensar a construção de si a partir de pertencimentos históricos e culturais. Em *Autorretrato na fronteira entre o México e os Estados Unidos*, a oposição entre os elementos mexicanos e a paisagem industrial estadunidense evidencia o conflito entre tradição, modernidade, capitalismo e identidade. Já em *Mi vestido cuelga ahí*, a ausência do corpo e a presença do vestido deslocado em meio ao espaço urbano e capitalista permitem discutir a relação entre presença, exílio, crítica cultural e resistência simbólica.

Além da dimensão nacional e anti-imperialista, a paixão política em Frida também se manifesta pela articulação entre corpo, dor e ideologia. Essa relação se torna especialmente significativa em *O marxismo dará saúde aos doentes*, obra na qual o sofrimento físico é associado à esperança de libertação política e simbólica. Nessa pintura, o corpo ferido não é apenas expressão de uma experiência individual de dor, mas torna-se corpo histórico, emancipação e

transformação social. A política, nesse caso, aparece como possibilidade de reorganização da existência.

Diante disso, este artigo parte do seguinte problema de pesquisa: como a paixão política se manifesta na obra de Frida Kahlo como parte da construção de sua identidade artística, subjetiva e cultural? Para responder a essa questão, tem-se como objetivo analisar como a paixão política se manifesta na obra de Frida Kahlo como elemento de construção identitária, articulando corpo, dor, mexicanidade, ideologia revolucionária e escrita de si.

Metodologicamente, o artigo propõe uma análise qualitativa e interpretativa de um conjunto delimitado de obras e registros autobiográficos da artista. O *corpus* é composto por *Moisés* (1945), *Mi vestido cuelga ahí* (1933), *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954) e fragmentos do diário de Frida Kahlo. A escolha desse conjunto permite observar diferentes formas de manifestação da paixão política: o pertencimento ao México, a crítica ao capitalismo e ao imperialismo, a valorização da cultura popular, a relação entre corpo e sofrimento e a construção de uma subjetividade politicamente marcada. A paixão política, nesse sentido, não aparece como tema isolado, mas como força constitutiva de sua linguagem artística e de sua memória pública. Em Frida, o íntimo torna-se histórico, o corpo torna-se político e a escrita de si converte-se em forma de pertencimento, resistência e afirmação cultural latino-americana.

ESCRITA, ARTE PICTÓRICA E IDENTIDADE NA OBRA DE FRIDA KAHLO

Frida Kahlo construiu-se como figura representativa da arte latino-americana, um mito da modernidade, várias vozes, linguagens e perspectivas contaram e recontaram momentos e histórias da vida da pintora. Hayden Herrera (2011) ao narrar os acontecimentos da vida de Frida, evidencia como a artista construiu a si mesma como personagem, símbolo e mulher em resistência, assumindo o controle sobre sua imagem e narrativa. Ainda que a biografia procure desmistificar certos aspectos da representação lendária de Frida, ela acaba por evidenciar o quanto a própria artista foi agente na construção de sua identidade pública, apropriando-se de suas dores, amores e convicções como elementos estruturantes de sua imagem. A obra de Herrera, portanto, ilumina não apenas

os fatos, mas a maneira como Frida os transformou em mito, sem, no entanto, perder a profundidade e representatividade histórica, política e estética.

É tarefa suscetível de hesitação revelar aspectos de sua realidade que possam minar a imagem que ela criou de si mesma. Contudo, a verdade não enfraquece o mito. Depois do escrutínio, a história de Frida continua sendo rigorosamente tão extraordinária quanto sua magnitude fabulosa (Herrera, 2011, p. 14).

Essa consciência da própria figura como suporte artístico é evidenciada em uma declaração feita pela própria artista, em entrevista publicada pelo periódico *Time*, em 27 de abril de 1953, no artigo intitulado *Mexican Autobiography* (Autobiografia Mexicana) em que ela afirma: “eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade” (Herrera, 2011, p. 323), na ocasião estava refutando as insinuações de que seria uma pintora surrealista. Ao longo da obra, Hayden Herrera revela como Frida se reinventava constantemente, apropriando-se de elementos da cultura popular mexicana, da política, da dor física e das relações afetivas para compor sua identidade. Essa narrativa construída por Frida, e revelada por Herrera, encaixa-se perfeitamente na noção de escritas de si sob a forma do autorretrato, pois cada fragmento de vida se tornou matéria simbólica para produção das obras.

