

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Adele Grostein

A metapoesia nos *Cadernos negros* como afirmação da identidade negra e
como forma de combate ao racismo

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2026

Adele Grostein

A metapoesia nos *Cadernos negros* como afirmação da identidade negra e como forma de combate ao racismo

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin.

São Paulo

2026

Banca Examinadora:

AGRADECIMENTO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – 88887.714008/2022-00, à qual agradeço.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001 – 88887.714008/2022-00.

AGRADECIMENTOS

A Francisca Gallon Grostein, Sergio Grostein (*in memoriam*), Julio Grostein, Gabriela André Jorge, Henrique Jorge Grostein, Ricardo Jorge Grostein, Marcia Grostein e Maria Veronica de Oliveira, pelo privilégio de tê-los comigo.

A Francisca Gallon Grostein, pelo Amor infinito e por ser minha melhor amiga.

À família Santiago-Gallon-Grostein, à qual tenho a sorte de pertencer.

À PUC-SP, aos professores e amigos do Programa de Literatura e Crítica Literária, a Ana Albertina Miguel, às representantes discentes, ao grupo Literatura e Vestibular e à equipe de Minicursos.

Aos professores Beth Cardoso e Maurício Pedro da Silva, pela parceria generosa e acolhedora ao longo dos anos de pesquisa e pelas contribuições no Exame de Qualificação.

Às professora Beth Cardoso e Luciany Aparecida, e aos amigos do Grupo de Pesquisa Literaturas e Ancestralidades Negras (CNPq).

À professora Beth Brait pelas contribuições com o Projeto de Pesquisa, pelo carinho e pela generosidade de sempre.

A Maria Clara Martins Cavalcanti, pela contribuição com a pesquisa.

Aos amigos e alunos do GI Educacional, da TP Educação, do Instituto Sol, do Cursinho da FEA e do Pandora Edicacional.

Aos professores e amigos do Colégio Mackenzie e da FFLCH-USP.

Aos autores e colaboradores do grupo Quiolombhoje.

A Esmeralda Riberiro e Márcio Barbosa. Toda admiração e reverência a vocês!

Ao coletivo de escritoras negras Flores de Baobá, pela amizade, pela generosidade e pelas risadas.

Às autoras e autores negros, pelo inesgotável apoio, carinho e confiança em mim. A relação que construímos é a maior conquista deste trabalho!

A Leila Darin, pelo privilégio desta parceria valiosa, por me permitir realizar mais este sonho, a quem dedico - mais uma vez e sempre - todo o meu Amor.

“Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho”

(Dona Ivone Lara)

RESUMO

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho se origina da observação quanto à recorrência de poemas de temática metalinguística na produção poética de autoria negra na literatura brasileira contemporânea. Esta pesquisa parte do pressuposto segundo o qual há uma razão que explica a grande quantidade de metapoemas na literatura negro-brasileira. Assim, esta tese busca investigar qual é a função da metalinguagem na poesia produzida por Samuel Neri, Cristiane Sobral, Bruno Gabiru, Catita, Cuti, Esmeralda Ribeiro, Benedita Lopes, Benício dos Santos Santos, Serafina Machado e Fausto Antonio, autores negros brasileiros contemporâneos que abordam questões relacionadas à negritude e ao racismo.

Com base na definição de “metaliteratura” elaborada por Hélder Gomes (2010), formula-se a hipótese de que a temática metalinguística na poesia negro-brasileira publicada entre 2012 e 2024 representaria uma maneira de apresentar e definir para o leitor uma estética por muitos anos renegada por leitores e críticos. Como forma de testar tal hipótese, pretende-se analisar poemas metalinguísticos publicados nos *Cadernos negros* nos últimos 8 anos. Contribuirão com esta tese as reflexões sobre metalinguagem desenvolvidas por Jakobson (1975) e Hutcheon (1984); as ideias defendidas na obra *Literatura Negro-Brasileira* (2010), de Cuti; e o pensamento de Gabriel Nascimento sobre racismo linguístico (2019).

A relevância desta pesquisa se justifica pela escassez de trabalhos que tratem especificamente da temática metalinguística na literatura negro-brasileira e também pela necessidade de se estudar e divulgar uma produção literária de qualidade que denuncia e combate o racismo por meio de uma escrita de elevada qualidade estética.

Palavras-chave: poesia negro-brasileira; metalinguagem; metaliteratura; metapoesia; *Cadernos negros*.

ABSTRACT

The motivation for the development of this study arises from the observation of the recurrence of poems with metalinguistic themes in the poetic production of black authorship within contemporary Brazilian literature. This research is based on the assumption that there is a reason that accounts for the large number of metapoems in black Brazilian literature. Thus, this thesis seeks to investigate the function of metalinguage in the poetry produced by Samuel Neri, Cristiane Sobral, Bruno Gabiru, Catita, Cuti, Esmeralda Ribeiro, Benedita Lopes, Benício dos Santos Santos, Serafina Machado, and Fausto Antonio—contemporary black Brazilian authors whose works address issues related to black identity and racism.

Based on the definition of “metaliterature” proposed by Hélder Gomes (2010), this study formulates the hypothesis that the metalinguistic theme in Black Brazilian poetry published between 2012 and 2024 represents a way of presenting and defining for the reader a aesthetic that had long been rejected by readers and critics. In order to test this hypothesis, the research proposes an analysis of metalinguistic poems published in *Cadernos negros* over the last eight years. This thesis draws on reflections on metalinguage developed by Jakobson (1975) and Hutcheon (1984); on the ideas put forward in *Literatura Negro-Brasileira* (2010) by Cuti; and on Gabriel Nascimento’s reflections on linguistic racism (2019).

The relevance of this research is justified by the scarcity of studies that specifically address metalinguistic themes in Black Brazilian literature, as well as by the need to study and disseminate a high-quality literary production that denounces and confronts racism through writing of a high aesthetic standard.

Keywords: black Brazilian poetry; metalinguage; metaliterature; metapoetry; *Cadernos negros*.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: <i>Cadernos negros</i> : espírito de quilombo nos dias de hoje	23
Capítulo 2: Metalinguagem e literatura negro-brasileira	41
2.1.: O conceito de <i>metalinguagem</i> e conceitos afins	41
2.2.: Uma reflexão metalinguística afro centrada	49
Capítulo 3: Análise de poemas	53
3.1.: “Contra dicção” – Cuti – <i>Cadernos negros 41</i>	53
3.2.: “O poema que cura” – Benicio dos Santos Santos – <i>CN 43</i>	56
3.3.: “Todas poetas” – Catita – <i>Cadernos negros 41</i>	58
3.4.: “Poesia de negro é...” – Esmeralda Ribeiro – <i>CN 41</i>	61
3.5.: “Palavras-lanças” – Benedita Lopes – <i>Cadernos negros 43</i>	64
3.6.: “Página preta” – Cristiane Sobral – <i>Cadernos negros 37</i>	67
3.7.: “Escrever” – Serafina Machado – <i>Cadernos negros 43</i>	71
3.8.: “Poéticas pictóricas” – Bruno Gabiru – <i>Cadernos negros 39</i>	74
3.9.: “Assomada lábia” – Fausto Antônio – <i>Cadernos negros 45</i>	77
3.10.: “O jorro” – Samuel Neri – <i>Cadernos negros 35</i>	80
Considerações Finais	83
Referências	91

INTRODUÇÃO

“nomear é atribuir sentidos e veicular ou esconder intenções”

(Cutí)

A tese que se deseja desenvolver pretende estudar parte da produção textual denominada “literatura negro-brasileira”, expressão cunhada por Cutí - pseudônimo do escritor e crítico literário negro Luiz Silva - na obra *Literatura negro-brasileira*, de 2010. A produção chamada de “literatura negro-brasileira” é definida por obras em verso e em prosa de autores negros brasileiros, homens e mulheres, que tratam de temas ligados à negritude e ao racismo, e que apresentam notável qualidade estética. Dada a sua abrangência, esse assunto dá origem a uma grande diversidade sub-temática que contempla textos sobre feminismos negros, ancestralidades negras, religiosidades de matriz africana, movimentos negros, relacionamentos hétero e homoafetivos, culturas, subjetividades e identidades negras, denúncia do racismo e combate a ele.

O trabalho tem por objeto de estudo, mais especificamente, a metapoesia negro-brasileira, isto é, dentro de tal produção racialmente marcada, serão selecionados para análise textos metalinguísticos. Neles, o eu lírico escreve a respeito do seu próprio exercício criativo, e reflete sobre o fazer literário e sobre o processo de escrita, sempre chamando a atenção para as especificidades de sua produção, que a diferenciam de outras. O propósito da pesquisa parte da observação quanto à grande quantidade de poemas metalinguísticos na produção literária negra. Tal recorrência leva a crer que há uma razão para a frequente manifestação do procedimento autorreflexivo nesse conjunto de textos, especialmente. O *corpus* a ser trabalhado é constituído por metapoemas publicados na série *Cadernos negros*, criada em 1978 e organizada pelo grupo Quilombhoje, que será introduzida detalhadamente no capítulo dedicado à sua apresentação.

Cutí atribui à terminologia “literatura negro-brasileira” a expressão, na literatura, das subjetividades de autores, personagens e eu líricos negros. Essa característica distingue tais textos daqueles em que poetas e prosadores brancos expõem a sua própria visão distorcida sobre o negro e sua realidade (2010, p. 34). Nesse sentido, ao longo da história da literatura brasileira, os textos de escritores

brancos que abordavam questões ligadas à negritude frequentemente acabavam por revelar, na verdade, uma subjetividade branca, por vezes, racista (CUTI, 2010, p. 37).

Como tema, simplesmente, ou por trazer elementos rítmicos das tradições de origem africana, a literatura feita por brancos explicitou a distância entre o sujeito e seu objeto, como se quem pronunciasse o discurso fizesse questão de dizer que este não diz respeito a uma subjetividade negra e sim branca. (CUTI, 2010, p. 37)

Como reação à maneira distanciada – e, por vezes, também inverossímil e/ou depreciativa – como personagens negros costumam ser representados em narrativas de autores brancos ou mestiços, “a produção de autores negros segue sua trajetória de identidade e de consolidação gradativa de uma alteridade no ponto de emanção do discurso” (CUTI, 2010, p. 33).

A classificação do *corpus* deste trabalho como “literatura negro-brasileira” se opõe às terminologias “literatura afro-brasileira” e “literatura afrodescendente”. Cuti (2010) inclui o adjetivo pátrio “brasileira” à denominação da produção literária que ele define e classifica. Porém, o autor recusa o termo “afro”, negando, conseqüentemente, as expressões “afro-brasileiro” e “afrodescendente”:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira (...). “Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. (...)

Atrelar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra. Ainda, a continentalização africana da literatura é um processo desigual se compararmos com outros continentes. Países com a sua singularidade estético-literária são colocados sob um mesmo rótulo. A diversidade africana mais uma vez é negada. (CUTI, 2010, p. 35-36)

Ademais, o termo “afro” não pressupõe, necessariamente, a condição de negro (CUTI, 2010, p. 35; 39; 40), elemento definidor da produção em questão, tanto na experiência pessoal dos autores, quanto nos temas tratados por eles. Deve-se ressaltar ainda que, além da cor da pele, o que caracteriza a escrita negro-brasileira é a experiência do racismo impressa na manifestação das subjetividades negras.

O critério de cor da pele dos autores, em se tratando de texto escrito, em que medida é importante, considerando que “afro” não implica necessariamente ser negro? O referido prefixo abriga não negros (mestiços e brancos), portanto, pessoas a quem o racismo não atinge, para as quais a identidade da herança africana não está no corpo, portanto, não passa pela experiência em face da discriminação racial. (...) Então, além do dado da cor, teria de haver o dado da escrita. Que escrita será essa? Parece-nos que a escrita afro-brasileira ou afro-descendente tenderia a se diferenciar da escrita negro-brasileira em algum ponto. O ponto nevrálgico é o racismo e seus significados no tocante à manifestação das subjetividades negra, mestiça e branca. (CUTI, 2010, p. 38-39)

Cuti enfatiza também que ser negro no Brasil não significa, obrigatoriamente, compartilhar uma mesma identidade com os povos africanos (2010, p. 39; 40; 44-45; 45). O que marca verdadeiramente a produção literária negro-brasileira é a condição de negro e a vivência do preconceito racial fora do continente africano.

Na visão de Cuti, abordar a discriminação racial em suas obras, bem como suas consequências e contradições, é uma estratégia eficaz adotada pelos autores negro-brasileiros no sentido de se opor ao racismo – e até denunciá-lo – presente nos textos de escritores brancos, marcando, assim, o seu lugar de enunciação específico (2010, p. 25).

Identificar-se com essa palavra [negro] é comprometer a sua consciência na luta antirracista, é estar atento aos preconceitos e à conseqüente cristalização de estereótipos, é dar mais ênfase à criação diaspórica do que à origem de seus produtores ou o teor de melanina em suas peles. Não há cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana (de qual país?).

A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos na nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa branca que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer. Por se tratar de participação na vida nacional, o realce a essa vertente literária deve estar referenciado à sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro”. (CUTI, 2010, p. 44-45)

Apesar de argumentar em favor do uso de uma terminologia específica, Cuti nota que muitos escritores e pesquisadores são indiferentes às distinções e especificidades de sentido entre as expressões “negro”, “afro-brasileiro” e “afrodescendente”. De acordo com o autor, eles provavelmente julgam que o conteúdo das obras importa mais que a sua denominação, visto que, frequentemente, esses termos são usados como sinônimos dentro do mesmo livro

(CUTI, 2010, p. 38). Outra hipótese para tal indistinção é o fato de a palavra “negro” ser uma das mais polissêmicas da língua portuguesa (CUTI, 2010, p. 39). Além disso, observa-se essa tendência pelo fato de não haver uma diferença significativa entre os recortes de textos que recebem uma ou outra classificação (CUTI, 2010, p. 38). Destaque-se aqui, porém, que tal afirmação se refere a seleções abrangentes de obras de autores negro-brasileiros aparentemente sem grande rigor terminológico. Ressalte-se que, evidentemente, existem diferenças e particularidades entre cada texto.

No que diz respeito especificamente aos *Cadernos negros - corpus* desta pesquisa -, a cada ano - desde o número 18, publicado em 1995 -, os volumes da série têm como subtítulo “contos afro-brasileiros” ou “poemas afro-brasileiros”, apesar de a palavra “negro” ser mantida no título da publicação desde seu início até hoje. Cuti, fundador da antologia junto com Hugo Ferreira, explica os usos desses termos nos livros:

Os organizadores dos *Cadernos Negros* (...) continuam mantendo a palavra “negro” no título da série e passaram (...) a caracterizar os gêneros (poemas e os contos) como “afro-brasileiros”, com a pretensão explícita de não perder nada nesse processo semântico ainda em curso. Por que não alteraram o nome da série para *Cadernos Afro-brasileiros*? É que essa expressão não é aglutinadora. O movimento de reivindicação da descendência africana no Brasil não se caracterizou como tal, (...) mas, sim, como Movimento Negro. A palavra “negro” lembra a existência daqueles que perderam a identidade original e construíram outra, na luta por suas conquistas (2010, p. 39)

A língua portuguesa, em que escrevem os autores negros brasileiros a serem estudados nesta pesquisa, constitui outro fator que explicita a coerência da terminologia “literatura negro-brasileira”. Ainda que seja herança e evidência da opressão cultural do colonizador, o português é hoje a língua oficial do Brasil (CUTI, 2010, p. 41-42). O código linguístico usado por tais escritores está, portanto, intimamente associado ao país onde eles produzem seus textos. Sem negar a identidade racial nem se sobrepor a ela, o traço de identidade nacional acrescenta mais uma importante especificidade a essa produção literária.

Segundo Cuti,

Quando intelectuais brasileiros em postos de comando (professores, jornalistas etc.) procuram apartar o saber – em nosso caso a literatura – das questões ligadas às relações étnico-raciais, o fazem como quem nega conceber a capacidade intelectual ao segmento social descendente de escravizados. (2010, p. 12)

A respeito da relação entre literatura e posicionamento político, Eduardo Assis Duarte¹, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e coordenador do grupo de pesquisa *Afrodescendências na Literatura Brasileira* (CNPq), observa que

No campo das artes e da literatura em especial, é corriqueiro o argumento pelo qual elas não têm sexo, nem cor. O conservadorismo estético propugna a existência de uma arte sem adjetivos, portadora de uma essência do belo concebida universalmente. Sob esse prisma, vigoram os preceitos da arte pura, elevada e jamais contaminada pelas contingências ou pulsões da história. Uma arte cuja finalidade é não ter um fim para além de si mesma (...)

A nosso ver, a ideologia do purismo estético, ela sim, faz o jogo do preconceito, à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da “verdadeira arte”, porque “maculadas” pela contingência histórica. Este purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a enquanto objeto artístico. (2014, p. 3)

Sobre o mesmo assunto, Cuti pontua que “o silenciamento da identidade negra perpassou os séculos e atingiu o século XXI de várias formas; uma delas é apresentar negros como detalhes de uma suposta generalidade branca” (2010, p. 37). Há, entre os leitores e críticos mais conservadores, a ideia de que não se deve atribuir uma marcação racial à classificação de determinada produção literária. Esse pensamento está a serviço da defesa de um suposto generalismo da literatura brasileira, que, por sua vez, não se prestaria a subclassificações.

Porém, historicamente, a crítica literária brasileira nunca situou a literatura de autoria negra no mesmo patamar estético que as produções literárias brasileiras canônicas, majoritariamente de autores brancos. Diante de tal constatação, nada leva a crer que a literatura negra teria seu status literário elevado e equiparado aos cânones na literatura brasileira sem que houvesse um movimento no sentido de enfatizar o seu recorte racial. Atualmente, a literatura negro-brasileira está sendo cada vez mais reconhecida por todo o sistema literário

¹ Eduardo de Assis Duarte também é professor do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG) e integra o Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA) na mesma instituição. Além disso, ele participa do Projeto Interinstitucional de Pesquisa *Literafro - Portal da Literatura Afro-brasileira: pesquisas em rede* e faz parte da Comissão Editorial e Executiva desse projeto, disponível em www.lettras.ufmg.br/literafro.

nacional graças ao esforço de autores, editores leitores e críticos de racializar essa produção.

Nesta perspectiva, a distinção de uma determinada literatura como integrante do segmento afrodescendente ganha pertinência ao apontar para um território cultural tradicionalmente posto à margem do reconhecimento crítico, e ao denunciar o caráter eurocêntrico de muitos dos valores adotados pela academia. (DUARTE, 2014, p. 3)

O argumento segundo o qual não existiria uma literatura negra, apenas a literatura brasileira, que abarcaria – e reduziria – todos os recortes raciais, soa uma tentativa de apagar as especificidades negras que marcam e enriquecem essa produção e parece mais uma forma de negar a militância política intrínseca a ela do que uma iniciativa de acolhê-la e valorizá-la. Segundo Cuti, “o objetivo da ideologia racista é minimizar a sua própria ação corrosiva, o que a literatura negro-brasileira não faz” (2010, p. 46).

Assim, ao produzir uma literatura comprometida com a luta antirracista, os autores negros recusam os conceitos de literatura universal, atemporal ou essencialista. Pelo contrário, eles investem na expressão de dicções negras específicas, escrevem uma literatura contextualizada e social, isto é, revelam explicitamente a negritude de seus textos.

Sem negar seu pertencimento também à literatura brasileira, as produções de autores negros devem sim receber uma alcunha que destaque a sua identidade de raça como uma forma de combater o mito da democracia racial e desmentir a ideia - mais que ingênua - verdadeiramente perversa segundo a qual os embates raciais no Brasil seriam diminutos e menos graves se comparados a outras nações.

Dessa forma, deve-se rechaçar a ideia universalista e maliciosa de que literatura não teria cor a fim de combater o apagamento de um largo e cruel histórico de racismo no Brasil. A vinculação entre raça e literatura está a serviço de evidenciar que há especificidades nas obras de autores negros que escritores brancos, por melhores que sejam e por mais que se esforcem, são incapazes de reproduzir.

“Ao longo de nossa história, o fenômeno da mistura de raças e culturas recebeu distintos tratamentos, indo da idealização romântica de uma terra sem

conflitos ao mito da democracia racial.” (DUARTE, 2014, p. 3-4). O mito da democracia racial geralmente se fundamenta no argumento de que o racismo no Brasil seria mais brando. Ele estaria presente nos pequenos gestos, olhares, palavras e ações, e não seria sistemático, institucionalizado ou explícito, como em outras épocas e países do mundo. Porém, se questionarmos quem faz a avaliação de que determinados atos racistas seriam mais sutis, chegaremos à conclusão de que, na maioria das vezes, esse julgamento é feito por pessoas não negras. Deve-se ressaltar, no entanto, que, para as suas vítimas, nenhuma manifestação de racismo é velada. Todas elas são ostensivas. Esse é mais um motivo pelo qual se deve combater com tanta veemência a crença de que o racismo no Brasil seria mais discreto que em outros lugares. Um - dentre tantos - dos grandes legados da literatura negro-brasileira é justamente ensinar aos leitores não negros que o racismo é sempre grave e danoso para quem o sofre, independentemente da forma, supostamente mais ou menos explícita, como ele se manifesta.

Além disso, a literatura negro-brasileira confere acolhimento e pertencimento a uma população ferida por diversas formas de violência desde o início da colonização e todas as suas consequências até os dias de hoje.

Zilá Bernd afirma que a literatura negra é aquela produzida por um sujeito de enunciação que se afirma e se quer negro (1987 apud DUARTE, 2014). E se afirmar e se querer negro na literatura e fora dela é condição imprescindível à luta antirracista.

“A pesquisa não pode se reduzir a simplesmente verificar a cor da pele do escritor, mas deve investigar, em seus textos, as marcas discursivas que indicam (ou não) o estabelecimento de elos com esse contingente de história e cultura.” (DUARTE, 2014, p. 7). Este trabalho tem o compromisso de identificar, analisar e divulgar escritas negras, as quais incluem sim a identidade racial do escritor, mas também a ampliam e extrapolam em busca de sua dicção particular.

Roman Jakobson, na obra *Linguística e comunicação* (1975), sistematizou a presença da metalinguagem nos textos. O autor propôs um modelo de comunicação em que cada função - emotiva, poética, conativa, referencial, fática e metalinguística - prioriza um elemento comunicativo, a saber, respectivamente: remetente/enunciador, mensagem, destinatário/receptor, contexto/referente, contato/canal e código. A função metalinguística é a que corresponde ao código,

isto é, ela se manifesta quando o texto faz referência a si mesmo ou ao seu processo de produção. Assim, são considerados metapoemas os que refletem sobre a própria escrita e procuram descrever sua poética. Ao formular tal modelo de comunicação, Jakobson elabora conceitos produtivos para o estudo dos textos. Observa-se que, mesmo após a publicação do linguista russo, outros autores continuaram acrescentando conhecimentos à teoria das funções da linguagem.

Hélder Gomes (2010), por exemplo, expande o conceito de “metalinguagem”. De acordo com a definição do autor, esse recurso não se limita a uma função de linguagem definida por um código que aborda o próprio código. Ela assume uma função política de destaque quando usada como estratégia para apresentar e definir uma determinada estética e, assim, afirmar a identidade de um grupo historicamente oprimido. Ao definir o conceito de “metaliteratura”, o autor afirma que

Procurando-se a si mesma, a literatura vai tentar perceber a sua essência muitas vezes por um mecanismo de recusa, ou seja, pelo que não é. (...) A identidade literária procura-se através de uma dialéctica crítica entre texto/outros textos, ou seja, a metaficção e metaliteratura procuram, através da especulação e crítica do outro, o que eles são. (GOMES, 2010, s./p.)

Com base na definição elaborada por Gomes, formula-se a hipótese segundo a qual o procedimento metalinguístico na poesia negro-brasileira representaria uma maneira de apresentar e definir para o leitor uma dicção negro-brasileira, estética que foi, por muitos anos, renegada por editores, leitores e críticos literários.

A metalinguagem constitui um olhar incomum para os estudos sobre literatura negro-brasileira. Têm sido desenvolvidas muitas pesquisas sobre essa produção a partir de recortes como feminismos, ancestralidades, religiosidades, relações afetivas e erotismo, temas muito importantes para o conhecimento sobre tais obras. O valor da presente pesquisa se justifica, porém, pelo maior grau de originalidade da abordagem sobre a metapoesia negro-brasileira, outro tópico de fundamental relevância para o estudo desses textos. Apesar da significativa produção acadêmica sobre os poemas dos *Cadernos negros*, a articulação produtiva entre metalinguagem e poesia de autoria negra ainda não foi suficientemente investigada. Tal dado deve ser considerado, pois a expressiva quantidade de textos literários que refletem sobre a própria criação literária presente na série demanda mais pesquisas a respeito da autorreflexividade nas

obras de autores negros.

O assunto deste trabalho é motivado pelo interesse pela poesia como gênero literário, pela metalinguagem como procedimento, e pela literatura negro-brasileira como produção contemporânea. Não é raro que a poesia seja considerada um gênero hermético, de difícil compreensão para uma significativa quantidade de leitores. Em geral mais familiarizados com as narrativas em prosa, muitos deles acabam por evitar a leitura de versos por se considerarem incapazes de compreender seu conteúdo e de apreciar sua beleza artística.

Embora este trabalho esteja intimamente ligado à área da Literatura, ele também apresenta um significativo potencial de contribuição para a Educação, sobretudo no que se refere ao cumprimento das exigências da Lei Federal 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira no Ensino Fundamental e Ensino Médio das escolas públicas e privadas do Brasil. A disciplina de Literatura é uma grande responsável por colocar tal lei em prática, na medida em que, por meio do estudo de textos literários de autores negros sobre temáticas ligadas à negritude, ela tem o poder de estimular a reflexão dos estudantes a respeito do papel do negro na formação da identidade brasileira, sua relação com a história, economia e cultura do Brasil, seu histórico de opressão e sua luta contra o racismo. Assim, esta pesquisa é capaz de contribuir com a formação de professores da Educação Básica para o exercício da Lei 10.639/03, fornecendo a eles repertório de textos, apresentando novas abordagens para eles e oferecendo-lhes subsídios teóricos e críticos para o trabalho com crianças e adolescentes em sala de aula.

Apesar de autores negros fazerem parte da literatura brasileira desde o início de sua formação, o adensamento dos estudos acadêmicos sobre suas produções é recente nas universidades brasileiras. Por muito tempo, uma lógica histórica e estruturalmente racista dificultou que as academias admitissem a existência de escritores negros na literatura nacional e, nas vezes em que isso ocorreu, demorou para que a qualidade estética de suas obras fosse reconhecida, promovendo, dessa forma, um verdadeiro epistemicídio negro. De acordo com tal lógica racista, até mesmo a negritude de determinados autores chegou a se negada, como é o caso de Machado de Assis, reconhecido por leitores e críticos como um escritor negro somente nos últimos anos.

A literatura negro-brasileira constitui uma produção de elevado valor estético e de grande poder de transformação social, na medida em que promove a representatividade de pessoas negras e é uma ferramenta de combate ao racismo. Tem, portanto, além da inegável qualidade literária, uma função educativa e conscientizadora na sociedade brasileira.

Deve-se observar que, nos últimos anos, autores negros têm sido cada vez mais publicados, estudados e valorizados. No entanto, suas produções ainda não são suficientemente conhecidas tanto quanto merecem. Suas obras ainda não são lidas por diversos setores da sociedade e, por isso, não causam o impacto que poderiam causar entre os leitores, limitando, assim, seu potencial transformador.

É importante notar também que, apesar da crescente valorização da literatura negro-brasileira em diversos contextos, o valor artístico dessa produção ainda precisa ser “comprovado”. Ainda há muitos leitores e críticos no Brasil os quais, provavelmente, por não conhecerem tais obras com a devida profundidade, creem que elas se encerram na militância política e no engajamento social. Além de revelar uma leitura superficial – ou mesmo a falta de leitura – tal ponto de vista manifesta uma concepção universalista da branquitude, na medida em que transmite a ideia de que apenas temas ligados às populações negras são assuntos de cunho político. Essa forma de pensar desconsidera que a própria visão segundo a qual a produção literária negra se limita ao panfletarismo representa, em si, uma postura política.

Sem jamais negar o caráter social da literatura negro-brasileira, é preciso mostrar que ela merece ser reconhecida também pela sua qualidade estética. Além do valor artístico dessa produção, a escolha desse *corpus* se justifica também pela relevância dos temas ligados ao combate ao racismo e pela grande importância dos *Cadernos negros* na luta antirracista no Brasil.

Vivemos em uma sociedade em que permanecem arraigadas inúmeras imagens depreciativas associadas à população negra. Ainda circulam amplamente no Brasil estereótipos segundo os quais, supostamente, o negro não seria capaz de exercer nenhum trabalho intelectual, pois não seria inteligente o bastante para isso, não se interessaria pelos estudos, não seria dotado de notável sensibilidade, de modo que sua potencialidade se restringiria à força e à resistência física. De acordo com tais visões racistas, jamais se esperaria que o

negro produzisse literatura. Nos contextos em que se aceita que o negro seja capaz de escrever literariamente, muitos leitores ainda enxergam apenas a militância política, como se o texto literário se resumisse a ela e como se não fosse dotado de nenhum valor estético. Sob essa ótica discriminatória, seria ainda menos aceitável que poetas negros tivessem consciência de seu próprio processo de escrita e fossem capazes de refletir sobre ela metalinguisticamente.

Diante dessa realidade, a iniciativa de criar uma série dedicada a publicar contos e poemas exclusivamente de autores negros, por si só, já representa um gesto antirracista. A longevidade da série - que, em 2024, alcançou o seu 45º volume -, o seu crescimento em termos de quantidade de autores publicados em cada volume, bem como a relevância que ela conquistou na literatura brasileira também configuram formas de combate ao racismo.

Analogamente, numa sociedade que procura, sistematicamente, negar ao negro o direito de produzir literatura, qualquer pessoa negra que tome a iniciativa de escrever um texto literário já está sendo, em alguma medida, antirracista, independentemente do conteúdo de seu texto. O negro contribui com a desconstrução de crenças racistas também quando escreve literariamente sobre o preconceito de que é vítima ou sobre as realidades do negro no Brasil, quando denuncia a discriminação, quando escreve textos originais, criativos, incômodos, provocativos, duros, diferentes das formas de escrever dos autores brancos.

A literatura negro-brasileira se torna uma ferramenta de combate ao racismo não apenas quando denuncia formas de opressão contra o negro, mas também quando trata de temas como amor, relações afetivas, solidariedade, empatia, união, erotismo, religiosidades. Afinal, ser capaz de amar, de se relacionar afetivamente, de apoiar os semelhantes, de sentir prazer, de ter espiritualidade, e ainda produzir e publicar literatura em uma realidade tão disfórica para a população negra é mais uma demonstração de resistência ao racismo. Em meio a esse contexto, o autor negro também é antirracista quando exerce sua capacidade de refletir criticamente sobre sua própria escrita.

Assim, este trabalho pretende mostrar que o engajamento político e social é de fato central na metapoesia dos *Cadernos negros* tanto quanto a qualidade artística dos textos, de modo que, dessa maneira, o conteúdo e a forma se tornam antirracistas.

Evidenciar as especificidades da literatura negro-brasileira é também um

meio de afirmar a identidade negra de seus autores, narradores, eu líricos e parte dos leitores, e, em um contexto marcadamente racista, como o brasileiro, torna-se uma forma de combater o preconceito contra esse grupo. Dessa forma, a busca pela afirmação da identidade negra nos poemas objeto deste trabalho se faz por meio da recusa do que não se é, de modo a evidenciar as diferenças estabelecidas entre essa produção e outras, sobretudo aquelas que retratam o negro e suas culturas do ponto de vista do branco opressor. É por meio da denúncia do racismo a partir da experiência e da legitimidade do autor e do eu lírico negro que a metapoesia negro-brasileira combate essa forma de opressão. Todo esforço para dar visibilidade a uma literatura antirracista é também uma maneira de lutar contra essa prática discriminatória. Assim, este estudo procura unir forças com outras pesquisas para que, sem perder a especificidade de literatura negra, tal produção se torne também literatura brasileira e com tal alcunha permaneça no tempo.

Com a finalidade de deixar claro o percurso estipulado para o desenvolvimento das ideias desta tese, estruturada em capítulos, a seguir, será detalhado o que cada um deles irá conter.

No primeiro capítulo, descreveremos a história e as marcas características da série *Cadernos negros* e do grupo Quilombhoje, enfatizando suas iniciativas, a trajetória dos principais autores da publicação ao longo dos anos e sua relação com a sociedade em que se inserem. Essa parte do trabalho procurará realçar as dificuldades superadas pelos seus organizadores e a resistência antirracista que caracteriza a antologia.

O segundo capítulo abordará o fenômeno da metalinguagem, tal qual definido pelo linguista Roman Jakobson em seu célebre texto “Linguística e poética” (1974). Nessa parte da pesquisa, as reflexões desenvolvidas por Linda Hutcheon, na obra *A narrativa narcísica: o paradoxo metaficcional* (1984), e por Gabriel Nascimento, em *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo* (2019), também contribuirão com o estudo desse recurso poético. A intenção dessa seção é esmiuçar suas contribuições no estudo da poesia negro-brasileira.

O capítulo 3 será dedicado à análise dos metapoemas selecionados como foco deste trabalho. Além de percorrer caminhos interpretativos em direção à compreensão mais aprofundada dos sentidos dos textos, essa parte da tese também pretende estudar os recursos metalinguísticos empregados pelos autores e procurará revelar as especificidades da função da metalinguagem na poesia negro-brasileira, bem como quais são os seus significados particulares.

CAPÍTULO 1

CADERNOS NEGROS: ESPÍRITO DE QUILOMBO NOS DIAS DE HOJE

*“escrevo poemas
como quem joga pedras”
(Éle Semog)*

Os *Cadernos negros* são uma publicação anual criada em 1978 que, a cada ano, intercala a publicação de contos e poemas de autoras e autores negros de diversas regiões do Brasil, de tal forma que os volumes pares correspondem aos textos em prosa e os volumes ímpares, aos textos em versos. O volume mais recente, de número 45, foi lançado em 2024. O lançamento ocorreu nos dias 20 e 21 de abril, no Itaú Cultural, localizado na Av. Paulista, em São Paulo (SP). O livro é organizado e publicado pelo grupo Quilombhoje, de São Paulo (SP), formado, atualmente, por Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, autores e militantes de movimentos negros, que estão à frente do grupo desde 1999.

Os lançamentos dos livros acontecem em São Paulo (SP), não têm lugar fixo, mas geralmente ocorrem em locais em que há um auditório, e normalmente contam com um ou dois mestres de cerimônia para conduzir o evento. Os lançamentos costumam envolver apresentações artísticas de música, dança e/ou performance e há um momento reservado para cada autor subir ao palco, se apresentar brevemente, fazer uma fala rápida e ler integral ou parcialmente um de seus textos publicados no volume em questão. Após a cerimônia, monta-se uma mesa onde os contistas e poetas se sentam para autografar os exemplares do público.

Todo ano, os organizadores abrem um edital de seleção para receber textos de autores negros brasileiros. Os poemas e contos inscritos passam por uma avaliação e seleção anônima feita por uma banca de críticos literários, e os textos escolhidos por eles são publicados. É possível – e até comum – que um único autor publique mais de um texto no mesmo volume. Ao longo do processo seletivo, os escritores têm a oportunidade de reescrever seus textos de acordo com comentários e sugestões de melhorias feitas pelos avaliadores.

Os *Cadernos negros* surgiram em um contexto de Ditadura Militar no Brasil, no mesmo ano em que foi fundado o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), posteriormente chamado de Movimento Negro

Unificado (MNU), o qual, de 1978 a 1982, foi um movimento antirracista de abrangência nacional que marcou o contexto de criação da série.

Os movimentos contra a Ditadura Militar também foram relevantes no cenário de agitação sociocultural e política durante os primeiros anos da publicação. A revogação do Ato Institucional número 5, conhecido como AI-5, promovida pelo então presidente Ernesto Geisel, ocorreu nesse mesmo ano. Embora representasse apenas um abrandamento e não o fim da Ditadura Militar no Brasil, tal medida favoreceu a intensificação das manifestações culturais no país, o que incluiu a produção literária negra. O fim do período mais repressor do Governo Militar, chamado de “anos de chumbo”, estimulou a retomada das lutas políticas especialmente em sindicatos e movimentos estudantis (CN, 2023).

No cenário internacional, outros eventos associados às populações negras também marcaram a década de 1970. Dentre eles, estão as independências políticas de países africanos em relação aos colonizadores europeus. E movimentos como *Black Panthers* e *Black Arts Movement* deixavam seus ecos impressos na arte produzida nos Estados Unidos (CN, 2023).

Além de registrar os 90 anos da assinatura da Lei Áurea em 1978, a década de 1970 também foi marcada pela efervescência da imprensa negra na capital paulista. Um dos jornalistas negros de grande destaque nesse período em São Paulo foi Jamu Minka (pseudônimo de José Carlos de Andrade) - redator do tabloide de esquerda *Versus*, do *Jornegro* (organizado pelo Centro de Cultura e Artes Negras - CECAN) e do jornal *Árvore das Palavras* -, que integrou a organização dos *Cadernos negros* nos anos 1980 (CN, 1998; 2023).

Parte expressiva da juventude negra paulistana da época costumava se reunir no Viaduto do Chá, no centro da cidade, e em bailes *black*, onde se fazia presente o Movimento Soul (CN, 2023). Apesar de os anos 1970 terem sido um momento de elevação no ingresso de jovens negros na universidade, a maior parte da população negra brasileira ainda permanecia excluída econômica, social e culturalmente. A indignação decorrente de tal exclusão, unida à crescente conscientização política, ideológica e racial da época, e somada à falta de representatividade do negro na literatura, criaram um contexto propício para a criação dos *Cadernos negros* (CN, 2023).

Os *Cadernos negros* foram criados por Cuti (pseudônimo de Luiz Silva) e Hugo Ferreira da Silva, escritores e militantes de movimentos negros. Hugo

Ferreira é advogado e publicou apenas no primeiro volume da série. Os autores se reuniam no Centro de Cultura e Artes Negras (CECAN), à época localizado na Rua Maria José, 450, no bairro do Bixiga, em São Paulo (SP) (CN, 1998), o que comprova o papel decisivo dos espaços dedicados a culturas negras no estímulo e no fomento à arte negra no Brasil. Em um primeiro momento, Cuti e Hugo Ferreira pensaram em convidar apenas pessoas ativas no CECAN e colaboradores do *Jornegro* para participar da publicação (LITERAFRO/UFMG, 2023). Porém, em seguida, a concepção dos autores que publicariam no livro se expandiu. O nome da publicação foi uma sugestão de Hugo Ferreira. Segundo o próprio autor,

Em 1977 tinha morrido a Carolina [Maria de Jesus], e ela escrevia em cadernos; a gente também escrevia nossas poesias em cadernos, somos da geração anterior ao computador e muita gente não tinha máquina [de escrever]. Uma coisa muito simples se tornou uma coisa muito forte, os cadernos eram algo nosso (CN, 2023, p. 72).

O lançamento do primeiro volume da série aconteceu no dia 25 de novembro de 1978, na primeira edição do Festival Comunitário Negro Zumbi (Feconezu), em Araraquara, no interior de SP, e contou com um público expressivo, de cerca de 2000 pessoas (p. 139), e majoritariamente negro (CN, 2023). O Feconezu foi promovido pela Federação das Entidades Negras do Estado de São Paulo (FENESP), cuja sede ficava no CECAN. O evento foi organizado por pessoas negras interessadas em articular-se politicamente em prol do combate ao racismo (CN, 1998) e também representou uma forma de divulgar uma literatura produzida por autores negros dispostos a combater a exclusão e a invisibilidade impostas à arte negra no Brasil até então (ANTÔNIO, 2005, p. 14).

O volume de estreia continha 52 páginas, teve uma tiragem de 1000 exemplares e contou com poemas de 8 autores, que se responsabilizaram financeiramente pela publicação: Cuti, Hugo Ferreira, Ângela Lopes Galvão, Célia Aparecida Pereira (Celinha), Jamu Minka, Oswaldo de Camargo, Henrique Cunha Jr. e Eduardo de Oliveira. Tais autores tiveram que custear a publicação, uma vez que nenhuma editora para as quais eles enviaram os textos aceitou publicá-los (p. 138). Dias depois, houve um segundo lançamento do livro na Livraria Teixeira, localizada no centro de São Paulo, para um público de cerca de 50 pessoas. Ao contrário do primeiro, este evento contou com um público menor e constituído predominantemente pela elite cultural branca da cidade (CN, 2023). Tal variedade

parecia prenunciar a diversidade do público leitor da série ao longo de todos os anos de sua história. De acordo com Cuti, “a ideia de *Cadernos* era exatamente a ideia de experimentação, a gente poder estar livres para experimentar estilos, formas de literatura” (CN, 2023, p. 72).



Capa do volume número 1 dos *Cadernos negros*.