A escrita de si envolve práticas discursivas nas quais o sujeito se constitui enquanto autor de sua própria história. Foucault (2012) compreende essa prática como um exercício de subjetivação, que pode se materializar na escrita autobiográfica, na biografia e, até mesmo, em outras formas artísticas, pois “a atitude-limite do estar nas fronteiras se constitui no deslocar-se, não permanecer o mesmo, e ao mesmo tempo resistir aos modelos e processos de subjetivação que nos aprisionam. É uma escrita de si” (Silva, 2024, p. 256). Frida, no diário, revela muito mais do que sua personalidade. Nele, a mente é despida, anseios e pensamentos íntimos são postos no papel, não há plateia. Ela fala de si, para si, ela se representa sem intenção, registra aquilo que deseja lembrar: a forma como sentiu e interpretou determinados fatos e acontecimentos sob sua própria perspectiva, deglute sentimentos e situações com as quais busca lidar com palavras.

Juntamente com a obra visual, ela constrói no imaginário das pessoas toda uma narrativa, algo que nem todo autor consegue validar apenas com diários e anotações. Frida não busca um viés social, mesmo que, muitas vezes, assim resulte, por ser uma obra de caráter intimista, e pela artista ser tão fiel aos seus sentimentos, todo o seu legado, tanto escrito quanto visual, apresenta uma coerência interna com o discurso construído.

A narrativa artística de Frida Kahlo é carregada de significados. Segundo Roland Barthes (2008), a narrativa possui uma função cardinal ao instaurar um jogo entre verdade e linguagem em um movimento que impossibilita qualquer fixação definitiva de sentido. Em outras palavras, a narrativa opera como um encadeamento de sentidos, que, por sua vez, abrem-se a inúmeras possibilidades interpretativas, movendo-se entre o real e simbólico, o dito e o sugerido. Para Silva (2024, p. 258), “na vida e obra de arte do literato há uma tensão constante, expressa na necessidade de que a escritura se molde à existência e, ao mesmo tempo, que a obra literária seja uma manifestação da verdade de vida do escritor”. Assim, a obra de Frida brinca de contar, ao criar um jogo de significantes e significados, em que o espectador é levado a absorver a narrativa pictórica como uma escritura aberta, não como uma mensagem fechada, mas como uma experiência sensível, na qual cada elemento visual provoca interpretações únicas e se multiplicam, conforme quem se “espelha”.

Em suas obras, Frida se constrói e se desconstrói. Com o uso de metáforas e distorções simbólicas, ela busca não fixar uma identidade, deixando em aberto para quem a experiencia. Este deslocamento dialoga com o que Stuart Hall (1992) denomina crise de identidade, quando “algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (Hall, 1990, p. 43). A experiência do espectador é também narrativa: conduz à reflexão, ao mistério ou à identificação pessoal. Moretti, entende que Frida Kahlo “não escolhe mostrar apenas o que é belo, mas também o que é dor” (Moretti, 2014, p. 116). A narrativa de sua vida está inscrita na própria arte e compreender Frida, se é que isso é possível, exige o mergulho em toda a produção simbólica, tanto pictórica quanto escrita, pois é necessário entender os entrelaces simbólicos que estão intrinsecamente em movimento, num “estranho jogo de dito e sugerido” que pode mudar todo o sentido da história.