2184608/1800076

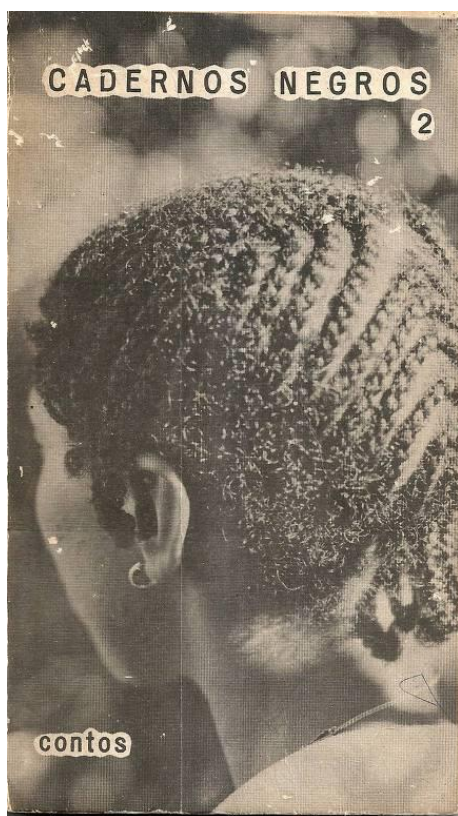
índice

cunha	sou negro	pg. 1
	quantos negros	2
	mulher negra	3
	são negros	4
	cabelos	5
angela	negro-negro	11
	retratação	12
	desancontro	13
	cêrcas	14
	sêda	15
eduardo	túnica de ébano	17
	em defesa da negritude aos pés	18
	da história	19
	zumbi dos palmares	20
	qual seria a cor de deus	21
	altiplanos da américa	21
hugo	matarem um negro e depois outro	23
	antes e ainda	24
	o que é um negro?	26
célia	chibata	29
	caminhairo	30
	interrogação	31
	de costas para o espelho	32
	camuflagem	33
jamu	identidade	35
	minha vez, minha vez	36
	zumbi	38
oswaldo	ousadia	41
	atitude	42
	oh mamãe!	45
cuti	meu verso	47
	impressão	48
	sapo engulido	49
	vento	50
	preconceito racial	51

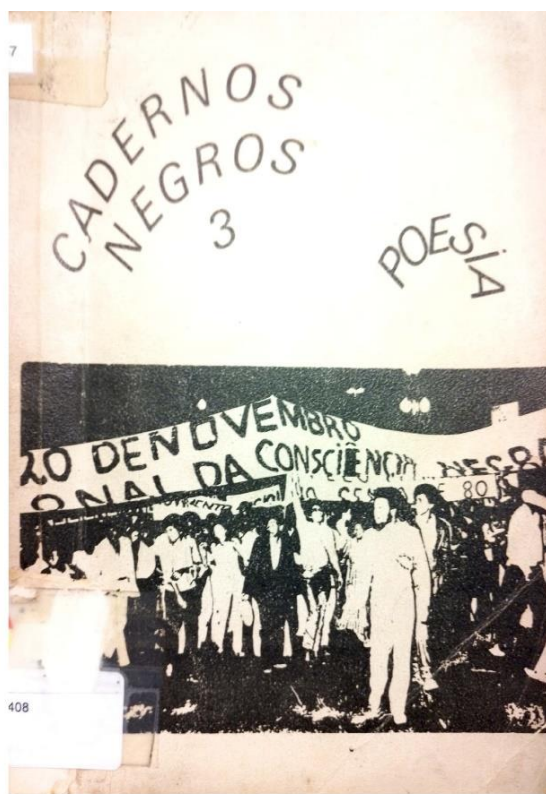
são paulo - 1978 capa: mensah gamba

Índice do volume número 1 dos *Cadernos negros*.

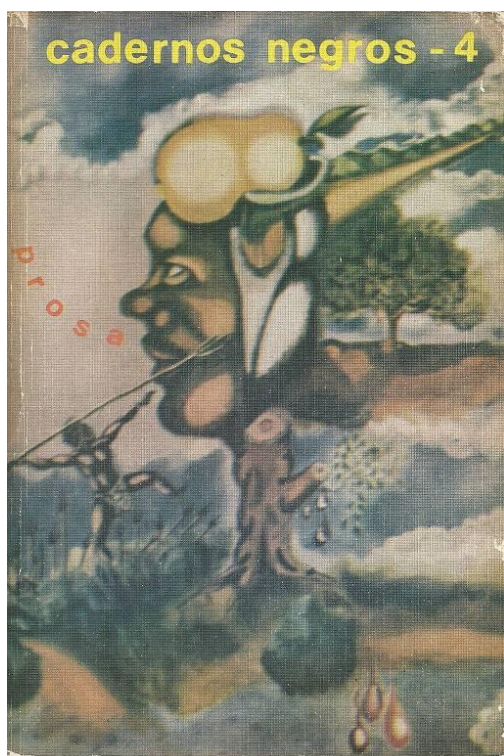
No segundo volume da série, foram publicados contos de 12 autores: Abelardo Rodrigues, Aristides Barbosa, Aristides Theodoro, Henrique Cunha Jr, Cuti, Ivair Augusto Alves dos Santos, José Alberto, Maga, Neusa Maria Pereira, Odacir de Mattos, Paulo Colina e Sônia Fátima da Conceição. O terceiro, o quarto e o quinto volumes dos *Cadernos negros*, publicados em 1980, 1981 e 1982, foram prefaciados, respectivamente, por Clóvis Moura, Thereza Santos e Lélia González. (GELEDÉS, 2024). A seguir, apresentaremos as capas dos volumes número 2, 3, 4 e 5:



Capa do volume número 2 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 3 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 4 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 5 dos *Cadernos negros*.

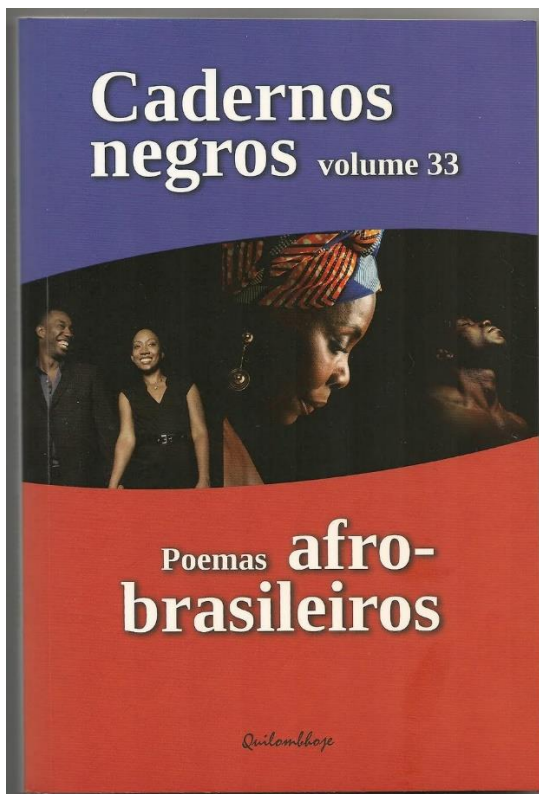
A capa do segundo volume da série é ilustrada por uma fotografia que ocupa integralmente o espaço do papel. Ela mostra, de forma aproximada e lateralmente, o cabelo trançado rente ao couro cabeludo de um jovem homem negro. Nota-se que a imagem direciona a atenção do leitor para essa parte do corpo do rapaz, uma vez que seu ângulo destaca o cabelo e não permite ver o rosto do homem. O efeito dessa escolha é a exaltação de um dos traços mais marcantes do fenótipo negro. Ao celebrar esse traço, a capa do livro reage a um histórico de hostilização e ridicularização do cabelo negro e inverte uma lógica racista.

Segundo consta nas informações da primeira página do livro, a capa do terceiro volume contém uma foto tirada por Oswaldo Aguiar Filho, conhecido como Mensah Gamba, abaixo de uma montagem feita por Cuti. A imagem revela manifestantes negros empunhando cartazes. Acima da fotografia, os dizeres “Cadernos negros 3: Poesia” com as palavras grafadas em formato curvo parece já anunciar, desde 1980, uma forma de visualidade que se tornaria uma das marcas da poesia de Cuti e de outros autores dos *Cadernos negros*.

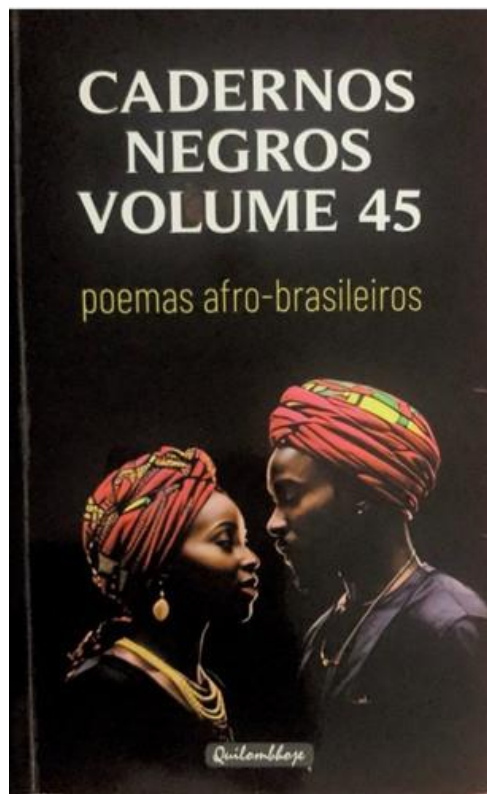
Uma das primeiras páginas do volume número 4 informa que a concepção gráfica do livro foi feita por Cuti, Aristides Theodoro, Geni Guimarães e José Alberto, todos autores que publicaram nesta edição. Curiosamente, este é o único volume que, na capa, define o gênero publicado como “prosa” em vez de “contos”.

O quinto volume apresenta, no centro da capa, uma cabeça sem corpo, aparentemente de um menino, em cujo rosto pode-se notar características fenotípicas negras, sobretudo no cabelo, nariz e lábios. Observa-se também que há lágrimas escorrendo dos olhos do menino, o que, somado às suas feições, sugere sofrimento. Deve-se salientar aqui uma diferença significativa desta capa em relação às mais recentes: as capas mais atuais, de modo geral, celebram a negritude, mostrando homens e mulheres sorridentes, transmitindo exuberância e felicidade. Tal diferença parece apontar para uma gradual mudança de visão da publicação sobre a manifestação das realidades negras na literatura: da expressão das opressões sofridas para uma representação positiva dessa população. Isso não significa que não havia representação positiva dos negros nos textos dos primeiros volumes, tampouco que os autores deixaram de abordar as dores inerentes à condição de negro em uma sociedade racista. No entanto, tal mudança sugere que, com o passar dos anos, está havendo, na série, uma

valorização e celebração cada vez maior do orgulho, das qualidades e das potencialidades negras, como se vê nas capas de 2010 e 2024, reproduzidas abaixo:



Capa do volume número 33 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 45 dos *Cadernos negros*.

Nos primeiros volumes da série, ainda não havia seleção de textos, de modo que todos os autores que enviavam contos ou poemas tinham suas produções publicadas. Cuti não via os *Cadernos negros* como uma iniciativa pontual ou temporária. Desde o início, ele tinha a intenção de tornar a antologia uma publicação anual de longo prazo. Ele era o principal responsável por todas as etapas do processo de produção do livro. No primeiro volume, foi auxiliado por Oswaldo de Camargo, que assumiu a revisão dos textos, e por Sônia Fátima da Conceição, que cuidou da parte financeira e participou da organização do livro. Marinete Floriano Silva, enfermeira do trabalho e esposa de Cuti, também exerceu importância fundamental nos lançamentos, na captação de leitores e em diversas outras fases desse processo durante todos os anos em que ele esteve à frente da produção dos *Cadernos negros*.

Nessa época, os escritores Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e o argentino de ascendência indígena Mário Jorge Lescano costumavam se reunir na casa de Cuti, no bairro da Bela Vista, ou em bares do Bexiga, em São Paulo, para discutir os próprios textos literários e textos de outros autores. (CN, 2023). Os encontros articulados por ocasião da organização dos *Cadernos negros* levaram à criação do Quilombhoje. O grupo foi fundado oficialmente no dia 28 de fevereiro de 1980 no Bar Mutamba, localizado na Rua Major Quedinho, 132, no centro de São Paulo, próximo à Biblioteca Mário de Andrade, e tinha como objetivo divulgar as artes e culturas negras por meio da literatura.

Seu nome foi uma sugestão de Cuti e é formado pela junção da palavra “quilombo” - um espaço historicamente marcado pela reunião de pessoas negras em prol da resistência antirracista - e da palavra “hoje” - que remete à contemporaneidade, ao tempo presente, de modo a representar um quilombo renovado, permanente e em constante atualização. De acordo com Cuti, a expressão “Quilombhoje” “é um neologismo que inclui a atualidade do quilombo, a noção de nossa retomada histórica e também ela inclui a palavra ‘bojo’, ou seja, a nossa literatura está no bojo de um movimento maior, que é o Movimento Negro Nacional” (ROWELL; CUTI, 1995, p. 901 *apud* SILVA, 2021, p. 11) (LITERAFRO/UFMG, 2023). O termo “Quilombhoje” é definido como “espírito de quilombo nos dias de hoje” em um verbete postado no Instagram do grupo (@quilombhoje_) (QUILOMBHOJE, 2024). Além de Instagram, o grupo também possui um site, www.quilombhoje.com.br, onde estão registradas informações sobre a sua trajetória, sua atuação e militância cultural, seus membros atuais e antigos. Através do site, também é possível acessar artigos sobre arte e história negra, e comprar exemplares de alguns volumes dos livros pela internet.

O Quilombhoje não é uma editora. O grupo já recebeu auxílio financeiro governamental para a realização de projetos pontuais, mas nunca foi patrocinado, apoiado ou subsidiado pelo governo, por empresas privadas nem por ONGs. São seus organizadores, um pequeno conjunto de colaboradores e os leitores os responsáveis pela manutenção do grupo e de seus projetos por meio de recursos financeiros próprios e da venda de livros (QUILOMBHOJE, s.d.). Dentre tais colaboradores, destaca-se Cosme Nascimento, percussionista e apoiador nos

saraus organizados pelo grupo e nos estandes de vendas de livros do Quilombhoje em feiras literárias e eventos culturais promovidos por entidades negras.

Embora muito imbricadas, a série *Cadernos negros* e as iniciativas do grupo Quilombhoje se tornam independentes em alguns momentos. A criação da antologia é um pouco anterior à fundação do grupo e o Quilombhoje já publicou outros livros além da série. Durante os 5 primeiros anos dos *Cadernos negros*, a organização da publicação ficava quase inteiramente sob a responsabilidade de Cuti, com o apoio de Jamu Minka e dos autores participantes de cada volume. (QUILOMBHOJE, s.d.). Porém, nos anos seguintes, o Quilombhoje assumiu a publicação da série, de modo que, a partir desse momento, ela passou a ser mais coletiva.

Em 1982, a configuração do grupo sofreu algumas mudanças. Ele passou a contar com a participação de Cuti, Esmeralda Ribeiro, Jamu Minka, José Alberto (até 1984), Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibuko, Sônia Fátima da Conceição e Vera Lúcia Alves, autores que se responsabilizaram pela produção do volume número 6 - lançado em 1983 -, bem como os custos de sua publicação (CN, 1998). Ao longo do processo de produção de cada volume, os organizadores e os autores se reuniam para discutir os próprios textos e obras de escritores negros já consagrados, como, por exemplo, Lima Barreto e Solano Trindade (QUILOMBHOJE, s.d.).

Como consequência da expansão do grupo, a divisão de tarefas na organização da antologia ficou mais equilibrada. Por outro lado, também se instauraram divergências entre os integrantes novos e antigos: estes possuíam uma visão mais intelectualizada da literatura e suas discussões centravam-se mais em aspectos formais e estéticos dos textos do que na militância propriamente dita; já os recém-ingressados priorizavam a função social, ideológica e política da literatura (LITERAFRO/UFMG, 2023).

Movido pela demanda dos membros mais antigos, Cuti escolheu se unir aos novos integrantes, assumindo uma visão mais engajada da prática literária. Em decorrência de tais incompatibilidades, a configuração do grupo sofreu outras alterações em 1983, com a saída de alguns membros e a entrada de outros, que passaram a se reunir na residência de Sônia Fátima da Conceição (CN, 2023). O grupo formado pelos autores Oswaldo de Camargo, Abelardo Rodrigues e Paulo

Colina, que optaram por deixar o Quilombhoje nesse momento, ficou conhecido como “Triunvirato”. Eles passaram a encarnar uma concepção de literatura caracterizada por um maior rigor na escrita. Hugo Ferreira também saiu do grupo devido a certas incompatibilidades de ideias com os colegas, que costumavam considerá-lo demasiadamente panfletário. Desagradava-lhe o fato de testemunhar a publicação sendo lida majoritariamente por intelectuais. Ele desejava que um público maior e mais diverso tivesse acesso aos *Cadernos negros* (QUILOMBHOJE, s.d.). Em 1984, Abílio Ferreira se juntou ao Quilombhoje, onde ficou até 1990. Em 1995, o grupo passou a ser formado apenas por Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa e Sônia Fátima da Conceição (CN, 1998), que permaneceu até 1999.

Por razões pessoais, Cuti deixou o grupo em 1993, mas continuou publicando - e publica até hoje - nos *Cadernos negros*. Apesar das dificuldades financeiras enfrentadas em diversos momentos, as edições anuais nunca falharam, o grupo seguiu se reunindo e divulgando seus textos em rodas de poemas. Com o passar do tempo, a quantidade de autoras mulheres - até então minoritária - avolumou-se na antologia e tem crescido constantemente desde então (CN, 2023).

No prefácio ao volume comemorativo de 20 anos dos *Cadernos negros*, publicado em 1998, o ex-deputado estadual pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) Benedito Cintra define o Quilombhoje como um grupo que

desde o seu surgimento, vem acumulando uma rica experiência não só de luta e de organização, mas sobretudo na abordagem poética da nossa realidade, com um engajamento profundo nas sendas da resistência militante e na perspectiva de um novo Brasil que não renegue suas origens, sua formação, sua africanidade (CN, 1998, p. 15-16).

O autor ainda traduz de forma ampla alguns temas abordados na série: “O conjunto da obra põe à luz, com lirismo e sagacidade, um pouco do universo simbólico e do cotidiano do negro; dos seus sonhos, de sua indignação, seu protesto” (CN, 1998, p. 17).

Florentina da Silva Souza (2006) destaca como temas mais frequentes e significativos dos 19 primeiros volumes dos *Cadernos negros*:

a necessidade de compor contranarrativas da história do negro no Brasil; a cunhagem de outros significados para o termo negro e afins; o estabelecimento de vínculo com tradições de origem africana e com outras tradições de afrodescendentes da chamada diáspora negra; a

discussão dos quadros de identidade cultural forjados para o país e a inserção do negro, neste quadro, enquanto afro-brasileiro. (p. 17)

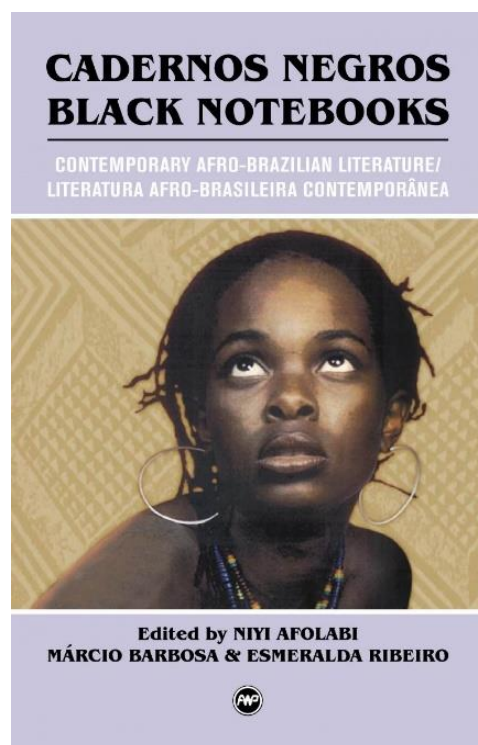
Nos volumes que constituem o *corpus* deste trabalho, outras temáticas recorrentes se somam às que já se faziam presentes na antologia desde os primeiros volumes, tais quais feminismos negros, religiosidades de matriz africana, hétero e homoafetividades, erotismo e ancestralidades africanas. Todos esses assuntos se entrecruzam com a metalinguagem aqui estudada, uma vez que tudo o que interessa ao eu lírico negro a ponto de ser dito no poema também é pertinente à reflexão metalinguística, isto é, ao falar sobre a própria escrita, é natural que esses temas emergjam.

No decorrer de seus 45 anos de existência, os *Cadernos negros* passaram a representar uma ação de resistência negra no contexto literário brasileiro e uma referência para as culturas e artes negras no Brasil. Essa publicação continua crescendo muito em visibilidade e reconhecimento na crítica literária brasileira e em quantidade de textos publicados em cada volume. Além dos já citados Cuti, Oswaldo de Camargo, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, muitos outros autores negros contemporâneos consagrados atualmente também publicaram poemas e/ou contos nos *Cadernos negros*, como, por exemplo, Conceição Evaristo (volumes 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 28, 30 e 34), Oliveira Silveira (volumes 11, 25 e 30), José Carlos Limeira (volumes 25 e 40), Allan da Rosa (volumes 28 e 29), Éle Semog (volumes 6, 7, 8, 9, 10, 12, 19, 20 e 30), Eliana Alves Cruz (volumes 39 e 40) e Lubi Prates (volume 43). É importante ressaltar que os *Cadernos negros* são a publicação na qual Conceição Evaristo iniciou a sua carreira literária, representando um marco decisivo na trajetória da escritora.

Além dos volumes anuais da série, o Quilombhoje organizou coletâneas que reúnem textos presentes em diversos livros. São elas *Cadernos negros: os melhores poemas* e *Cadernos negros: os melhores contos*, ambos publicados em 1998. Também fazem parte das coletâneas produzidas pelo grupo a obra *Jovem Afro: antologia literária*, de 2017, que contém poemas e contos de jovens escritores negros; e *Cadernos negros: autoras*, publicado no ano de 2024 em parceria com o Ministério da Igualdade Racial do Governo Federal do Brasil, que reúne poemas e contos de escritoras mulheres.

Deve-se destacar que tais iniciativas do Quilombhoje não se restringem à publicação de antologias de textos literários, mas envolvem outros gêneros textuais. O grupo também organizou o livro de ensaios *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*, em 1985, lançado no III Congresso de Cultura Negra das Américas (QUILOMBHOJE, s.d.); o livro *Orukomi: meu nome* (2007), de Esmeralda Ribeiro, voltado para o público infantil; *Gostando mais de nós mesmos: perguntas e respostas sobre autoestima e questão racial*, publicado no ano de 1991 em parceria com o Instituto AMMA Psique e Negritude; e o livro *Frente Negra Brasileira: depoimentos*, de 1998, com textos e entrevistas feitas por Márcio Barbosa. É relevante mencionar ainda os saraus e as rodas de poemas que o Quilombhoje promove em diversos espaços dedicados a eventos culturais em São Paulo (SP) (LITERAFRO/UFMG, 2023).

Em 2006, foi lançado, nos Estados Unidos, o livro *Cadernos negros/ Black notebooks: contemporary afro-brazilian literature/ literatura afro-brasileira contemporânea*, editado pela Africa World Press. Trata-se de uma edição bilíngue que inclui uma seleção de poemas e contos publicados em diversos volumes dos *Cadernos negros* até então. Os textos foram traduzidos para o inglês por Niyi Afolabi, professor da University of Massachusetts-Amherst. O livro foi organizado por ele, Esmeralda Riberio e Márcio Barbosa.



Capa da edição bilíngue dos *Cadernos negros*. (QUILOMBHOJE, s.d.)

Em 2020, o volume 42 dos *Cadernos negros* foi finalista do Prêmio Jabuti na categoria *contos*, o que representou uma conquista em termos de valorização e reconhecimento não somente para os seus organizadores e autores, mas para a luta antirracista no Brasil como um todo.

Em 2023, os *Cadernos negros* receberam a Salva de Prata na Câmara Municipal de São Paulo por seus 45 anos de resistência. A homenagem foi uma iniciativa da vereadora Elaine Mineiro e da mandata coletiva do Quilombo Periférico do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade). A entrega da Salva de Prata foi celebrada no dia 14 de abril de 2023 em uma sessão solene no plenário 1º de maio. A cerimônia, foi conduzida pela escritora Raquel Almeida. Nela, além dos integrantes do Quilombo Periférico, estavam presentes autores e leitores da série de diversas gerações. Na bancada principal do plenário, estavam Cuti, Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oswaldo de Camargo, Conceição Evaristo e Abílio Ferreira. Eles representaram a publicação, receberam homenagens, e falaram sobre a história, o papel e a importância da série. Os autores Oubi Inaê Kibuko e Akins Kintê - outro importante com uma longa trajetória nos *Cadernos negros* - recitaram poemas; a cantora Liah Jonnes e o percussionista Cosme Nascimento fizeram uma apresentação musical; e houve performances poéticas de diversos grupos de São Paulo (SP): Slam da Guilhermina, Cooperifa, Slam do 13, Sarau da Brasa, Sarau do Binho, Sarau Elo da Corrente, Verso em Versos, Sarau Da Ponte pra Cá e Sarau D'Quilo. Por ocasião da homenagem, foi produzido e distribuído gratuitamente na cerimônia o livro *Salva de Prata: 45 anos de Cadernos negros*, uma parceria entre o Quilombhoje, o Quilombo Periférico e a Câmara Municipal de São Paulo. O livro reproduz 11 poemas e 6 contos publicados na série ao longo dos anos, apresenta uma pequena biografia de cada autor e conta a história da publicação, incluindo fotos de alguns eventos marcantes.

Em 2024, Marciano Ventura, editor do Ciclo Contínuo Editorial e colecionador da série, doou para a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo, todos os volumes dos *Cadernos negros*, de modo que a Biblioteca Brasileira passou a ser responsável pelo armazenamento e manutenção dos livros, e eles estão disponíveis para acesso da população desde então.

Em 2025, houve o lançamento de um documentário longa-metragem

chamado *Cadernos negros* sobre a história e a relevância da publicação. O filme de 73 minutos foi produzido pela Bang Filmes, e dirigido e roteirizado pelo cineasta Joel Zito Araújo, que registrou cenas do evento de lançamento do volume número 45 para integrar o documentário. Foram entrevistados no filme Cuti, Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Oswaldo de Camargo, Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cosme Nascimento. Os entrevistados contam a trajetória da série, falam sobre sua participação nela e discutem o seu significado e importância para a luta antirracista e para a literatura brasileira. Em outubro de 2025, o filme foi exibido na 49ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, onde foi vencedor do prêmio do público de melhor documentário brasileiro.

Em meio à diversidade temática dos *Cadernos negros*, a metalinguagem atravessa grande parte dos textos neles publicados, dentre os quais foram selecionados alguns nesta pesquisa. Os poemas objeto deste estudo são textos nos quais o eu lírico escreve a respeito do seu próprio processo criativo, e reflete sobre o fazer literário e sobre a constituição da escrita, sempre chamando a atenção para as especificidades de sua produção, que a diferenciam de outras. A escolha desse *corpus* se justifica por sua qualidade estética, pela relevância dos temas ligados ao combate ao racismo, e pela grande importância dessa publicação na literatura brasileira e na luta antirracista no Brasil.

A fim de fornecer a dimensão da importância dos *Cadernos negros* na produção literária brasileira das últimas 5 décadas, deve-se salientar, logo de início, que a série é fruto de um trabalho coletivo que sempre envolveu a atuação dos autores e de outros agentes, como seus familiares e amigos, e demais militantes negros (ANTÔNIO, 2005, p.13). Desde o início da série, a participação dessas pessoas sempre foi voluntária, não remunerada e não constituía seu emprego nem sua ocupação principal. Pelo contrário, nos seus primeiros anos, eram os próprios autores que se dividiam entre si para arcar com os custos da publicação.

Na década de 1970, quando os *Cadernos negros* foram criados, a invisibilização da produção cultural negra - consequência da falta de interesse pelas produções de artistas negros - foi um grande empecilho para a criação do livro (ANTÔNIO, 2005, p. 13). Além disso, os estereótipos do negro - invariavelmente depreciativos - que circulavam nas diversas formas de arte no Brasil constituíam outra dificuldade para a divulgação de uma produção literária

feita por autores negros, que construísse uma representação genuína e verossímil do negro, sem jamais reduzi-lo à estereotípiã, à animalização ou ao exotismo.

Nesse contexto, as produções culturais de alguns grupos e artistas negros que conseguiram ultrapassar essas barreiras exerceram fundamental importância enquanto referências para os autores da série. Dentre elas, situam-se o Teatro Experimental do Negro, o Teatro Popular Solano Trindade, o próprio Solano Trindade, a Frente Negra Brasileira e Abdias do Nascimento ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950 (ANTÔNIO, 2005, p. 13).

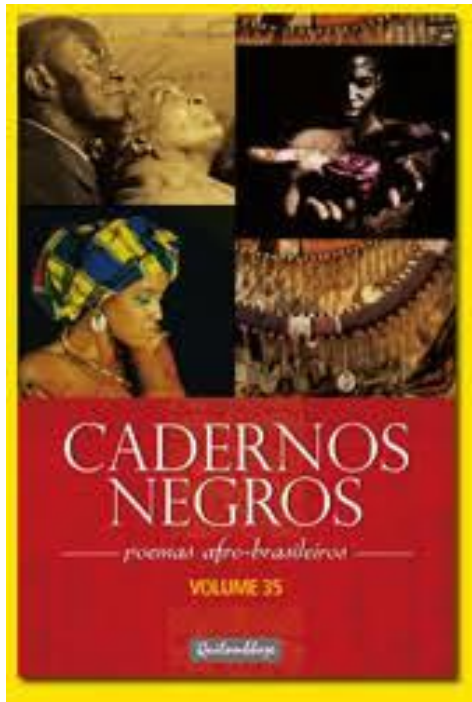
Embora deva e mereça ser celebrada, a criação dos *Cadernos negros* não representou uma iniciativa inteiramente espontânea, movida pelo desejo de divulgar e exaltar a produção literária de autoria negro-brasileira. Na realidade, ela foi consequência da falta de oportunidades de publicação concedidas a autores negros, reflexo da invisibilização de sua produção literária no Brasil na década de 1970. Tal invisibilização, por sua vez, é fruto de uma estrutura social racista, a qual dificultava que leitores, editores e críticos literários se interessassem pela escrita negra e conferissem credibilidade a ela. Ao se considerar tal contexto histórico, social e cultural, torna-se evidente que a criação da série foi, mais que desejo, necessidade. Ela surgiu como uma rara possibilidade de publicação para autores negros em meio a uma sociedade marcada pelo racismo, que, em grande parte, se negava a ler, publicar e estudar textos de autoria negra.

Os textos que constituirão o *corpus* deste trabalho serão selecionados dos volumes 35, 37, 39, 41, 43 e 45 dos *Cadernos negros*, publicados, respectivamente, em 2012, 2014, 2016, 2018, 2020 e 2024. Utilizou-se como critério de escolha dos poemas a apresentação do procedimento metalinguístico, ou seja, selecionamos textos em que a metalinguagem propõe, no seu conteúdo, uma reflexão sobre a natureza da poesia, o processo de escrevê-la e as particularidades da escrita de autoria negra.

A seguir, detalharemos alguns dados importantes sobre os volumes que formam o *corpus* desta pesquisa a fim de que se tenha uma visão mais integral dos livros. Todos eles possuem apresentação dos organizadores Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, e a lista dos avaliadores. Em termos materiais, eles medem 21 cm de altura e 14 cm de largura. Os textos são agrupados por autor e organizados de acordo com a ordem alfabética do nome do poeta. Na página anterior aos poemas de cada participante, há uma frase curta de autoria do

respectivo escritor. Tais frases se utilizam de uma linguagem literária e grande parte delas possui uma natureza metalinguística, na medida em que definem o gênero poético, a visão que cada autor tem da escrita e seu significado para ele. Ao final do livro, há uma minibiografia de todos os poetas, acompanhada de sua foto, também dispostas em ordem alfabética.

O volume número 35 possui 207 páginas; 22 autores (8 mulheres e 14 homens); orelhas da professora Lívia Natália, e do cantor, apresentador e então vereador de São Paulo (SP) Netinho de Paula; epígrafes de Eduardo de Oliveira e Sônia Regina de Paula Leite; e quarta capa da professora Patrícia Santana. O volume número 37 possui 192 páginas; 28 autores (13 mulheres e 15 homens); orelhas de Maria Thereza Veloso e da escritora Cidinha da Silva; epígrafes de Carolina Maria de Jesus e de Paquera/Edvaldo Galdino; e quarta capa do editor Marciano Ventura. O volume 39 possui 311 páginas; 36 autores (19 mulheres e 17 homens); orelhas do jornalista e escritor Oswaldo Faustino, e da militante de movimentos negros Rosana Aparecida da Silva; epígrafes de Luiza Bairros e Fábio Kabral; e quarta capa do MC, cantor e compositor Criolo. O volume 41 possui 310 páginas, 43 autores (23 mulheres e 20 homens); orelhas da professora Anatalina Lourenço e do escritor angolano João Canda; dedicatória para Marielle Franco e Moa do Katendê; e quarta capa do poeta Sérgio Vaz. O volume 43 possui 486 páginas, 65 autores, (39 mulheres e 26 homens); orelhas do sociólogo, pesquisador e escritor Tadeu Kaçula, e da atriz, escritora e dramaturga Vera Lopes; dedicatória à memória de Ágatha Félix, George Floyd, João Freitas e João Pedro; e quarta capa do cantor, compositor e escritor Martinho da Vila. O volume 45 possui 56 autores (33 mulheres e 23 homens); orelhas da militante e poeta Ana Celia da Silva e de Thiago Torres, popularmente conhecido como “Chavoso da USP”; epígrafes de Geni Guimarães e de Lewis Barbosa; e quarta capa da jornalista e apresentadora Maju Coutinho. A seguir, reproduziremos as capas dos volumes citados, retiradas de acervo pessoal da autora:



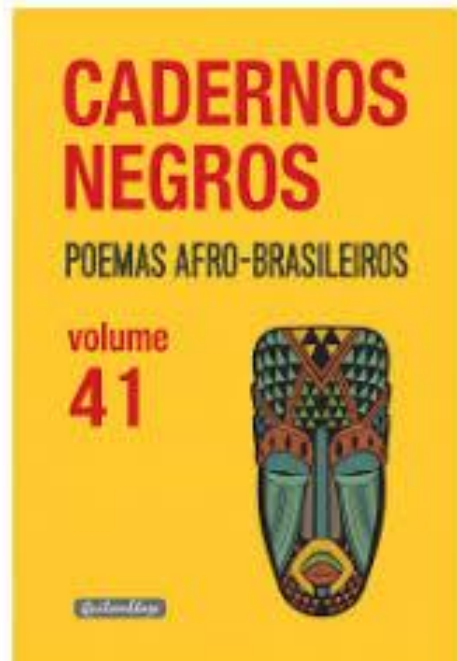
Capa do volume número 35 dos *Cadernos negros*.



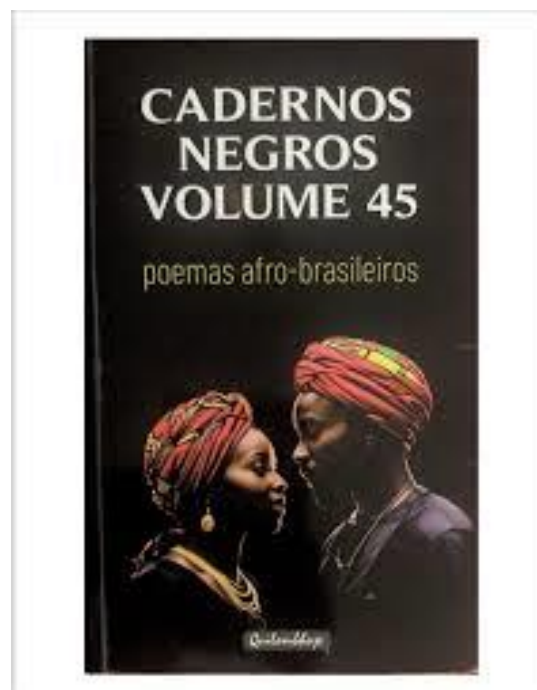
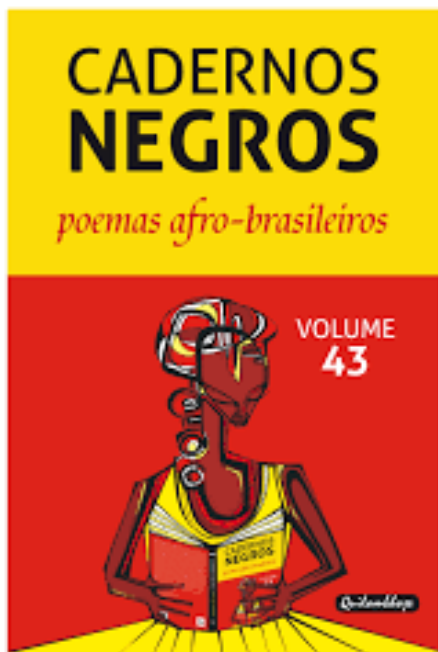
Capa do volume número 37 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 39 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 41 dos *Cadernos negros*.



Capa do volume número 43 dos *Cadernos negros*. Capa do volume número 45 dos *Cadernos negros*.

Pretende-se analisar 10 poemas, que cobrem o período de 2012 a 2024, na ordem em que foram publicados, sendo eles: “O jorro” (CN 35, p. 142), de Samuel Neri; “Página preta” (CN 37, p. 49), de Cristiane Sobral; “Poéticas pictóricas” (CN 39, p. 68), de Bruno Gabiru; “Todas poetas” (CN 41, p. 64), de Catita; “Contra dicção” (CN 41, p. 74), de Cuti; “Poesia de negro é...” (CN 41, p. 102), de Esmeralda Ribeiro; “Palavras-lanças” (CN 43, p. 76), de Benedita Lopes; “O poema que cura” (CN 43, p. 79), de Benicio dos Santos Santos; “Escrever” (CN 43, p. 376), de Serafina Machado; e “Assomada lábia” (CN 45, p. 116), de Fausto Antonio.

CAPÍTULO 2

METALINGUAGEM E LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

*“se feri algum leitor
com meu livro entre as mãos
foi por mero encontro com a verdade”*
(Zainne Lima da Silva)

2.1. O conceito de *metalinguagem* e conceitos afins

O fenômeno da metalinguagem é alvo de investigação científica desde a Grécia Antiga, como disciplina da retórica. Porém, contemporaneamente, a pesquisa em torno do seu conceito tem sido sistematizada dentro do escopo dos Estudos da Linguagem (RAMOS, 2003, n.p.).

O prefixo *meta-* tem origem grega e “expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma” (WALTY, 2010, n.p.). Dessa definição, decorrem conceitos como “metalinguagem”, “metaliteratura”, “metapoesia”, “metanarrativa”, “metaficção”, “metadiscurso” e outros que nomeiam textos ou gêneros textuais que falam sobre si mesmos ou abordam sua própria produção. Nesse sentido, o termo “metalinguagem” é hiperônimo dos demais, ou seja, um conceito mais genérico e cujo significado abarca os outros. “Metaliteratura”, por sua vez, é, ao mesmo tempo, hipônimo de “metalinguagem” e de “metatexto” – isto é, uma expressão de sentido mais específico que está contido no termo mais abrangente – e hiperônimo de palavras como “metapoesia”, “metanarrativa”, “metateatro” e “metaficção”, constituindo, assim, uma rede de conceitos que se relacionam.

Para os linguistas, o exercício metalinguístico é crucial, uma vez que a base de sua prática profissional é usar a linguagem verbal para descrever e analisar os próprios fenômenos linguísticos verbais. Na Filosofia e na Matemática, o conceito de “metalinguagem” começou a ser usado devido ao interesse em comprovar proposições (RAMOS, 2003, n.p.). Para que isso seja possível, é preciso recorrer ao código verbal a fim de atestar a validade de uma afirmação enunciada por meio do código verbal.

Um dos maiores sistematizadores contemporâneos dessa área de estudos foi Roman Jakobson. De acordo com o linguista (1974), a função metalinguística se manifesta em um texto quando o código aborda o próprio código, ou seja, quando o texto fala sobre o próprio texto ou quando se usa a língua para falar sobre a própria língua. No conhecido capítulo “Linguística e Poética”, pertencente à obra *Linguística e Comunicação* (1974), Jakobson fornece exemplos em que a metalinguagem se manifesta de maneira bastante evidente, como quando as crianças perguntam o significado de determinadas palavras durante seu processo de aquisição de linguagem e os adultos traduzem seus sentidos usando termos já familiares para a criança.

O procedimento metalinguístico está presente constantemente na vida de todas as pessoas de maneira orgânica, mesmo que muitas vezes não tenhamos consciência disso. A linguagem autorreflexiva em questão pode ser de qualquer espécie: verbal, visual, verbo-visual, audiovisual, sonora, gestual, literária, publicitária etc. Todas as vezes em que questionamos ou pesquisamos o significado de uma palavra desconhecida, estamos acionando um procedimento metalinguístico, na medida em que usamos palavras para indagar, descobrir e aprender o significado de outras palavras. É nesse sentido que dicionários, glossários, gramáticas, livros didáticos de idiomas e aulas de línguas podem ser considerados instrumentos metalinguísticos, pois todos eles se utilizam de palavras para explicar, definir, ensinar ou analisar o significado ou o uso de palavras ou expressões, a construção de sentenças e o funcionamento de uma língua. A teoria, a crítica e a análise literária também se valem da metalinguagem, uma vez que, mesmo que se faça uma distinção entre o gênero textual teórico/crítico e o gênero literário, a teoria/crítica e a análise literária são textos que usam palavras como matéria-prima para analisar e avaliar textos formados por palavras. Logo, tem-se, nesse caso, mais um exemplo de uso do código (nestes casos, o código linguístico verbal) para abordar, analisar, interpretar, julgar e produzir conhecimento sobre o próprio código.

Um exemplo de produto metalinguístico ou, mais especificamente, metacinematográfico, é o *making of*, -- tipo de registro audiovisual produzido com a intenção de mostrar os bastidores da gravação de um filme. Isto é, trata-se de um filme que revela o processo de gravação de um filme. Em uma narrativa - seja ela literária, teatral, visual ou audiovisual -, sempre que um narrador ou

personagem faz referência a si mesmo, a seu criador, interlocutor ou à própria narrativa que está sendo contada, mesmo quando ele não comenta explicitamente o conteúdo do texto, ele desvela a existência dos elementos instaurados na narração: a presença de um narrador e de personagens criados por um autor, a presença de um leitor/observador/espectador e de uma narrativa sendo construída. Dessa forma, ele demonstra consciência a respeito do processo de constituição da história e do produto que ele integra, configurando, assim, um mecanismo metalinguístico. O mesmo acontece na poesia, quando o eu lírico revela consciência sobre a sua existência, a existência do leitor e do conteúdo que ele enuncia, bem como as funções de cada um desses elementos constitutivos do texto. Há, também nesse caso, a manifestação da metalinguagem.