O diário de Kahlo revela um processo contínuo de subjetivação, no qual texto e imagem se misturam para formar uma narrativa. Assmann (2011) afirma que “o eu desdobra-se em um eu que recorda e outro que é recordado” (Assmann, 2011, p. 112). Na produção artística e no diário de Frida Kahlo, também é possível identificar a figura lembrada, a narrada e a representada. Esse intervalo entre presente e passado, entre lembrança e representação, revela uma identidade em constante reconstrução. A reflexão de Assmann ilumina esse processo ao afirmar que “aqui não apenas se resgata algo, mas algo se reelabora” (Assmann, 2011, p. 117). Assim, a autobiografia se coloca entre a verdade e a construção simbólica. Kahlo utiliza a arte para desafiar convenções e afirmar sua singularidade. A obra alinha-se à ideia de que a escrita de si pode ser um ato de resistência, pois, ao representar a realidade, insere a voz em um espaço que tradicionalmente exclui certas experiências femininas e não normativas.

A seguir, serão analisadas as obras *Mi vestido cuelga ahí* (1933), *Moisés* (1945), *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954)

MI VESTIDO CUELGA AHÍ (1933)

Imagem 1 - *Mi vestido cuelga ahí* (1933).



Fonte: Herrera, Hayden. *Frida: a biografia* (2011, p. 157).

A experiência de deslocamento cultural e a sensação de ausência do corpo como forma de presença simbólica e a busca pela construção de uma identidade própria pode ser reconhecida na obra *Mi vestido cuelga ahí* (1933). Diferentemente

das obras em que Frida se representa fisicamente, aqui a artista opta por retirar o próprio corpo da cena e substitui-lo por um vestido tradicional mexicano suspenso no espaço urbano norte-americano, uma etiqueta identitária. "Ao se ausentar do vestido, Frida está afirmando que ele pode até estar pendurado em Manhattan, mas ela está em outro lugar" (Herrera, 2011, p. 215). Produzida durante o período em que viveu nos Estados Unidos, a obra produz um contraste entre a materialidade fria da paisagem urbana e a presença suspensa de um objeto que carrega valores culturais, afetivos e políticos. A identidade surge como algo que não se adapta plenamente ao espaço que a circunda, permanecendo em estado de suspensão. A pintura oferece diálogo direto com o diário, no qual aparecem registros recorrentes de solidão e repulsa cultural durante a estadia nos Estados Unidos. Nas páginas do diário, são expressados sentimentos de inadequação, crítica ao modo de vida norte-americano e afirmação da diferença cultural.

Mi vestido cuelga ahí (1933) revela uma concepção de identidade construída a partir da tensão entre presença e ausência, e a retirada do corpo da artista da cena não representa apagamento, mas um gesto consciente de afirmação identitária. "A *high society* daqui me irrita, e todos esses ricos me revoltam (...) enquanto milhares e milhares de pessoas morrem de fome" (Hesse, 2022, p. 86). A obra expressa uma crítica profunda ao capitalismo ao associar o progresso material à fragmentação subjetiva "repleto de símbolos da moderna sociedade industrial americana, ele revela sua decadência e a destruição dos valores humanos" (Kettenman, 1999, p. 34). O cenário urbano aparece como um sistema autossuficiente, saturado de símbolos de poder econômico, técnica e produtividade, no qual não há espaço para o corpo sensível ou para a tradição. "Frida zomba da obsessão norte-americana por encanamentos eficientes e a preocupação nacional com competições esportivas, colocando sobre pedestais uma monumental privada e um troféu de golfe de ouro" (Herrera, 2011, p. 215). Esses elementos convivem com objetos do cotidiano industrial e urbano criando um repertório visual que associa progresso material à perda de valores humanistas. "Esta é a única colagem da artista e constitui uma irônica representação do capitalismo norte-americano" (Kettenman, 1999, p. 34). A colagem de imagens, texturas e símbolos distintos constrói um campo visual fragmentado, no qual não há integração harmoniosa entre os elementos. Esse procedimento formal dialoga com a ideia de uma sociedade composta por partes desconectadas, regida por lógicas econômicas e produtivas que se sobrepõem às experiências humanas.