Exemplo mais específico do fenômeno da metalinguagem e comum no gênero romance, a metaficção se dá no texto narrativo que aborda a construção de uma ficção. O termo “metaficção” foi criado pelo escritor e crítico literário estadunidense William Howard Gass em seu livro *Fiction and the figures of life*, publicado em 1970. Esse tipo de ficção que tem seu processo de produção revelado pode ser o próprio romance em que isso ocorre ou uma ficção dentro da ficção, ou seja, um romance no qual um dos elementos do enredo é a escrita de um romance, ou, como define Mário Avelar, “uma ficção fundada na elaboração de ficções” (2020, n.p.).

Do conceito de “metaficção”, decorre, mais especificamente, o conceito de “metaficção historiográfica”, proposto pela autora canadense Linda Hutcheon, fundamentado no teor metalinguístico da narrativa e no seu diálogo com a historiografia, ou seja, a metaficção historiográfica pauta-se em uma relação íntima e constante entre presente e passado (CARAGEA, 2010, n.p.). A metaficção historiográfica, portanto, caracteriza romances metaficcionais que contam, recontam ou subvertem esteticamente a trajetória de um povo ou de uma nação. Apesar de partir de inspirações, eventos e personagens históricos, essa manifestação narrativa tem compromisso apenas com a literatura e não com registros documentais ou com a veracidade dos fatos. Ela “mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 142) e faz referência a acontecimentos ou períodos históricos a fim de lembrá-los, mas também de apresentar outras visões e leituras não hegemônicas deles, versões ausentes nos livros e documentos oficiais. A metaficção historiográfica

tem a intenção de construir outras possibilidades de rumos da história caso os acontecimentos fossem diferentes do que realmente foram, e, dessa forma, modificá-la, isto é, criar na narrativa fatos que não ocorreram fora dela.

Os tipos de texto citados configuram exemplos de metalinguagem mais genéricos, porém fundamentais para compreender como ela se constrói em diferentes gêneros textuais. Agora, analisaremos brevemente fragmentos metatextuais – em prosa e em versos – em obras de 5 autores negros brasileiros anteriores à fundação da série *Cadernos negros* a título de fazer uma abordagem mais específica da forma como se dá o procedimento metalinguístico nos trechos em questão. O primeiro deles se baseia em um trecho do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1994, p. 78)

O caráter metaliterário deste fragmento reside na constatação de que nele Brás Cubas desenvolve uma reflexão sobre o seu estilo de narrar no decorrer da sua própria narrativa. Nesse fragmento, o protagonista comenta ironicamente que a atividade da escrita o distrai do tédio da eternidade após a morte. Ele usa palavras do campo semântico da morte para caracterizar o livro que está escrevendo depois de morto, o que é coerente com a sua condição de defunto (“o livro é enfadonho, cheira a *sepulcro*, traz certa contração *cadavérica*”). Além disso, o narrador critica o interlocutor porque, na visão daquele, o leitor tem preferência por narrativas mais diretas, objetivas e lineares (“Tu tens pressa de envelhecer [...] tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente”). Por esse motivo, ele tenderia a não apreciar o livro de Brás Cubas, uma vez que sua forma de narrar se opõe completamente às supostas preferências do leitor. Para descrever seu estilo de narração, o personagem recorre à imagem do embriagado, que se movimenta de forma não linear, cambaleante, incoerente, sem uma direção única. A figura do bêbado é comparada metaforicamente à escrita de Brás Cubas

pelo fato de ela ser marcadamente não linear e digressiva.

O texto a seguir é de autoria de Cruz e Sousa e foi publicado postumamente, em 1905, no livro *Últimos sonetos*:

O ASSINALADO

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!

O eu lírico inicia o soneto dirigindo-se a um homem que chama de louco e afirma que sua loucura é extrema e eterna, e que a Terra seria para ele uma prisão, ou seja, um lugar do qual ele não pode sair e a que não pertence. Por isso, o interlocutor vive infeliz e incompreendido. Na segunda estrofe, o enunciador estabelece uma contradição segundo a qual são justamente as dores de que o louco é vítima que o tornam uma criatura terna. Na terceira estrofe, descobrimos que o indivíduo considerado louco é um poeta, chamado em seguida de “assinalado”, expressão que nomeia o texto. Essa ideia vai ao encontro de uma noção tradicional de que o poeta viveria em uma lógica diferente das demais pessoas, seria um indivíduo menos racional que os outros, um estrangeiro em um contexto mais pragmático, objetivo e utilitário. A imagem do poeta louco é novamente reiterada na última estrofe. Ao abordar a condição do poeta e uma determinada visão sobre ele em um texto poético, Cruz e Sousa constrói um metapoema.

A seguir, vejamos parte do romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, publicado em 1909.

Sofro assim de tantos modos, por causa desta obra, que julgo que esse mal-estar, com que às vezes acordo, vem dela, unicamente dela. Quero abandoná-la; mas não posso absolutamente. De manhã, ao almoço, na coletoria, na botica, jantando, banhando-me, só penso nela. À noite, quando todos em casa se vão recolhendo, insensivelmente aproximo-me da mesa e escrevo furiosamente. Estou no sexto capítulo e ainda não me preocupei em fazê-la pública, anunciar e arranjar um bom recebimento dos detentores da opinião nacional. Que ela tenha a sorte que merecer, mas que possa também, amanhã ou daqui a séculos, despertar um escritor mais hábil que a refaça e que diga o que não pude nem soube dizer. (BARRETO, 1917, p. 82-83)

Nesse trecho, o narrador-protagonista Isaías Caminha reflete, no seu próprio texto, sobre a narrativa que ele está escrevendo, instaurando, assim, uma prática metatextual. Ele fala como a obra a que vem se dedicando ocupa os seus pensamentos o tempo todo e causa nele um grande incômodo. No fragmento, Isaías também se desmerece, visto que afirma que não é capaz de expressar em seu romance tudo o que deseja por impossibilidade e inabilidade, chegando a desejar que seu livro seja reescrito no futuro por um autor mais habilidoso.

O quarto texto é parte de uma entrada da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1960:

Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades. (...) E preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. (JESUS, 2014, p. 66)

Nesse fragmento, a autora faz um exercício metaliterário na medida em que, ao escrever uma entrada de seu diário, ela reflete sobre o efeito e a repercussão emocional da escrita literária em sua vida. Recorrendo a imagens como a do castelo e de suas janelas, do jardim e de suas flores, Carolina Maria de Jesus cria representações de beleza, luminosidade e conforto de modo a descrever a satisfação emocional que a escrita lhe causa. No último período do trecho, a autora revela como a escrita representa, para ela, uma fuga simbólica do ambiente insalubre da favela, segundo ela mesma descreve ao longo da obra. Não à toa, as referências ao “castelo cor de ouro que reluz na luz do sol”, às “janelas de prata”, às “luzes de brilhantes” e ao jardim florido são imagens completamente opostas às descrições que Carolina Maria de Jesus faz do espaço da comunidade em que vive.

A metalinguagem, enquanto autorreflexão artística, se manifesta também no teatro negro. A seguir, analisaremos brevemente um fragmento da peça *Sortilégio*: mistério negro de Zumbi Redivivo, escrita por Abdias do Nascimento em 1951 para o Teatro Experimental do Negro.

EMANUEL:

Eu não sou mais Emanuel. Sou Zumbi, o Redivivo!

CORO (em canto):

Zumbi voltou! Zumbi é o nosso guia!

EMANUEL/ZUMBI (erguendo os braços, olhando para o público):

Olhai bem para mim! Vede o negro que se libertou!

(Pausa)

Esta cena é o nosso sortilégio: o feitiço que quebra o encanto do branco em nós.

(Dirigindo-se ao público)

Que é o teatro, senão o espelho do nosso espírito? Quebramos o espelho antigo, aquele que só refletia a face do senhor. Agora criamos o nosso reflexo, com nossas palavras, nossos gestos, nosso ritmo.

(Ao coro)

Dançai! Cantai! Que o palco se torne terreiro! O teatro é o nosso templo!
(NASCIMENTO, 1951, p. 86)

Essas falas fazem parte do final do 3º e último ato da peça, em que o protagonista Emanuel, que passara a vida inteira até então desprezando sua ancestralidade negra, vive um momento catártico no qual finalmente se reconhece como negro, e adere à religiosidade de matriz africana e a tudo o que ela representa no encontro com sua verdadeira identidade. Nesse trecho, Emanuel, que agora se reconhece como Zumbi Redivivo, se dirige diretamente ao público, promovendo a chamada “quebra da 4ª parede”, como é conhecida a interação direta dos atores com os espectadores no teatro, que instaura uma espécie de ruptura do pacto da ficção estabelecido entre artista e público. Toda quebra da 4ª parede é um elemento metateatral, na medida em que desvela a existência dos elementos constitutivos da peça de teatro: atores, espectadores, narrativa, texto, tempo, espaço e contexto de encenação. Dessa forma, é como se, metaforicamente, a parede simbólica que separa os atores do público deixasse de existir.

Quando o protagonista diz à plateia em 2ª pessoa “Olhai bem para mim! Vede o negro que se libertou!”, e “Esta cena é o nosso sortilégio”, ele demonstra ter consciência da sua condição de personagem, da existência dos espectadores e de que é parte constitutiva de uma peça de teatro. Ao dizer “Que é o teatro, senão o espelho do nosso espírito?”, Emanuel faz referência ao teatro na própria

peça. E a rubrica “(Dirigindo-se ao público)” sinaliza que esta frase deve ser dita em direção aos espectadores, configurando, assim, mais um elemento metateatral de quebra da quarta parede na interlocução direta com o público.

No trecho seguinte, “Quebramos o espelho antigo, aquele que só refletia a face do senhor. Agora criamos o nosso reflexo, com nossas palavras, nossos gestos, nosso ritmo”, o personagem diz que considera o teatro um reflexo das identidades negras e estabelece uma distinção entre dois espelhos: o antigo, que revelava apenas as visões de mundo do branco, e um novo espelho, que reflete as realidades negras com base em suas palavras, gestos e ritmos. A reiteração dos pronomes de 1ª pessoa do plural (“nós”, “nosso”, “nossas” e “nossos”), que aparecem 9 vezes no fragmento, reforça o pertencimento de Emanuel à população negra e a afirmação dessa identidade em oposição à figura do “senhor”, representante da branquitude. Desse modo, metatextualmente, em meio à própria peça, o protagonista destaca e celebra o poder do teatro de refletir subjetividades e experiências genuinamente negras.

Na fala final, “Que o palco se torne terreiro! O teatro é o nosso templo!”, novamente, o personagem menciona o palco, elemento teatral, enquanto encena uma peça de teatro, construindo, assim, mais uma referência metaliterária, e encerra essa cena exaltando a importância do teatro. O protagonista cita um espaço tradicional de encenações, o palco, e o transforma em terreiro, elemento das religiosidades de matriz africana, que constituem um dos principais eixos temáticos de *Sortilégio*: o conflito de Emanuel entre religiosidades cristãs e afro-brasileiras.

Os poemas que integram o *corpus* desta pesquisa se valem de uma ampla variedade de procedimentos metalinguísticos, desde os mais evidentes e imediatos até os mais sutis e complexos. Encontraremos nos poemas aqui analisados uma extensa diversidade temática dentro do escopo da metalinguagem: há textos que abordam o próprio processo de se escrever poesia, que discutem o seu poder de transformar a realidade, que falam a respeito do ofício do poeta, que evocam outros autores negros, textos em que o eu lírico manifesta consciência do seu lugar enquanto enunciador e consciência da existência do leitor e do poema em si, textos que refletem sobre o uso das palavras e seus significados, e a relação entre o fazer poético e a luta antirracista.

Celso Cunha (1968, p. 17) afirma que “a língua é um conjunto de sinais que exprimem ideias, sistema de ações e meio pelo qual uma sociedade concebe e expressa o mundo que a cerca, é a utilização social da faculdade da linguagem”. Ramos (2003, n.p.) ainda acrescenta que, a partir do século XIX, os estudos sobre Metalinguagem

foram, certamente, resultado do reconhecimento da língua como uma prática social que reflete a dinâmica de uma comunidade linguística. Queremos dizer que a língua está a serviço da sociedade e que suas mudanças dependem das condições sociológicas a que está submetida.

Assim, o uso da língua no exercício de se escrever poesia configura, para os autores negro-brasileiros, uma das formas de abordar as realidades do negro no Brasil. Os metapoemas que compõem o *corpus* deste trabalho, ao refletirem metalinguisticamente sobre a prática poética, analisam também o próprio uso da poesia como ferramenta artística e de transformação social. E, dotados de uma elevada consciência sobre sua produção, ainda apresentam e definem sua estética para o leitor, acrescentando complexidade e sofisticação literária às suas obras. De acordo com Onici Claro Flores,

Um dos papéis da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos. (2011, p. 247)

Embora exerça também as funções mencionadas, a poesia dos *Cadernos negros* as extrapola. Mais do que “detalhar informações”, “situar eventos” e “precisar sentidos”, ela elabora uma profunda autorreflexão poética a respeito de si mesma, suas especificidades e potencialidades.

2.2. Uma reflexão metalinguística afro centrada

Até aqui, este capítulo se concentrou em definir conceitos relacionados ao fenômeno da metalinguagem e a formas particulares de manifestação metalinguística, como metaliteratura, metaficção e metaficção historiográfica, com o objetivo de fazer um panorama de conceitos ligados ao cerne desta pesquisa - a metapoesia - a fim de situá-la no universo de manifestações da metalinguagem e também como uma forma de compreender melhor as

especificidades da metapoesia e o que a distingue de outras formas metalinguísticas.

A partir daqui, desenvolveremos uma reflexão metalinguística afrocentrada, com base nas ideias de intelectuais negros brasileiros. Refletiremos sobre o uso da língua pela população negra brasileira dentro e fora da literatura relacionando-o ao caráter violento e opressor da colonização na América Latina, ao apagamento linguístico, ao racismo, e à forma como poetas negros brasileiros contemporâneos usam a língua portuguesa e se apropriam dela em sua escrita, atualmente, inclusive para pensar a respeito dela.

Há semelhanças e diferenças entre a colonização da América Latina, da África e de outras partes do mundo. Se considerarmos a dominação portuguesa na América do Sul, a questão indígena acrescenta ainda mais complexidade a esse violento processo. Apesar das proximidades que se podem estabelecer entre as formas de colonialismo em diversos lugares do mundo, neste trabalho, optaremos por fazer um recorte específico da escravização negra africana no Brasil durante a colonização portuguesa neste território em nome das particularidades de cada processo e em nome da especificidade desta pesquisa.

Desde o início da colonização portuguesa na América do Sul, a língua do colonizador é usada como instrumento de poder, dominação e subjugação dos povos colonizados. Além dos indígenas, a língua portuguesa foi imposta também aos negros africanos que para cá foram trazidos à força. Ademais, houve grandes esforços por parte da Metrópole para – mais do que desestimular ou dificultar – proibir, por meio de políticas públicas oficiais, o uso das línguas maternas africanas pelas populações negras aqui escravizadas. Essa insistência em impedir o uso de uma língua, promovendo o seu apagamento e aniquilamento, foi denominada, pelo pesquisador negro brasileiro Gabriel Nascimento, de “linguicídio”. Dessa forma, fica evidente como o linguicídio interessava à Metrópole e como ele foi usado, junto com a imposição da língua do colonizador aos povos dominados, como um poderoso instrumento de opressão e subjugação do outro. Sobre isso, Nascimento observa que

Uma vez que admitimos que o racismo está na estrutura das coisas, precisamos admitir que a língua é uma posição nessa estrutura. [...] o racismo é produzido nas condições históricas, econômicas, culturais e políticas, e nelas se firma, mas é a partir da língua que ele materializa suas formas de dominação. (2019, p. 14-15)

Assim, desde a escravização africana até os dias de hoje, a população negra no Brasil sofre uma violenta imposição linguística: ela foi, historicamente, obrigada a usar uma língua estranha à sua origem étnico-racial ao mesmo tempo em que foi impedida de aprender, falar e transmitir sua língua materna ou a língua original de seu povo, o que representa uma forma de linguicídio.

De acordo com Gabriel Nascimento,

não há línguas sem sujeitos porque, retomando os conceitos do linguista e historiador russo Mikhail Bakhtin (1997), os sujeitos modificam a língua e a língua modifica o sujeito. [...] Se, por um lado, o sujeito se submete à língua, por outro, a língua muda por meio do sujeito [...]. Por isso, as línguas têm sujeitos por trás delas. De outra forma, as línguas não são neutras e sempre são atravessadas por processos de poder, como os próprios sujeitos. [...] a língua não é só modificada, mas está sempre submetida aos projetos de poder. Ela própria é um projeto de poder [...]. (2019, p. 16-17)

Há séculos, autores negros brasileiros falam e escrevem em português. Porém, a língua é dinâmica e porosa. Isso significa que esses falantes não a usam passivamente, não se deixam dominar por ela. Pelo contrário, eles a adaptam, modificam e subvertem à sua maneira de modo a usá-la de forma muito particular e criativa. A própria língua também não permanece inerte a seus usuários quando produzida por falantes negros. Assim, há muitos anos, autores negros têm feito um uso específico da língua portuguesa em seus textos no sentido de resistir ao racismo representado pelo linguicídio que vitimou seus antepassados. Na visão de Gabriel Nascimento,

Se quisermos entender de maneira mais contundente a língua, ela também pode ser um espaço de resistência do próprio negro. [...] No entanto, na história, como quero propor, os agentes oprimidos pela colonialidade e a partir da colonialidade também atuaram e não se mantiveram passivos, muito menos na língua. (2019, p. 18)

A poesia negro-brasileira, foco de investigação desta pesquisa, mostra a maneira transgressora como os autores utilizam o português em sua literatura. Por sua vez, a reflexão metapoética dentro dessa produção, ao revelar consciência sobre o processo de escrita, explicita ainda mais esses usos particulares da língua portuguesa, a qual é, de certa forma, estrangeira aos autores negros, mas também é apropriada crítica e criativamente por eles.

Ao observar como o português brasileiro tem sido modificado e subvertido por falantes negros, inclusive por meio da incorporação de traços de línguas africanas a ele, Lélia Gonzaléz elaborou o conceito de “pretuguês”, o idioma falado pela população negra brasileira. “Com isso, a pesquisa de Lélia Gonzalez (1988) não se furta a compreender a complexidade do português afro-brasileiro: [...] aquilo que chamo de ‘pretuguês’ e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...]” (NASCIMENTO, 2019, p. 41-42). O pretuguês revela precisamente como esses falantes são ativos no uso da língua. Do mesmo modo, ela também não permanece alheia a seus falantes. Pelo contrário, a própria língua reage a esse uso. Dessa forma, Lélia Gonzalez nos mostra e ensina que, mesmo quando vítima de um linguicídio, a população negra no Brasil foi e é capaz de transgredir a língua que lhe foi imposta violentamente de modo a tornar ela própria uma ferramenta de resistência ao racismo e a diversas formas de opressão.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DE POEMAS

*“se provoquei cortes
(dedo na aresta do papel)
foi por negligenciar o anúncio
de que a minha literatura
é um mosaico de espelhos afiados
sobre o chão de toda a cidade”
(Zainne Lima da Silva)*

Neste capítulo, procederemos à análise de 10 metapoemas publicados nos 6 volumes mais recentes dos *Cadernos negros*. Os poemas são de autoria de Cuti, Benicio dos Santos Santos, Catita, Esmeralda Ribeiro, Benedita Lopes, Cristiane Sobral, Serafina Machado, Bruno Gabiru, Fauto Antonio e Samuel Neri.

3.1. “Contra dicção” – Cuti – *Cadernos negros 41* (2018, p. 74)

apesar do chá que fascina
vaidades na academia
o poema negro digladia
contra a hecatombe
vívuda na periferia

e abomina a indiferença
que se quer neutra
sendo assassina.

O poema de Cuti se inicia com a conjunção concessiva “apesar de”, que, desde o início do primeiro verso, já anuncia que se estabelecerá uma oposição: “apesar do chá que fascina/ vaidades na academia/ o poema negro digladia/ contra a hecatombe/ vivida na periferia”. A conjunção opõe os papéis da “academia” e do “poema negro”. A “academia”, citada no segundo verso, refere-se às Academias de Letras, instituições literárias que elegem escritores como membros.

A imagem da Academia de Letras é comumente associada a um conjunto de valores ligados a um tradicionalismo literário que valoriza apenas o cânone, marcado por elementos como rebuscamento linguístico, exibicionismo, conservadorismo, alienação social, clubismo e, sobretudo, “vaidades”, conforme acusa o segundo verso.

A menção ao “chá”, no primeiro verso, faz referência a um conhecido costume das Academias de Letras, que consiste em servir chá nas reuniões dos seus membros. A alusão ao chá contribui para reforçar e ironizar a aura de tradicionalismo e conservadorismo que marca o ambiente das Academias de Letras, visto que a bebida costuma remeter a contextos mais formais.

No terceiro verso, a negritude do fenótipo do autor é transferida ao texto que ele escreve. O “poema negro”, mais do que lutar, “digladia”. Deve-se destacar que o verbo “digladiar” possui uma conotação mais forte que “lutar”, “discutir” ou “combater”. “Digladiar” significa “lutar ferozmente”, expressão frequentemente usada para se referir a contextos de guerra.

O alvo da luta do poema negro são as chacinas, os massacres, os genocídios - chamados aqui de “hecatombe”, palavra que denomina a matança de uma grande quantidade de pessoas - que acontecem nas periferias das cidades (FREITAS, 2022). A periferia é um espaço oposto às Academias de Letras, uma vez que tais instituições reúnem o cânone literário, ou seja, os autores mais centrais de uma determinada produção literária em termos de reconhecimento. Além de “digladiar” contra a “hecatombe vivida na periferia”, o poema negro também rechaça a suposta neutralidade da academia, desmascarada no texto como indiferença, que, na realidade, é conivente com a “hecatombe da periferia” e, por isso, torna-se assassina: “e abomina a indiferença/ que se quer neutra/ sendo assassina”.

Ressalte-se ainda que, ao final de cada verso da primeira estrofe, a única palavra que não rima com as demais é “hecatombe”. Tal ruptura na regularidade sonora dos versos confere destaque à palavra “hecatombe”, intensificando o impacto do seu significado no leitor, que, assim, passa a ter uma melhor dimensão da grande quantidade de assassinatos que assola as periferias do Brasil.

O caráter metalinguístico desse texto reside no fato de o poema falar sobre o próprio poema, sobre suas particularidades que o diferenciam de poemas “não negros”, sobre contra o que ele digladia e quais valores ele abomina.

O título do texto anuncia um dos traços definidores deste poema: opor-se a um conjunto de valores, discursos e práticas tradicionais sintetizados na imagem da Academia de Letras, isto é, posicionar-se “contra” uma “dicção” elitista, vaidosa, supostamente neutra, indiferente a diversas formas de violência e, por consequência, conivente com a situação de profunda desigualdade social que assola as comunidades da periferia.

3.2. “O poema que cura” – Benicio dos Santos Santos – *Cadernos negros* 43 (2020, p. 79)

Pedra encontrada
Na esquina, na rua
Voz embargada
Choro abafado
Dor despontada
Carne preta nua
Sente
Racismo presente
Corpo no chão
Meus irmãos
Ausentes se tornam
Em meio à dor
Que recrudescer
Força cresce
Para quem fica
E vivi-fica
Como uma rocha
A negra luta
A negra canção
O negro poema
Há de curar
Racistas corações

O texto anuncia, desde o título, um dos grandes poderes exercidos pelo poema: a cura. Os versos esclarecem ao leitor quais “doenças” a poesia é capaz de curar. A “pedra”, no primeiro verso (“Pedra encontrada/ Na esquina, na rua”), remete à pedra literal, que pode ser usada como um instrumento de agressão física, e também pode remeter à pedra de crack, que faz inúmeras vítimas por meio do vício. Os versos “Voz embargada/Choro abafado/Dor desapontada” constroem imagens de um sofrimento crescente e, muitas vezes, silenciado.

Os versos seguintes revelam, gradualmente, a que espécie de sofrimento eles se referem e quem o sente: é o racismo, que gera consequências de ordem física e emocional em seus alvos. O eu lírico demonstra solidariedade e cumplicidade para com eles ao chamá-los de “meus irmãos”. Ao final da primeira estrofe, o enunciador faz referência à resistência e à força das vítimas do racismo diante da dor que lhes é imposta.

O verbo “vivificar” significa “dar vida a algo ou alguém, reanimar, tornar algo ou alguém vivo”. Ocorre que, da forma como o eu lírico o grafou, “vivi-ficar” se torna um neologismo muito semelhante ao verbo dicionarizado “vivificar”, mas que une os sentidos dos verbos “viver” e “ficar”, formando um único vocábulo com hífen. Dessa forma, a criação “vivi-ficar” assume o significado de “ficar, permanecer vivo; resistir à morte” mesmo em meio à opressão. Nos versos “a negra luta/a negra canção”, a luta e a canção adquirem para si a negrura da pele das vítimas do racismo.

Na segunda e última estrofe, que soa uma conclusão das realidades descritas na primeira, o próprio poema é mencionado e enegrecido (“o negro poema”). Há, nos versos finais, uma projeção de cura: cabe ao poema negro curar corações racistas, ou seja, educá-los e sensibilizá-los para que deixem de ser racistas (“O negro poema/ Há de curar/ Racistas corações”).

Ao afirmar que os “corações racistas” necessitam de cura, o texto atribui ao racismo o status de doença, capaz de ser curada por meio da poesia. Os três últimos versos estabelecem coesão com o título, além de reafirmarem o traço metalinguístico de um poema que atesta um dos grandes potenciais da poesia: a “cura” do preconceito racial.

3.3. “Todas poetas” – Catita – *Cadernos negros 41* (2018, p. 64)

Pode uma poeta não ter vivido isso,
mas sentir como se o fora.

Pode outra poeta ter vivido aquilo,
mas negar para não a aborrecerem.

Pode a poeta querer socar o seu nariz,
mas atirar-lhe a palavra.

Pode qualquer poeta usar um palavrão dos grandes.

Ela quer, ela pode.

Pode a poeta chorar ao voltar andarilha
sem ter vendido um livrim
que virasse leite de sua cria,
tal Carolina, sem papel-ferro pra catar,
com desejo de morrer,
não sem antes escrever.

- Então, entenda o punho erguido da poeta

leiouça a poeta

reflita sobre suas palavras

receba seus silêncios

publique seus livros

compre seus livros, poemas

ímãs de geladeira, brigadeiros, brincos.

Não faça mimimi de seus imperativos

respeite a arte, que é o trabalho dela

mas nunca deleite, desvario ou ilusão.

Antes urgência.

Urgência de mulher é dor crônica no mundo.

Desde o título do poema até seu último verso, o eu lírico faz um recorte de gênero: ele retrata realidade de poetisas *mulheres*, o que se mostra na escolha da forma feminina dos determinantes “todas”, “uma”, “outra”, “a” e dos pronomes femininos “ela” e “dela” para se referir à poeta. O pronome “todas”, no título, e o substantivo “mulher”, no último verso, reforçam o traço de gênero que une e identifica a totalidade das poetisas referidas no texto.

Notamos o efeito da metalinguagem neste poema na forma como ele aborda diversos aspectos do trabalho da poeta, desde os mais diretamente ligados à sua estética até os que envolvem questões de ordem socioeconômica. Trata-se de um metapoema, que promove uma reflexão sobre o processo de escrever literatura e procura colocar em destaque o ser poeta mulher e negra, que escreve por paixão, ainda que sua realidade esteja na contramão do desejo da escrita. A seguir, vamos desenvolver e detalhar tais aspectos.

Observamos aqui a repetição das expressões “pode uma/outra/a/qualquer poeta” no início de 5 versos, indicando situações possíveis para a autora. Nas 3 primeiras ocorrências, esse verso é seguido por outro iniciado pela conjunção adversativa “mas”, que estabelece uma quebra de expectativa em relação ao que normalmente se esperaria a partir da condição da poeta enunciada em cada verso: “Pode uma poeta não ter vivido isso,/ mas sentir como se o fora./ Pode outra poeta ter vivido aquilo,/ mas negar para não a aborrecerem./ Pode a poeta querer socar o seu nariz,/ mas atirar-lhe a palavra”.

Os 4 primeiros versos (“Pode uma poeta não ter vivido isso,/mas sentir como se o fora./Pode outra poeta ter vivido aquilo,/mas negar para não a aborrecerem.”) estabelecem uma distinção entre a figura da autora e o eu lírico criado por ela ao declarar que nem todo texto literário é autobiográfico. De acordo com os versos, a expressão das próprias experiências é uma possibilidade, não uma obrigação da poeta.

O fragmento “Pode a poeta querer socar o seu nariz,/mas atirar-lhe a palavra.” revela que a palavra tem força e poder, e gera consequências comparáveis a um soco no nariz, no sentido de ser como uma arma capaz de expressar revolta e afetar o outro. Os versos “Pode qualquer poeta usar um palavrão dos grandes. /Ela quer, ela pode.” defendem a liberdade no exercício poético, e a poesia como manifestação da vontade e do poder de sua autora.

Nos versos seguintes, o eu lírico retrata o trabalho e a luta da poeta que se esforça para vender seus livros e ganhar dinheiro com sua poesia para alimentar os próprios filhos, mas se sente frustrada por não conquistar nenhum leitor: “Pode a poeta chorar ao voltar andarilha/ sem ter vendido um livrim/ que virasse leite de sua cria,/ tal Carolina, sem papel-ferro pra catar,/ com desejo de morrer,/ não sem antes escrever”. A poeta mencionada no texto é comparada à autora Carolina Maria de Jesus, que sustentava sua família trabalhando como catadora de material reciclável (como o ferro) e que, apesar das inúmeras e severas dificuldades, não deixava de escrever. Destaca-se aqui a criação do neologismo “papel-ferro”, uma única palavra formada por outras duas já existentes na língua portuguesa unidas por hífen. Carolina Maria de Jesus retirava do lixão próximo à comunidade onde morava tanto o material reciclável que vendia posteriormente quanto os papéis e cadernos usados que fazia de diário. Apesar das imensas dificuldades financeiras, para Carolina, escrever era tão vital quanto ganhar o dinheiro necessário para alimentar a si e a seus filhos. Ao unir as palavras “papel” e “ferro” em uma única palavra, o eu lírico equipara a importância desses dois elementos - a literatura e a luta pela sobrevivência - para Carolina.

A segunda estrofe do poema é marcada por verbos empregados no modo imperativo, os quais expressam recomendações aos leitores para que eles valorizem, respeitem e consumam de diversas formas o trabalho de mulheres, independentemente de sua profissão.

Na visão do eu lírico, tão importante quanto “refletir sobre as palavras da poeta” é “receber seus silêncios”, isto é, diferentemente do que se costuma pensar, os “não-ditos” das poetisas são repletos de significado tal qual suas palavras.

O neologismo “leiouça”, no verso “leiouça a poeta”, formado pelo modo imperativo das formas verbais “leia” e “ouça”, atribui a mesma relevância para a escrita e para a oralidade, indicando que escutar o que a poeta tem a dizer é tão fundamental quanto ler sua obra.

Nos últimos versos, o eu lírico defende a ideia de que a arte é o trabalho das poetisas e demais mulheres artistas, e, por isso, deve ser respeitado, valorizado e remunerado como os outros.

**3.4. “Poesia de negro é...” – Esmeralda Ribeiro – *Cadernos negros 41*
(2018, p. 102)**

*“Poesia de negro é axé, é axé
A poesia negra vem com a força do quilombo”
(Ponto de roda de poemas)*

escrever é a linha invisível
que divide a loucura da sanidade
quando escrevo
minha ancestralidade
está presente
o processo de criação
é uma flor que vai desabrochando
criar é desafiar a lei
da gravidade espacial e territorial
a poesia negra é uma dama da noite
seu perfume africano e envolvente
atinge as zonas proibidas
do nosso íntimo
literatura afro é como uma música de rap
que dialoga com seus pares
com seus aliados
às vezes versa
às vezes conta uma prosa
às vezes salva os
manos quase perdidos na estrada

*“Poesia de negro é axé, é axé
A poesia negra vem com a força do quilombo.”*

O caráter metalinguístico deste poema se manifesta desde o título, uma vez que este já anuncia que vai definir “poesia de negro” e o faz por meio de imagens, metáforas e comparações. O anúncio é reforçado pelas reticências e pelos versos “Poesia de negro é axé, é axé/ A poesia negra vem com a força do quilombo”. Esses versos reproduzem um ponto comumente cantado em rodas de poemas. Além de citar o “axé”, elemento da religiosidade de matriz africana, o ponto também faz referência à “força do quilombo”, símbolo de resistência negra no Brasil escravista. Assim, antes mesmo de o texto se iniciar de fato, já há nele a presença de traços culturais que, na visão do eu lírico, caracterizam a “poesia negra”. Os primeiros versos iniciais do poema se repetem ao final dele e sua disposição gráfica sugere que eles constituem elementos paratextuais. Essa organização visual imita a dinâmica das rodas de poemas, nas quais canta-se o ponto entre as recitações, de modo que cada poesia é introduzida e encerrada por ele. Dessa forma, nota-se que o texto reproduz, em sua visualidade, a dinâmica oral de uma roda de poemas.

Nota-se, desde o início do texto, que não se busca definir o gênero poético como um todo. O eu lírico recorta uma parte dessa produção a qual ele mesmo chama de “poesia de negro”, “poesia negra” e “literatura afro” em cada verso. Na visão do enunciador, a categoria de textos literários de que ele trata tem especificidades as quais dizem respeito à identidade racial dos seus autores e leitores. A denominação “poesia de negro” contém a preposição “de”, a qual confere um traço de posse à expressão: a poesia que pertence ao negro; em “poesia negra”, a negritude do poeta é transmitida ao texto escrito por ele. Já “literatura afro” é mais abrangente, inclui também a prosa e utiliza uma forma reduzida do adjetivo “africano”, destacando a ascendência da produção mencionada, referida também nos versos “quando escrevo/ minha ancestralidade/ está presente”. O fato de o eu lírico lançar mão de três nomes para se referir ao mesmo conjunto de textos atesta a diversidade terminológica na denominação de uma mesma produção literária e é coerente com a percepção de Cuti (2010, p. 38) segundo a qual, para muitos autores, o conteúdo dos textos é mais relevante que a classificação atribuída a eles.

A criação estética ora é descrita como flor (“o processo de criação/ é uma flor que vai desabrochando”; “a poesia negra é uma dama da noite”), ora como salvação (“literatura afro é como uma música de rap/ que [...] às vezes salva os/

manos quase perdidos na estrada”) e ora como subversão (“criar é desafiar a lei/ da gravidade espacial e territorial). O significado de “desabrochar” bem como a sua flexão no gerúndio como verbo principal da locução “vai desabrochando” ressaltam a natureza gradual do processo de criação literária: “o processo de criação/ é uma flor que vai desabrochando”. A referência ao *rap* nos versos “literatura afro é como uma música de rap/ que dialoga com seus pares/ com seus aliados” evoca um estilo musical de origem negra muito associado ao gênero poético e a essa população até hoje por meio dos *rappers*, do público e também dos conteúdos das canções, que, tradicionalmente, abordam questões ligadas ao cotidiano do negro em diversos contextos. De acordo com o texto, o *rap* tem o potencial de promover aproximação e identificação entre pessoas comprometidas com os mesmos valores.

Por meio de versos ambíguos, o eu lírico ainda destaca a diversidade formal que caracteriza a “literatura afro”, materializada em poesia – tipo de texto estruturado em versos – e em prosa: “literatura afro é como uma música de rap/ que [...] às vezes versa/ às vezes conta uma prosa”.

Observa-se que, além de referir-se a particularidades da “poesia de negro”, o poema enfatiza a necessidade de questionar contextos os quais marginalizam a literatura de autoria negra e negam a sua legitimidade e o seu valor, reforçando, assim, o racismo.

3.5. “Palavras-lanças” – Benedita Lopes – *Cadernos negros 43* (2020, p. 76)

Desenho estas palavras com gotas de sangue

elas são, letra por letra, a palavra socorro

e contam ao mundo dos seres

excluídos, humilhados, sufocados.

Desenho com essa letra silêncio

potência de Tereza de Benguela.

Desenho com essa letra suicídio

resistência de Dandara.

Desenho com essa letra estardalhaço

reverberada sob a máscara de Anastácia.

Desenho com letras afiadas

as palavras-lanças

para atravessar os sentidos

de quem nos mata

por sermos

indígenas, mulheres, negras.

O título deste poema de uma única estrofe constitui um neologismo composto por duas palavras já anteriormente existentes na língua portuguesa unidas por hífen, formando, assim, um conceito novo a partir da junção de dois termos, “palavras-lanças”, expressão que, por si só, já indica a natureza poderosa, tal qual uma arma, da linguagem verbal.

No texto, as palavras e letras são produzidas pela dor: “Desenho estas palavras com gotas de sangue”; aparecem como manifestação da dor: “elas [estas palavras] são, letra por letra, a palavra socorro”; conferem materialidade ao silêncio: “Desenho com essa letra silêncio”; representam suicídio: “Desenho com essa letra suicídio”; e são lidas por vítimas da dor: “[estas palavras] contam ao

mundo dos seres/ excluídos, humilhados, sufocados”.

A forma verbal “desenho”, conjugada na 1ª pessoa do singular e repetida cinco vezes ao longo do poema, ressalta o traço visual da escrita. Analogamente, o termo “lanças”, presente no título, é um substantivo concreto, o que significa que ele também possui uma dimensão plástica, além de seu significado mais abstrato, como o poder que a lança tem de ser uma ferramenta de ataque e de autodefesa capaz de atravessar, ferir e capturar.

O poema cita como referência três mulheres que marcaram a história da luta antirracista no Brasil. Tereza de Benguela lutou durante a segunda metade do século XVIII. Ela foi uma líder quilombola do Quilombo do Piolho, localizado em uma região que corresponde, atualmente, ao estado do Mato Grosso. Dandara foi, junto de seu companheiro Zumbi, uma líder quilombola do Quilombo dos Palmares, em Alagoas, que viveu na segunda metade do século XVII. A menção ao suicídio em “Desenho com essa letra suicídio/ resistência de Dandara” refere-se à maneira como Dandara faleceu. O suicídio de Dandara representou uma forma de resistência, uma vez que, ao ser presa, ela preferiu encerrar a própria vida a voltar à condição de escravização. Anastácia foi uma mulher negra escravizada no século XVIII que ficou conhecida por ter a boca tampada por uma máscara de ferro como forma de castigo por resistir aos abusos e às manifestações de violência de que era vítima. Sua representação com a máscara na boca se tornou uma imagem amplamente conhecida na história do Brasil. Além de ser um instrumento de violência física e tortura, a máscara de Anastácia representa o silenciamento imposto às mulheres negras desde o período da escravização. A imagem do “estardalhaço” em “Desenho com essa letra estardalhaço/ reverberada sob a máscara de Anastácia” contrasta com a mudez violenta que marca a sua história. No poema, o estardalhaço que reverbera sob a máscara de Anastácia pode ser lido como a resistência que ela representou enquanto mulher negra escravizada insubmissa mesmo sofrendo castigos físicos cruéis.

Quando evoca a figura dessas três mulheres, o texto faz um recorte de gênero e exalta a força e a resistências das mulheres negras sobretudo nas condições mais adversas. Ao enaltecer o poder de suas “palavras-lanças”, a enunciadora adota uma postura de subversão em relação às situações de extrema

opressão a que foram submetidas suas ancestrais escravizadas.

A característica física da lança, enquanto objeto, de ser afiada é transferida às letras, de modo que, dessa forma, o adjetivo “afiadas” adquire outras acepções além de indicar objeto pontiagudo, cortante. Nesse caso, ele passa a significar também letras ardilosas, perspicazes, poderosas, capazes de abalar emoções: “Desenho com letras afiadas/ as palavras-lanças”. Dotadas desses atributos, as afiadas palavras-lanças têm a finalidade de “atravessar os sentidos/ de quem nos mata”. Nesses versos, o verbo “atravessar”, associado ao objeto lança, possui um significado mais concreto, de penetrar, cortar, percorrer, passar através de algo. Porém, tal como ocorre com o termo “afiadas”, “atravessar” também adquire um significado mais abstrato quando se liga a “sentidos”. A expressão “sentidos” remete a sensação, sensibilidade, consciência, compreensão racional e emocional. Assim, quando o eu lírico enuncia “Desenho com letras afiadas/ as palavras-lanças/ para atravessar os sentidos/ de quem nos mata”, ele propõe uma vingança contra o seu potencial assassino. No entanto, tal vingança pode ser lida como a ação física de atirar a lança na direção de alguém e também permite ser interpretada em sentido figurado: as palavras-lanças capazes de transformar subjetivamente o agressor.

Nos dois últimos versos, o eu lírico, adotando uma postura mais coletiva em 1ª pessoa do plural, apresenta a razão pela qual ele e seus pares são alvos de assassinato: “por sermos/ indígenas, mulheres, negras”. Assim, a enunciadora encerra o poema fazendo um recorte de raça e gênero, destacando grupos populacionais especialmente atingidos pelas diversas formas de violência referidas no texto.

As “palavras-lanças”, no texto, configuram símbolos de “potência”, “resistência”, ataque e auto-defesa. O caráter metaliterário desta poesia reside no fato de que o eu lírico caracteriza suas letras e palavras(-lanças) de modo a ressaltar os elementos que as formam e que constituem o seu poder, comparável ao de uma lança literal e metaforicamente, o poder de denunciar e combater o racismo por meio da construção da imagem da palavra como uma arma.

3.6. “Página preta” – Cristiane Sobral – *Cadernos negros* 37 (2014, p. 49)

uma página preta
não dá conta da nossa demanda
mas já é um outro negro começo

uma página preta
não é tudo o que queremos
mas já anima o corpo cansado da luta

uma página preta
em tempos de tanta besteira
um ensaio sobre José Carlos Limeira
preta página subvertendo a lógica da procura
salpicando tinta fértil nesse universo de brancura

uma página preta
derrotando a supremacia da folha alva
em benefício da democracia
uma humanidade salva
negra ampulheta invadindo a retina cor do mundo
em preto negror fecundo brilhantina
mostrando que o preto combina
com tudo.