No diário, Frida formula de maneira direta descontentamento com à elite econômica norte-americana e à desigualdade social que presencia, afirmando “convicção de que não estou de acordo com a contrarrevolução – imperialismo – fascismo – religiões – estupidez – capitalismo – e toda a gama de truques da burguesia” (Kahlo, 2023, p. 125). Essa escrita não apenas explicita a crítica ética e política que a pintura organiza visualmente, mas também evidencia que o desconforto identitário de Frida está profundamente ligado à percepção de um sistema social desumanizante. Ela afirma o “desejo de cooperar com a Revolução para transformação do mundo em um sem classes, para chegar a um ritmo melhor para as classes oprimidas” (Kahlo, 2023, p. 125).

A crítica à modernidade capitalista aparece de maneira poética, reforçando a lógica simbólica que estrutura o pensamento da escritora. Essa percepção se intensifica com a citação dos versos de Bertolt Brecht, “E o tubarão tem dentes e os traz no rosto, e Mack tem uma faca, mas a faca não se vê” (Kahlo, 2023, p. 48), que opera como metáfora da agressividade estrutural do capitalismo. A enumeração dos lugares “México, Coyoacán. Paris, Nova York” inscreve essa reflexão no deslocamento geográfico vivido pela artista, evidenciando que a experiência identitária se constrói entre espaços culturais distintos, mas também em oposição a eles.

MOISÉS (1945)

Imagem 2 - Moisés (1945).



Fonte: Herrera, Hayden. Frida: a Biografia. (2011, p. 420).

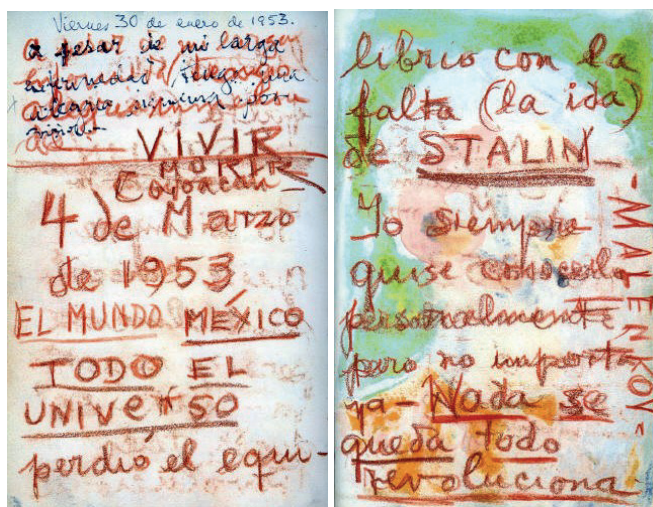
A pintura *Moisés* (1945) apresenta como “Frida via o universo com um enfoque abrangente, como uma elaborada teia de “fios condutores”, uma “harmonia de forma e cor”, em que “tudo se move de acordo com uma única lei, a vida” (Herrera, 2011, 397). Essa obra funciona como uma constelação iconográfica em que Frida reúne elementos que definem, para ela, o que significa nascer, pertencer e existir no mundo.

A identificação de Frida, como mestiça é fundamental para ler a pintura. Ela constrói uma narrativa visual em que reflete a própria percepção de origem do povo mexicano.

“O primeiro homem, o construtor, em quatro cores (raças)” (Herrera, 2011, p. 397). Constituída por encontros e conflitos entre diferentes tradições culturais, históricas e simbólicas, a identidade é construída, pensada como fenômeno que envolve forças cósmicas, ciclos naturais e ações humanas. Ninguém é mais do que um funcionamento ou parte de uma função total. [...] Nós mesmos através de milhões de seres — seres pedras — seres pássaros — seres estrelas — seres micróbios — seres fontes até nós mesmos. Variedade do um - incapacidades de escapar ao dois, do três, ao etc para sempre — para regressar ao um. Mas não à soma (às vezes chamada de deus, às vezes liberdade, às vezes amor) — Não — somos ódio-amor-mãe-filho-planta-terra-luz-raio-etc. -mundo doador de mundos-universos e células universo (Kahlo, 2023, p. 119).