A página, um dos elementos metalinguísticos deste poema de rimas e métrica irregulares, aparece já no título e se repete por quatro vezes no primeiro verso de cada estrofe, revelando, assim, sua centralidade no texto. A cor preta, definidora da identidade racial do eu lírico, é compartilhada com a página, suporte onde o eu lírico escreve. O compartilhamento da cor preta autoriza uma leitura figurada da expressão “página preta”. Nesse sentido, a página preta abrigaria textos cujos conteúdos são pretos, ou seja, comprometidos com as experiências de vida da população negra e com a luta antirracista.

É necessário ressaltar a diferença de sentido que há entre os termos “página”, de um lado, e “folha” ou “papel”, de outro, por exemplo. Em muitos contextos, elas podem ser interpretadas como sinônimos. Porém, uma folha de papel pode ficar solta, ela não pressupõe um conjunto de folhas organizadamente dispostas dentro de um livro ou caderno, por exemplo. Já a página, por outro lado, não existe sozinha. Ela somente se configura como tal enquanto parte constitutiva de um livro ou caderno. Ao escolher usar a palavra “página” em oposição a “folha”, por exemplo, o enunciador estabelece o pressuposto de que a página preta a que ele se refere pertence a um conjunto de páginas que formam um livro ou caderno preto.

O eu lírico enuncia na 1ª pessoa do plural ao empregar o pronome possessivo em “não dá conta da *nossa* demanda” e a forma verbal em “não é tudo o que *queremos*”, indicando que faz parte de uma coletividade negra. No primeiro e no segundo verso da primeira e da segunda estrofe, o eu lírico afirma que “uma página preta/ não dá conta da nossa demanda” e “uma página preta/ não é tudo o que queremos”. Tais ideias atestam a insuficiência da página preta, no sentido de que ler e escrever textos antirracistas não basta para erradicar o racismo.

O terceiro verso das duas primeiras estrofes diz “mas já é um outro negro começo” e “mas já anima o corpo candado da luta”. A conjunção adversativa “mas”, que inicia o último verso das duas primeiras estrofes, indica uma oposição forte, ou seja, ela apresenta uma informação contrária à anterior, de modo a atribuir maior grau de importância à afirmação que aparece depois da conjunção. Uma vez que as ideias introduzidas pelo “mas” descrevem o potencial da página preta, o poema transmite a ideia segundo a qual, mesmo que a página preta não possa suprir todas as necessidades da população negra, o que ela é capaz de

fazer em benefício desse grupo é maior e mais importante do que suas limitações.

Assim como ocorre na expressão “página preta”, no verso “mas já é um outro negro começo”, o traço da negritude é transferido ao substantivo “começo”, que, além de ser negro, também é “outro”, isto é, ele se distingue dos demais começos indesejados já experimentados pelas pessoas negras. O verso “mas já anima o corpo cansado da luta” ressalta a longa duração da luta, suficiente para causar cansaço. A luta, neste contexto, pode ser entendida como a luta antirracista, pelos direitos e por condições dignas de vida da população negra. Tais reivindicações são apresentadas como embates físicos, uma vez que desgastam o corpo, mas também podem ser lidas como outras formas de luta que não a física: a luta em defesa de uma ideia, causa ou mentalidade antirracista.

Na terceira estrofe, a página preta é apresentada como alívio possível “em tempos de tanta besteira” e como força subversiva: “uma página preta/ em tempos de tanta besteira/ um ensaio sobre José Carlos Limeira/ preta página subvertendo a lógica da procura/ salpicando tinta fértil nesse universo de brancura”. Além disso, a tinta das palavras escritas na “página preta” é descrita como fértil (“salpicando tinta fértil nesse universo de brancura”), ou seja, capaz de se multiplicar e deixar legados em um “universo de brancura”. Neste verso, o “universo de brancura” se opõe à cor preta, que caracteriza a página e o começo, como uma maneira de reafirmar a negritude do eu lírico e das suas palavras. O termo “universo” reforça a grande dimensão dos espaços tomados pela hegemonia branca. Ainda na terceira estrofe, é citado como referência o escritor soteropolitano José Carlos Limeira (1951-2016), importante autor e militante negro que também publicou nos *Cadernos negros*.

Nos versos “uma página preta/ derrotando a supremacia da folha alva/ em benefício da democracia/ uma humanidade salva”, da quarta estrofe, a página preta se configura como uma ferramenta democrática, dotada do poder de salvar a espécie humana, e denuncia a “supremacia da folha alva”. A expressão “folha alva” se diferencia da “página preta”, como se a cor branca da folha fosse um empecilho que a escrita preta deve superar. As referências às cores preta e alva nesses versos, mais uma vez, além de seus significados literais, têm sua leitura potencializada quando lida também em sentido figurado. As cores da página e da folha representam o embate antirracista da população negra contra a hegemonia

branca na arte e em todas as outras esferas da sociedade.

Os últimos quatro versos do poema intensificam ainda mais a exploração do campo semântico das cores: “negra ampulheta invadindo a retina cor do mundo/ em preto negror fecundo brilhantina/ mostrando que o preto combina/ com tudo”. No verso “negra ampulheta invadindo a retina cor do mundo”, novamente, o eu lírico utiliza o recurso de transferir ao objeto - neste caso, a ampulheta - a sua própria negritude. Além de usar a expressão “cor do mundo” neste verso, o enunciador menciona a retina, parte do olho, órgão responsável por apreender as cores. A associação entre os termos “preto” e “negror” no verso “em preto negror fecundo brilhantina” reforça a referência à negritude. Os dois últimos versos do poema - “mostrando que o preto combina/ com tudo” - partem do senso comum do universo da moda segundo o qual a roupa de coloração preta seria compatível com qualquer outra cor de vestimenta quando usadas simultaneamente. No poema, a cor preta simboliza a população negra como um todo e a expressão “combina com tudo” pode ser lida e ampliada, nesse contexto, como a diversidade e a heterogeneidade desse grupo populacional em todos os aspectos.

Ao falar repetidamente sobre a página preta, suporte material onde o eu lírico escreve e lê, bem como sobre suas características e sua função, o enunciador constrói um metapoema, na medida em que ressalta o poder da sua escrita.

3.7. “Escreviver” – Serafina Machado – *Cadernos negros 43* (2020, p. 376)

Diante das folhas
 Branças
 Do papel
Perco a palavra
Sinto-me acuada.

Nada me move
Não há alavancas
 Fico borrada
 Embaralhada
 Apagada
Perco os sentidos
Na memória escondidos.

Pedaços de mim
Jogados ao vento
 Pequenas letras
Impossíveis de ser.

Procuro os nexos
Emendo-me na busca
Das confusas verdades.
Enigmas a advertir:
 “Decifra-me
 Ou te devoro”.

Não há alternativas:
 Só posso existir
 Quando insistir
Em ser letras pretas
Empunhando caneta
 No alvo papel.

A enunciativa intitula seu poema com o neologismo “Escreviver”, criado por Conceição Evaristo (2020). Esse conceito, colocado no título do texto, evoca a figura da escritora e intelectual negra como referência para a escrita do eu lírico e representa um traço intertextual e metapoético.

Neste poema de versos livres e rimas irregulares, a enunciativa aborda a própria escrita por meio da referência às letras e às folhas de papel, o suporte onde ela escreve, e também estabelece um jogo com as cores preta e branca. Ao falar sobre o seu processo criativo, os desafios envolvidos nele, o eu lírico instaura uma reflexão autorreferenciada e, portanto, metalinguística.

Nas duas primeiras estrofes, a enunciativa descreve como ela se sente e quais são as dificuldades que ela enfrenta na tentativa de escrever. Todas as emoções e reações que ela menciona manifestam silenciamento, confusão, paralisia e medo: “Diante das folhas/ Brancas/ Do papel/ Perco a palavra/ Sinto-me acuada.// Nada me move/ Não há alavancas/ Fico borrada/ Embaralhada/ Apagada/ Perco os sentidos/ Na memória escondidos”. O adjetivo “brancas”, atribuído às folhas de papel onde se escreve, não se refere somente à sua cor, mas a um conjunto de significados historicamente associados a uma dicção racial branca, por vezes, também racista. Por se reconhecer negra e, portanto, por se diferenciar da enunciação branca, a brancura do suporte em que ela pretende escrever a trava, assusta, apequena, repele. A terceira estrofe constrói uma imagem de fragmentação e impossibilidade, outro efeito da dificuldade de se expressar por escrito em folhas metaforicamente brancas: “Pedacos de mim/ Jogados ao vento/ Pequenas letras/ Impossíveis de ser.”

Na quarta estrofe, a enunciativa começa a reagir contra a dificuldade de escrever: “Procuro os nexos/ Emendo-me na busca/Das confusas verdades./Enigmas a advertir:/ “Decifra-me/Ou te devoro”. Ela busca sentidos e conexões, reconhece o caráter confuso das verdades que procura, mas não desiste de procurar. No verso “Emendo-me na busca”, deve-se ressaltar a polissemia do verbo “emendar-se”, que significa “modificar”, “corrigir-se” e também significa “unir”, “juntar”. Ambas as acepções são coerentes com o contexto do verso. O eu lírico procura corrigir ou superar o que lhe causa medo e paralisia, e busca melhorar as suas condições de escrita. Ele também tenta unir, recompor as suas partes constitutivas, que foram fragmentadas ao longo do tempo, de acordo com a imagem de fragmentação construída na estrofe anterior.

Assim, a enunciativa transforma a maneira como ela se sente em relação à escrita no sentido de se encorajar a escrever apesar das dificuldades.

Ao final da quarta estrofe, o eu lírico faz uma referência ao enigma da Esfinge, inspirado na tragédia grega de Sófocles, *Édipo Rei*: “Enigmas a advertir:/ “Decifra-me/ Ou te devoro”. Essa fala é dita, na peça de teatro, em um contexto em que a única alternativa para permanecer vivo é decifrar o enigma da Esfinge. Tal referência estabelece uma passagem para a última estrofe.

A quinta estrofe confirma a ideia da opção única: “Não há alternativas:/ Só posso existir/ Quando insistir/ Em ser letras pretas/ Empunhando caneta/ No alvo papel”. O eu lírico reforça que, para conseguir escrever, é necessário ter persistência e que a escrita é uma condição para a sua existência. Nesta parte, mais uma vez, o poema instaura a oposição entre “letras pretas” e “alvo papel”. A relação entre essas expressões indica o ato de resistência de escrever “letras pretas” - ou seja, textos de conteúdo afro-centrado e antirracista - em um meio marcado por padrões, referências e visões de mundo racistas, representados pelo “alvo papel”. A palavra “alvo”, neste contexto, é polissêmica, pois ela indica a cor branca do papel e também tem o sentido de lugar que recebe as “letras pretas”, suporte no qual elas são impressas.

A escolha pela forma verbal “empunhando” é significativa, pois esse é um verbo normalmente associado a espadas ou outros tipos de arma. “Empunhar” significa “segurar uma arma”. Quando a enunciativa combina o verbo “empunhar” com a palavra “caneta”, ela revela como a escrita tem um poder comparável a uma arma quando enfrenta as dificuldades e quando tem a coragem de ser um instrumento de expressão de dicções negras em um meio embranquecido e racista.

**3.8. “Poéticas pictóricas” – Bruno Gabiru – *Cadernos negros* 39
(2016, p. 68)**

Como Solano
Sou poeta e pintor
Também me preocupo com a cor

Inspirações são como ondas
Que estouram na praia da moleira
Chegam assim
De repente
Afogando-me no meu mar onírico

Rabisco com giz pastel
Beirando o desespero
Ou usando tinta com pincel
Depende do ensejo

Para pintar um autorretrato
Me olho no espelho
E gosto do que vejo
Então agradeço
Por ter esse dom
De ser um artista negro.

O título do texto, “Poéticas pictóricas”, contém um elemento metalinguístico ao citar o conceito de “poética” enquanto conjunto de traços de um texto literário, de um livro ou da obra de um autor. Ele também anuncia que o conteúdo do poema tratará da escrita de literatura (“poéticas”) e também de artes visuais (“pictóricas”). A escolha por escrever as palavras do título no plural indica que há uma pluralidade heterogênea de características que compõem tais poéticas pictóricas.

Na primeira estrofe (“Como Solano”/ Sou poeta e pintor/ Também me preocupo com a cor”), o eu lírico se coloca em 1ª pessoa do singular (“sou”; “me preocupo”) e se compara com o escritor Solano Trindade (“Como Solano”) no que diz respeito à preocupação com a cor. No terceiro verso, a palavra “cor” assume duplo sentido. Ela se refere às variadas colorações de tintas que um artista visual usa em suas obras, uma vez que o enunciador se identifica como pintor. Essa expressão também assume o sentido de coloração da pele humana enquanto indicador racial. A partir dessa polissemia, o eu lírico destaca que, tal qual Solano Trindade, como homem negro, poeta e pintor, ele (pre)ocupa-se com as colorações das imagens que produz e também com as questões raciais em sua obra e em sua vida.

Na segunda estrofe, o texto descreve, por meio de imagens poéticas, sua relação com a inspiração para produzir suas obras: “Inspirações são como ondas/ Que estouram na praia da moleira/ Chegam assim/ De repente/ Afogando-me no meu mar onírico”. O enunciador compara a inspiração a ondas que estouram repentinamente na praia afogando-o. Essa imagem define a inspiração, para o eu lírico, como uma força avassaladora, súbita e intensa, a ponto de afogá-lo, ou seja, arrebatá-lo por inteiro. O verso “Afogando-se no meu mar onírico” reforça a relação que o enunciador estabelece entre a sua criação artística e o seu universo particular dos sonhos.

Na terceira estrofe, o giz em tom pastel de um lado, e a tinta e o pincel de outro - materiais típicos da esfera das artes visuais - são mencionados como possibilidades da produção estética do artista, que, às vezes, é marcada pelo desespero, emoção intensa que faz parte do seu processo de criação: “Rabisco com giz pastel/ Beirando o desespero/ Ou usando tinta com pincel/ Depende do ensejo”.

A quarta estrofe trata do autorretrato, ou seja, da representação do próprio artista na obra de arte: “Para pintar um autorretrato/ Me olho no espelho/ E gosto do que vejo/ Então agradeço/ Por ter esse dom/ De ser um artista negro.” A imagem do autorretrato constitui uma referência metatextual no poema, pois ela desperta o leitor para o caráter autorreflexivo do texto, ressaltando o fato de que pintar um autorretrato, nas artes visuais, corresponde, na literatura, a escrever um poema que aborda a própria criação poética .

Essa estrofe revela a autoestima elevada do enunciador. Ele afirma que lhe agrada a sua própria imagem no espelho. Pode-se compreender, pelo contexto do poema, que essa imagem não se refere somente à aparência física, mas também aos traços de personalidade de ordem mais subjetiva. A ideia da gratidão aparece ligada à autoestima do eu lírico.

No último verso, o enunciador se define racialmente como negro e também como artista, e considera a condição de artista negro um dom pelo qual ele é grato. Deve-se observar, nos dois últimos versos, a associação estabelecida entre o conceito de “dom”, e a condição do eu lírico de artista e de negro. É comum que o fato de ser artista seja relacionada a talento, inclinação, aptidão inata para a criação estética. Porém, não é frequente que a fruição de um talento seja vinculada à condição de negro. Normalmente, a negritude é considerada em conjunto de atributos físicos, não um dom. Ao relacionar o fato de ser negro a uma habilidade inata, o enunciador enaltece sua identidade racial. Essa comparação é especialmente significativa principalmente por se tratar de um grupo historicamente vítima de racismo. Exaltar a negritude considerando-a um dom é uma maneira de valorizar as produções de artistas negros e de atestar o seu valor estético. Além de ser uma manifestação de enfrentamento e combate ao racismo.

3.9. “Assomada lábia” – Fausto Antônio – *Cadernos negros 45* (2024, p. 116)

Assomada é poesia,
brasa-viva e a língua,
em meio, abre o reverso,
lábia escura em verso.

No (in)verso que é arte,
limbo escuro; poesia,
em si pedra assomada,
ovo voo nave e ave,

desliza lírica epigrafia de si.

Pétala do sublime, a poesia,
além de si,

o poema, no som-nave
que soa na forma; a
pedra, em si é boca.

Este poema de Fausto Antônio tem uma estrutura fragmentada e sucinta, marcada por versos curtos, poucos verbos, rimas irregulares e inúmeras imagens poéticas. Sua estrofação é igual ao de um soneto (poema formado dois quartetos e dois tercetos dispostos nesta ordem). Embora não se trate exatamente de um poema metrificado, sua métrica é regular com uma maior recorrência de versos redondilhos maiores.

No contexto do poema, o adjetivo “assomada” provém do verbo “assomar”, que significa “aparecer, surgir, manifestar-se intensa, súbita e inesperadamente”.

A palavra “lábia”, no título, refere-se à habilidade de expressão verbal. A menção à lábia no título instaura, desde o início, o caráter metalinguístico do texto, na medida em que faz referência à manifestação verbal.

Na primeira estrofe, os termos “poesia”, “língua”, “lábia” e “verso” reforçam o traço metapoético do texto, uma vez que todos eles se ligam semanticamente à expressão verbal e poética: “Assomada é poesia,/ brasa-viva e a língua,/ em meio, abre o reverso,/ lábia escura em verso”. Tanto a lábia quanto a poesia (e a pedra) são caracterizadas como assomadas, isto é, de aparecimento intenso, repentino, inesperado. A intensidade e a vitalidade da poesia são reforçadas pela expressão “brasa-viva”, no segundo verso. Nela, a palavra “brasa” remete ao fogo e “viva”, à vitalidade. Unidas por um hífen, elas formam um neologismo, um conceito único.

A segunda estrofe dá continuidade à natureza metaliterária do poema, visto que menciona os conceitos de “verso”, “arte” e “poesia”, em uma tentativa de defini-los poeticamente: “No (in)verso que é arte,/ limbo escuro; poesia,/ em si pedra assomada,/ ovo voo nave e ave”. No primeiro verso da segunda estrofe, o neologismo construído por meio dos parênteses, em “(in)verso”, dialoga com a ideia de abrir o reverso, da primeira estrofe. Além de ambas as expressões conterem a palavra “verso” dentro de si, elas transmitem o sentido de contradição, oposição.

A terceira e a quarta estrofes do poema reforçam algumas recorrências presentes no texto: “desliza lírica epigrafia de si./ Pétala do sublime, a poesia,/ além de si,// o poema, no som-nave/ que soa na forma; a/ pedra, em si é boca”. A noção de epigrafia - inscrição gravada em materiais duráveis, como pedra, madeira, metal e ossos - se relaciona com a pedra, mencionada nas estrofes anterior e posterior. Além disso, as expressões “em si”, “além de si” e “de si” se repetem três vezes, uma em cada estrofe. A ideia de lirismo, em “desliza lírica”, constitui uma referência metapoética, visto que remete a uma possível característica do texto: a poesia lírica.

Na quarta estrofe, ao tratar do poema, o eu lírico cria mais um neologismo composto por dois termos anteriormente existentes na língua portuguesa ligados por hífen, “som-nave”, repetindo a palavra “nave”, que já havia aparecido no último verso da segunda estrofe. A referência ao som aparece novamente no verbo “soar”, do verso seguinte. Os dois primeiros versos da última estrofe (“o poema,

no som-nave/ que soa na forma; a”) estabelecem uma relação de coerência entre forma e conteúdo, uma vez que mencionam a sonoridade como um elemento da forma do texto ao mesmo tempo em que exploram, no próprio poema, a sonoridade expressiva das palavras. A boca, no último verso, se une à ideia de lábia e de língua, do início do texto, pois remete à expressão oral.

3.10. “O jorro” – Samuel Neri – *Cadernos negros* 35 (2012, p. 142)

Sangrar o peito.
Jorrar, feito nascente,
palavras molhadas de suor e dor.

Correr os campos
que em outros tempos
colhiam o sal da retinta pele.

O que me fere, não fere a carne.

A lâmina cega
que às cegas corta,
no íntimo rompe um invisível vaso.

E vaza de mim,
da preta artéria hereditária,
meu sangue denso,
meu verso tenso,
meu ego manso.

O poema de Samuel Neri é formado por versos brancos e livres distribuídos em dois tercetos, um quarteto e uma estrofe de cinco versos, nessa ordem. Desde o título e na primeira estrofe, a imagem da criação literária é associada a líquidos: “Sangrar o peito./ Jorrar, feito nascente,/ palavras molhadas de suor e dor”. A palavra “jorro”, do título, é o substantivo correspondente ao verbo “jorrar”, que significa “expelir, irromper com ímpeto”. No segundo verso, o ato de jorrar é comparado à erupção da água da nascente de um rio, por exemplo. No primeiro

verso, o líquido mencionado é o sangue do peito. Essa imagem remete, tradicionalmente, ao sofrimento físico ou emocional, e é reforçada no terceiro verso. Esse verso alude ao esforço e ao padecimento a partir das referências ao suor e à dor, e instaura mais explicitamente o teor metapoético do texto quando cita as “palavras molhadas de suor e dor”. A menção ao líquido volta a aparecer nesse verso, no adjetivo “molhadas”, que caracteriza as palavras. Essa estrofe, por meio de tais imagens, indica parte central do conteúdo dos textos formados por tais expressões: temas que tratam de sofrimento (“dor”), esforço e luta (“suor”).