Assim como na obra, essa concepção de identidade como totalidade relacional é formulada também no diário. A percepção segundo a qual o indivíduo não existe de forma isolada, mas como parte de uma rede contínua de relações entre natureza, humanidade e cosmos é encontrada na escrita e nas ilustrações. A enumeração de seres e forças, dispostos sem hierarquia fixa, ecoa diretamente a estrutura visual de *Moisés*, em que figuras humanas, elementos naturais, corpos celestes e ciclos vitais coexistem em uma mesma pintura. Ao afirmar que não se retorna a uma essência única, mas a uma condição múltipla composta por “ódio-amor-mãe-filho-planta-terra-luz-raio”, Frida expressa uma visão de mundo na qual identidade e origem estão em permanente troca.

Imagem 3 - Fragmento do diário.



Fonte: Kahlo, Frida. Diário (2023, p. 140 e 141).

As páginas do diário de janeiro e março de 1953 colaboram na leitura iconológica da obra *Moisés* (1945) ao apresentar de forma verbal uma concepção de mundo semelhante a que a pintura apresentou. No nível pré-iconográfico palavras isoladas, maiores e menores, marcações e destaques que alteram o ritmo da leitura, deixando-a quebrada e, por vezes, confusa. Ao escrever que “o mundo, México, todo o universo perdeu o equilíbrio” (Kahlo, 2023, p. 140-141), Frida formula uma percepção em que tal acontecimento, a morte de Stalin, “mexeu” com a ordem cósmica da nação, do mundo e do universo. Essa ideia remete a *Moisés* (1945), o nascimento não representa um evento individual, mas um ponto de reorganização da vida coletiva.

À luz da iconografia, pode-se afirmar que, assim como na pintura o Sol atua como núcleo irradiador que estrutura heróis, massas, natureza e deuses, no diário a perda de uma figura política central reverbera no país e no universo. A escrita fragmentada, com ênfases em palavras como “VIVIR”, “MUNDO” e “UNIVERSO”, revela que Frida concebia a existência como um sistema interligado, no qual vida, política e energia vital obedecem a uma mesma lei.

A obra *Moisés* (1945) faz referência direta à narrativa bíblica do nascimento e da origem, é representado por um pequeno bebê, centralizado na pintura e rodeado por personagens históricos, religiosos e políticos que parecem estar

em diálogo com a visão de mundo da pintora. Os elementos naturais da composição também adquirem significado convencional, como o Sol, “centro de todas as religiões, como o primeiro deus criador e reproduzidor da vida” (Herrera, 2011, p. 397). A riqueza de “ideologias”, representada por personagens e elementos naturais como parte de um todo que abrange a todos, cria uma narrativa, na qual a história humana é parte deste sistema e não condição de existência dele. A obra revela uma visão de mundo na qual a identidade humana é concebida como resultado de uma síntese mitológica, histórica e cósmica. A centralidade de “Moisés” aponta para a ideia de origem como processo coletivo, marcado pela mistura, pela sobreposição de tempos e pela interdependência entre humanidade, natureza e cosmos.

O MARXISMO DARÁ SAÚDE AOS DOENTES (1954)

Imagem 4 - *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954).



20 - "O Marxismo dará saúde aos doentes" (1954)

21 - "Avenue da Esperança" (1954)

Fonte: Kettenmann, Andrea. Frida Kahlo 1907-1954 (2011, p. 85).

Frida Kahlo engajou-se politicamente de inúmeras formas, refletindo esse posicionamento em arte, críticas às desigualdades sociais, à hegemonia estadunidense e à opressão das mulheres e das classes populares, especialmente o povo mexicano. Nesse sentido, as obras não são simples retratos autobiográficos, transfiguram-se como instrumentos de denúncia e resistência, sem medo ou receio de críticas ou punições. Na obra *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954), a figura de Frida aparece sendo amparada pelas mãos simbólicas de Karl Marx, enquanto imagens do imperialismo americano são esmagadas ao fundo. A pintura expressa, de maneira direta, a crença de que as ideias marxistas

poderiam oferecer uma via de libertação diante do sofrimento pessoal e das opressões sociais. Como descreve Hayden Herrera:

Usando um colete ortopédico, é salva pelo santo milagreiro Karl Marx, cuja cabeça (com a barbabranca) flutua no céu; da cabeça sai uma mão, que estrangula uma águia norte-americana, caricatura do Tio Sam. Da cabeça de Marx projeta-se, do outro lado, uma pomba branca da paz, que paira, em atitude protetora, sobre a cabeça de Frida e sobre um globo em que se destaca um enorme continente vermelho, sem dúvida a União Soviética. O solo sob os pés de Frida também foi politizado. Sob a pomba da paz e a Rússia correm rios azuis; sob o céu noturno que circunda a águia estadunidense, correm rios vermelhos. Duas gigantescas mãos sem corpo (uma com o olho da sabedoria na palma) descem do céu (das adjacências da cabeça de Marx) para escorar Frida. As mãos “marxistas” e o livro vermelho, provavelmente O capital, que ela segura lhe permitem deitar fora as muletas. Frida disse a Judith Ferreto que, neste quadro, “Pela primeira vez não estou chorando” (Herrera, 2011, p. 513).

A dor física e emocional, a experiência de uma maternidade frustrada, o corpo ferido e a presença constante da morte não aparecem nas telas apenas como expressões íntimas, mas como metáforas das violências estruturais que afetam mulheres, trabalhadores e o povo mexicano como um todo. A produção artística revela, como destaca Andrea Kettenmann, “uma função panfletária, propagandística, ainda que, já nos primeiros anos de sua criação artística, ela soubesse tomar posição política em suas obras de maneira muito mais sutil”. (Kettenmann, 1999, p. 82), permitindo à artista dialogar com os principais debates políticos da época. Assim, Frida construiu uma obra profundamente enraizada na realidade social do país, alinhada às lutas emancipatórias do século XX.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste artigo permitiu compreender que a paixão política, na obra de Frida Kahlo se apresenta como elemento constitutivo de sua identidade artística. Por meio de suas pinturas e registros autobiográficos, a artista elabora uma escrita de si na qual memória, mexicanidade e ideologia revolucionária se articulam como linguagem estética e política.

No autorretrato *Mi vestido cuelga ahí* (1933), a ausência do corpo e a presença simbólica do vestido mexicano evidenciam a tensão entre pertencimento cultural e deslocamento diante da modernidade capitalista norte-americana. A obra revela uma crítica à sociedade industrial e ao imperialismo, ao mesmo tempo em que reafirma a identidade mexicana como forma de resistência. Nesse caso, a paixão política manifesta-se como recusa, indignação e defesa de um pertencimento cultural que não se dissolve diante do espaço estrangeiro.

Em *Moisés* (1945), a construção visual de uma origem coletiva, cósmica e histórica amplia a discussão sobre identidade. A obra apresenta uma concepção de mundo em que humanidade, natureza, política, religião e cultura aparecem interligadas. Essa perspectiva também se aproxima das formulações presentes no diário, nas quais Frida demonstra compreender a existência como parte de uma totalidade relacional. Assim, a identidade não é representada como essência fixa, mas como composição múltipla e coletiva.

Na pintura *O marxismo dará saúde aos doentes* (1954), a paixão política aparece de forma mais explícita, articulando sofrimento físico, esperança e desejo de libertação. Nessa obra, o corpo ferido de Frida não é apresentado apenas como expressão íntima da dor, mas como corpo histórico e simbólico, amparado por uma crença política. A pintura revela a política como uma possibilidade de cura, não apenas individual, mas também social e coletiva.

A representação de si, de Frida Kahlo, tanto no diário quanto nas pinturas, ultrapassa a dimensão autobiográfica e assume uma função estética, identitária e política. Sua obra demonstra que o íntimo pode se tornar histórico, que o corpo pode se tornar político e que a memória pessoal pode ser reelaborada como afirmação cultural. Ao construir a si mesma por meio de imagens, palavras, símbolos e afetos, Frida produziu uma identidade artística marcada pela resistência, pela mexicanidade e pela defesa de ideais revolucionários. Nesse sentido, sua produção permanece relevante para pensar as relações entre arte, política, memória e identidade na América Latina.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HESSE, María. **Frida Kahlo: uma biografia**. Tradução de Alexandre Boide. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2022.
- HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.
- KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um novo olhar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.
- KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo, 1907-1954: dolor y pasión**. Cologne: Taschen, 1999.
- MORETTI, Franco. O século sério. //: MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- SILVA, Stela Maris da. Estética da existência: a escrita de si. //: ALVES, Lourdes Kaminski. **A escrita de si e as estéticas contemporâneas**. Campinas: Pontes, 2024. v. 8, p. 255–276.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Paulo Fachin

Professor de língua espanhola como língua adicional e de língua portuguesa como língua de acolhimento (LAc) no IFSC - Instituto Federal de Santa Catarina, câmpus São Lourenço do Oeste. Desenvolveu atividades de Pós-Doutoramento pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) - Universidade Estadual de Ponta Grossa/PR (2021). Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste (2017), câmpus Cascavel/PR, Linha de Pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados. Mestre em Letras pela Unioeste (2009), câmpus Cascavel/PR, Linha de Pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2707418857014611>

Luciana Aparecida Bravim Macarini

Pós-doutoranda em Letras (2024 - 2025) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel), na área de Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa: "Literatura, Memória, Cultura e Ensino". Doutora em Letras (2021 - 2024) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel), na área de Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa: "Linguagem Literária e Interfaces sociais: Estudos Comparados". Mestra em Letras pela parceria firmada entre a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel), na área de Linguagem e Sociedade, na modalidade profissional (PROFLETRAS). Pós-graduada em Letras Português e Inglês e Suas Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Mal. C. Rondon). Graduada em Letras Port./Ingl. pela Universidade Paranaense (Unipar/Cascavel). Professora efetiva SEED/PR.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0594383543149585>

Valdirene Aparecida Cotta

Tur repra nem. Nam quiate denisqui doluptatque vello mod quam, con re mi, nia volore denist la consequame ipsunte nimilic to consequi ni core in reptaectum reptatur autes illigen issitat iatquam nus repe prae erum eumque odignist rest que aut adipid et eatempore non nemo consequi se eos duciis eatu endi omnihil iquiati venihil mos moloriat.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6762463090163546>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Adaptação Audiovisual: 45, 46, 47, 50, 61

Ancestralidade: 92, 93, 98, 102, 103, 104

Autismo Feminino: 45, 54, 60, 61

Ava-Guarani: 90, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 105

C

Conhecimento: 10, 11, 19, 32, 37, 39, 41, 59, 85, 93, 94, 95, 97, 104

Cosmologia Guarani: 90, 93, 95, 98, 99, 101, 102, 104, 105

Cultura Pop: 45, 46, 51, 57, 58

D

Ditadura Civil-Militar: 10, 11, 12, 17, 19, 20

E

Escritas de si: 69

Espaço-Corpo: 64, 65

Estética: 30, 36, 37, 44, 45, 46, 56, 57, 58, 60, 87

Estética da Neurodivergência: 44, 45, 56, 57, 58, 60

G

Geek Girl: 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63

Geração da Utopia: 65, 66, 75, 83

H

História do Corpo: 24

I

Identidade: 63, 66, 69, 73, 74, 84, 91, 96, 97, 102, 103

Independência: 18, 65, 72, 73, 74, 75, 77, 83, 84, 85, 86, 87

Intelectuais Africanos: 64, 65, 67, 75, 88

L

Lima Barreto: 23, 24, 27, 29, 35, 37, 38, 42, 43

Literatura de Testemunho: 10

P

Política: 11, 16, 17, 21, 39, 42, 58, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83

R

Rastro/Vestígio: 10

Resistência Cultural: 90, 92, 104

S

Sensibilidade: 24, 54, 57

T

Terra Sem Mal: 89, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

Territorialidade: 89, 90, 92, 103, 105



científica digital



VENDA PROIBIDA - ACESSO LIVRE - OPEN ACCESS