O primeiro verso da segunda estrofe (“Correr os campos”) possui a mesma estrutura sintática do primeiro verso da primeira estrofe (“Sangrar o peito”): verbo no infinitivo seguido do complemento. Note-se, no último verso da primeira estrofe (“palavras molhadas de suor e dor”), a semelhança sonora entre as palavras “suor” e “dor”, e entre “campos” e “tempos”, na segunda estrofe (“Correr os campos/ que em outros tempos”). A “retinta pele” instaura o caráter racial do texto.

A terceira estrofe caracteriza com mais detalhes a dor mencionada pelo eu lírico nas estrofes anteriores: “O que me fere, não fere a carne./ A lâmina cega/ que às cegas corta,/ no íntimo rompe um invisível vaso”. Por meio das referências a ferimento, carne, lâmina, corte e vaso invisível, o poema evidencia que as feridas não são de ordem física, material, mas emocionais, internas. Quanto à musicalidade do texto, na terceira estrofe, o enunciador estabelece um jogo sonoro e semântico entre o adjetivo “cega” e o advérbio “às segas”. Esse recurso constrói o sentido segundo o qual, embora a lâmina (cega) não seja capaz de comprometer a integridade física do eu lírico, ela tem o poder de ferir intensa e indistintamente as suas emoções. Além disso, também há um jogo sonoro entre as expressões “invisível”, “vaso” e “vaza” na passagem da terceira para a quarta estrofe, pela repetição dos sons representados pela letra “v” e o som de “z” (ora grafado com “z”, como em “vaza”, ora grafado com a letra “s”, em “invisível” e “vaso”).

A quarta estrofe é aquela em que o enunciador mais se insere pessoalmente, em 1ª pessoa do singular, por meio da reiteração dos pronomes “mim” e “meu”, repetido três vezes: “E vaza de mim,/ da preta artéria hereditária,/ meu sangue denso,/ meu verso tenso,/ meu ego manso”. A racialidade e a questão da ancestralidade negra aparecem novamente na expressão “preta artéria

hereditária”. O verbo “vazar”, bem como a menção a “artéria” e “sangue” remetem, mais uma vez, à imagem do líquido, do vazamento, do escorrimento, neste caso, sanguíneo, retomando, na última estrofe, o primeiro verso do poema.

Os três últimos versos do texto apresentam os sujeitos do verbo “vazar”, isto é, indicam quais elementos realizam a ação de vazar de dentro do eu lírico. Esses versos também são construídos a partir de uma estrutura morfossintática análoga entre si, formada por pronome, substantivo e adjetivo, nessa ordem. Há uma identidade sonora entre os qualificadores “denso”, “tenso” e “manso”. Por fim, o enunciador revela que o que jorra dele é o seu sangue, seu verso e seu ego.

O “sangue denso”, neste contexto, representa o elemento ligado ao corpo físico. O “verso tenso” remete à produção poética do eu lírico, marcada por tensões e conflitos. Observa-se, nesta parte, um tom metapoético, na medida em que o verso se refere a si mesmo no próprio verso. Já o “ego manso” diz respeito à personalidade calma e amena do enunciador.

Ressalte-se ainda que os verbos “jorrar” e “vazar” possuem um traço de sentido que indica fluxos intensos, volumosos, incontroláveis de determinado líquido, ao contrário do verbo “escorrer”, por exemplo, que significa uma manifestação controlada, discreta, contida de um líquido. Assim, ao usar metáforas associadas ao jorro e ao vazamento de líquidos, o eu lírico retrata sua criação artística como um processo incontrolável, brutal, avassalador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Humildade pra fazer silêncio quando eu não acrescentar”
(Bia Ferreira)

“O meu silêncio é parte da violência”
(Bia Ferreira)

Este trabalho analisou 10 metapoemas publicados nos 6 volumes mais recentes dos *Cadernos negros*. Há um texto de cada autor e cada um deles foi publicado em um volume diferente dos *Cadernos negros*. Foram escolhidas poesias de 5 mulheres e 5 homens. Procurou-se revelar, por meio da análise, as especificidades da forma e do conteúdo dos poemas, destacando qual é a visão que os enunciadores apresentam sobre poesia, seu processo de escrita e o significado da literatura para eles, em diálogo com sua identidade racial e com a experiência de ser negro em uma sociedade racista. A seguir, vamos retomar os pontos principais da análise de cada poema, ressaltando suas particularidades e traços comuns observados entre eles.

O poema de Cuti, “Contra dicção” (CN 41, 2018, p. 74), além de expor uma crítica social contundente, define sua própria estética por negação, isto é, se opondo a padrões que ele não pratica, associados ao tradicionalismo, conservadorismo e elitismo das Academias de Letras.

Em “O poema que cura” (CN 43, 2020, p. 79), o eu lírico de Benicio dos Santos Santos também faz críticas sociais e vê a poesia como potencial cura para o racismo e outros problemas sociais ligados a ele.

Em “Todas poetas” (CN 41, 2018, p. 64), de Catita, há um forte teor feminista. O eu lírico descreve o trabalho das poetas mulheres, marcado por dificuldades, dores, luta, esforço e superação. Ele cita como referência Carolina Maria de Jesus, a escritora e catadora de material reciclável.

No texto “Poesia de negro é...” (CN 41, 2018, p. 102), de Esmeralda Ribeiro, por meio de imagens, o gênero poético é apresentado como salvação e subversão. Também há nele a reprodução da dinâmica, da musicalidade e da oralidade de uma roda de poemas.

Semelhante ao texto de Catita, “Palavras-lanças” (CN 43, 2020, p. 76), de Benedita Lopes, também ressalta a força, a luta e a resistência das mulheres negras. Para isso, são evocadas como exemplos as figuras de Tereza de Benguela, Dandara dos Palmares e Anastácia. A enunciadora ainda constrói a imagem da palavra como uma lança, ou seja, um instrumento de ataque e de autodefesa.

No poema “Página preta” (CN 37, 2014, p. 49), de Cristiane Sobral, a escrita negra é vista como subversiva, fértil, democrática e múltipla. Nele, o escritor José Carlos Limeira é citado como referência.

“Escreviver” (CN 43, 2020, p. 376), de Serafina Machado, estabelece um diálogo íntimo com o texto de Cristiane Sobral, na medida em que ambos tratam, literal e metaforicamente, da materialidade da escrita, da tinta da caneta tingindo a página, a folha de papel, e o que esse gesto significa para um escritor negro. O título do texto, “Escreviver”, estabelece uma intertextualidade com o conceito criado por Conceição Evaristo (2020). Há ainda uma menção à clássica tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles. Para a enunciadora, que se coloca no feminino (“acuada”, “borrada”, “embaralhada”, “apagada”), escrever sendo uma mulher negra é um exercício marcado por dificuldades, mas também pelo enfretamento e pela superação dos desafios, uma vez que, na visão dela, escrever é uma condição para a existência.

Em “Poéticas pictóricas” (CN 39, 2016, p. 68), o eu lírico criado por Bruno Gabiru se define como poeta e pintor, e se compara ao escritor negro Solano Trindade. Ele considera um dom a sua condição de artista negro, o que contribui positivamente para a construção de sua autoestima.

O poema “Assomada lábia” (CN 45, 2024, p. 116), de Fausto Antônio, revela um trabalho rigoroso com a forma, sobretudo com a sonoridade e com os jogos de palavras. Ao evocar os conceitos de “lábia”, “língua”, “som” e “boca”, também estabelece uma relação entre a sua poesia e a oralidade.

Em “O jorro” (CN 35, 2012, p. 142), de Samuel Neri, o exercício poético é associado a imagens de líquidos, fermento e dor. Na concepção do enunciador, a escrita é uma força incontrolável que brota dele, impossível de ser contida.

Constatamos, por meio da análise dos 10 poemas, que os eu líricos falam sobre o exercício de escrever literatura, expõem seu olhar sobre o trabalho estético com a palavra, as dificuldades e desafios envolvidos nesse processo, e o seu

significado para cada um deles enquanto enunciadoras e enunciadores negros. Ao fazer isso, eles apresentam e definem a sua própria poética. Chama a atenção também a quantidade de autores que recorrem a personalidades negras do passado distante e recente como grandes e admiráveis referências para o seu trabalho literário.

Tal observação confirma a hipótese de Hélder Gomes (2010) explicitada na Introdução deste trabalho, segundo a qual a metaliteratura teria a função de introduzir para o leitor uma produção por muitos anos subestimada, invisibilizada e rejeitada por leitores, editores e críticos literários.

Ao definir metalinguisticamente sua escrita, os autores negros reafirmam sua identidade racial, evidenciando que detêm e dominam uma estética particular e de elevado valor artístico. Em um contexto racista, assumir (meta)poeticamente sua condição de negro com orgulho e assertividade configura uma postura antirracista.

Meu interesse pela literatura negro-brasileira e minha conexão com ela é muito anterior ao início desta pesquisa (ou à “oficialização” do meu relacionamento com essa produção, como eu gosto de considerar o meu ingresso no doutorado). Meu apreço por essa literatura surgiu quando eu a conheci durante minha graduação. Com o passar do tempo, ele só aumentou, mas cresceu lentamente, assim como o meu letramento racial. Por algum tempo, mesmo gostando muito dessa produção, achei que não teria coragem de assumir com a luta antirracista a responsabilidade e o compromisso que uma tese sobre *Cadernos negros* exige. Que bom que essa percepção durou pouco. Como ocorre com toda grande paixão, esta me arrebatou, de modo que, quando concluí o mestrado, nenhuma opção fazia mais sentido que pesquisar literatura negro-brasileira. Hoje, ao finalizar esta tese, percebo que a coragem necessária para desenvolvê-la era ainda maior do que eu imaginava e eu a tive. Ela cresceu aos poucos em mim ao longo dos anos de pesquisa. Como toda relação “oficializada” – e mais ainda neste caso – uma tese sobre *Cadernos negros* demanda responsabilidade e compromisso durante a pesquisa, mas, principalmente, fora e depois dela.

Introduzida à literatura negro-brasileira por professores excelentes e majoritariamente brancos, durante os primeiros anos do doutorado, o fato de ser uma pesquisadora branca não era uma questão para mim. Eu achava que essa era

uma condição como outra qualquer e que não deveria influenciar em nada minhas análises. Felizmente, os anos de leitura e pesquisa transformaram a minha percepção sobre isso, me amadureceram, elevaram o meu nível de letramento racial, me permitiram desenvolver um olhar mais crítico e sensível para mundo e foram um grande estímulo para a minha formação antirracista. Hoje sei que ser uma pesquisadora branca de literatura negra me confere uma responsabilidade particular e muito grande, que eu acolho com seriedade e alegria.

Ao longo do trabalho, aprendi a não ser uma cientista objetiva e insensível que só se interessa pelo negro enquanto objeto de pesquisa exótico, desumano e desprovido de subjetividade, como se ele existisse ao meu dispor. Essa é uma postura racista que foi amplamente praticada por pesquisadores brancos de culturas negras no decorrer da história da humanidade. Procuo estar sempre atenta para não reproduzir essa postura a fim de que, pelo contrário, eu possa ter um olhar sensível, humanizado e humanizador para o negro e suas produções artísticas. Esse olhar me permite reconhecer a diversidade, subjetividade e beleza da população negra. Além de perceber e valorizar a heterogeneidade das obras de autores negros, a pesquisa também me ensinou a racializar e desuniversalizar a branquitude, raramente racializada e frequentemente considerada referencial.

No início do doutorado, já bastante familiarizada com a literatura negro-brasileira e frequentadora assídua de lançamentos de livros, saraus e outros eventos sobre artes negras, eu falava sobre o assunto com mais assertividade, altivez, uma dose de soberba, talvez. Isso porque eu me considerava especialista em negritude, capaz de educar até pessoas negras graças ao meu conhecimento *teórico* sobre o tema. Quando eu tinha menos tempo de estudo e leitura, pensava que sabia mais sobre literatura negra, racismo e antirracismo. Ingenuidade de iniciante. Agora, com mais tempo, quantidade e profundidade de leitura e estudo, tenho consciência de que, apesar de já ter aprendido muito, sempre terei ainda muito o que aprender. Por maior que seja minha experiência e conhecimento literário, nunca terei mais autoridade ou legitimidade para tratar desses assuntos do que uma pessoa negra, a qual vivencia (não testemunha) o racismo. Embora os não negros sejam capazes de compreender a experiência do racismo, não o experimentam.

Conforme eu ia amadurecendo e aprendendo mais sobre literatura negro-brasileira, passei a me sentir à vontade e segura em falar sobre ela nos eventos acadêmicos e nos diálogos com os autores. Porém, apesar disso, em tantos outros aspectos, minha trajetória não se deu exatamente no sentido de me abrir ou me sentir especialista no tema. Pelo contrário, ela foi um processo de “aprender a pisar nesse chão devagarinho”, como diz a epígrafe deste trabalho, de autoria de Dona Ivone Lara. Eu escrevo e falo a respeito de uma realidade muitas vezes marcada por uma dor a qual nunca foi e nunca será sentida por mim. Aprendi que, por esse motivo, preciso ter cuidado e humildade ao me expressar. Aprendi que cabe a mim ouvir mais os negros e falar menos, a me preocupar com o que eles pensam a respeito do que escrevo sobre eles e como se sentem ao me ouvir falar sobre as realidades deles.

Faz parte do meu amadurecimento e da minha responsabilidade distinguir quais espaços devo ou não devo ocupar, mesmo tendo a oportunidade de ocupar todos eles. Com o passar do tempo, fui aprendendo que há diversos tipos de “quilombos contemporâneos” na identificação e cumplicidade entre pessoas negras. É minha função sensibilizar o meu olhar de modo a reconhecer esses quilombos e compreender que eles devem ser ocupados somente por pessoas negras. Aprendi que é preciso ser humilde para me calar nos momentos em que minha voz não puder contribuir.

Um dos aspectos que legitima a minha atuação como pesquisadora branca de literatura negra é o fato de que é obrigação de todos nós, negros e não negros, buscar letramento racial e ser antirracistas. Uma vez que o racismo é praticado por brancos, ele passa a ser problema dos brancos. Então, é nossa responsabilidade resolvê-lo. Porém, ser uma pessoa branca antirracista em uma sociedade racista demanda coragem, esforço, persistência, humildade, paciência. Ninguém nasce racista, todos parecem concordar com o senso comum. No entanto, em um contexto racista, ninguém nasce antirracista, todos tendem a reproduzir diversas manifestações de racismo. Sendo assim, devemos fazer rumo a um esforço de “nadar contra a corrente” para combater o racismo nessas condições. Não basta simpatizar com a luta antirracista, é preciso desenvolver letramento racial.

Tornar-se antirracista é um processo necessário, longo, lento, gradual, contínuo, repleto de aprendizados e transformações. Ele nunca chega ao fim. O

meu processo de me tornar antirracista começou quando eu conheci a literatura negro-brasileira, já avançou muito e vai durar até o final da minha vida. Ele tem sido, naturalmente, repleto de falhas, conflitos e contradições. Um dos meus maiores desafios a partir deste trabalho é ter coragem de encarar a mim mesma, reconhecer meus privilégios, me deparar com o meu próprio racismo e combatê-lo em mim. Esse exercício é difícil, incômodo, doloroso. Mas é necessário e eu quero suportá-lo porque ele é condição para ser antirracista.

O estudo sobre a história dos *Cadernos negros* e do Quilombhoje me ensinou que nem tudo é recente, ou seja, muitas manifestações antirracistas as quais normalmente acreditamos que são atuais, na verdade, já aconteciam há vários anos. Por exemplo, muitos de nós tendem a pensar que a valorização da textura natural dos cabelos negros é algo novo na história do Brasil. Porém, na obra *Quarto de despejo*, publicado em 1960, Carolina Maria de Jesus já havia escrito

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado (sic.) do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. E (sic.) indisciplinado. Se é que existe reincarnações (sic.), eu quero voltar sempre preta. (p. 55)

Muitos negros que praticaram tais formas de antirracismo no passado não tão recente já faleceram ou envelheceram, o que me motiva a conhecer a vida e a obra deles. Essa percepção equivocada é sintomática. Ela indica desconhecimento e desvalorização da história negra, e desinteresse pela produção e trajetória dos artistas negros mais velhos ou já falecidos.

Outro grande legado da pesquisa que levarei sempre comigo é o respeito e a reverência aos idosos. Conhecer mais profundamente a obra de autores mais velhos me ensinou a admirá-la e me mostrou o imenso valor de quem combatia o racismo quando era ainda mais difícil que hoje e, assim, fez e faz muito pelo antirracismo no Brasil e no mundo há décadas. Com base nessa percepção, espero que meu trabalho, no qual metade dos autores são idosos, seja um incentivo para que mais pesquisadores estudem e divulguem a obra de escritores negros brasileiros mais velhos, sejam homens ou mulheres, poetas ou prosadores, vivos ou já falecidos, sobretudo os autores que publicaram nos primeiros volumes dos *Cadernos negros*.

A minha tese é muito importante para a minha carreira e minha formação acadêmica, e quero que ela seja uma ferramenta potente de divulgação dos *Cadernos negros*, de combate ao racismo e de estímulo para mais pessoas brancas se engajarem nessa luta. Porém, os *Cadernos negros* e a luta antirracista são ainda maiores que minha tese. As condutas que adoto na pesquisa são relevantes, mas é ainda mais importante o que eu faço pela luta antirracista fora dela e da Academia.

Um dos meus grandes desejos com este trabalho é me unir a outros pesquisadores dessa produção a fim de divulgar a literatura negro-brasileira de modo que o seu reconhecimento cresça cada vez mais e que ela assim permaneça definitivamente na historiografia da literatura brasileira desfrutando do mesmo reconhecimento que a produção dos autores brancos canônicos recebe.

Enquanto crítica, pesquisadora e professora de literatura, tenho o grande poder de influenciar pessoas. Este trabalho me deu um considerável repertório para exercer esse poder e quero continuar exercendo-o sempre. Tal responsabilidade se torna ainda maior quando, como sintoma de uma sociedade racista, percebemos que, infelizmente, mesmo quando o assunto é racismo, brancos costumam ser mais ouvidos, legitimados e creditados do que negros. Diante disso, eu tenho o compromisso de fazer bom proveito dos meus privilégios, das minhas oportunidades e do poder que detenho, e usá-lo em benefício da luta antirracista.

Na minha experiência pessoal, tenho notado como muito negros estão cansados. E eles têm inúmeras razões para se sentirem assim. Entendo que é de fato exaustivo, irritante e frustrante educar pessoas brancas racistas e continuar mostrando o óbvio mesmo depois de tantos esforços e anos de luta antirracista. Embora eu não fique imune a cansaços, inquietações e frustrações, meu cansaço nunca será tão grande quanto o dos negros. Então, quando a exaustão dificultar a reação deles, esse é o caso em que pessoas brancas têm a obrigação de intervir educando, corrigindo e/ou confrontando os racistas. O branco não vivencia as dificuldades do negro, porém, quanto à capacidade de compreender a experiência do racismo, as limitações para a atuação dos brancos na luta antirracista, se existem, são menores do que supomos. Entender isso me ajuda a encontrar o meu papel nessa luta.

Vivemos atualmente um momento histórico em que mais negros estão conquistando oportunidades diversas, acessando níveis altos de escolaridade e

formação intelectual, ascendendo socialmente e ocupando posições de poder. Ainda assim, essa realidade não implica a perda de oportunidades, espaços, legitimidade e credibilidade de pessoas brancas ao falarem sobre artes e culturas negras. Esta tese, e a minha experiência na pós-graduação e fora dela são prova disso. E essa consciência confere a mim ainda mais responsabilidade.

Uma das maiores conquistas deste trabalho é a relação que eu desenvolvi com os artistas negros. Durante os anos de pesquisa, compareci com frequência a lançamentos de livros, feiras literárias, eventos acadêmicos, mesas de debate, saraus, shows, peças de teatro organizados e protagonizados por pessoas negras. Tive o prazer de apoiar constantemente artistas negros e negras que admiro e de estar presencialmente com eles. Tive também o privilégio de ser generosa e infinitamente apoiada, acolhida e até cuidada por eles, que confiam em mim e se interessam pela minha vida e pela minha pesquisa mesmo com tantas razões históricas para terem desconfianças e reservas. Por isso, todo o meu agradecimento a eles sempre será pouco.

Conhecer as histórias de vida dos escritores que leio e pesquiso, muitas vezes marcadas por grandes dificuldades, me motiva a ter um olhar mais solidário, esperançoso e confiante para as pessoas, me ensina a não subestimar ninguém e confiar nas potencialidades até dos indivíduos mais desacreditados, pois percebo que o potencial que os autores os quais admiro têm está em toda a população negra, cada um com suas habilidades particulares.

Aprendi que temos de ser antirracistas porque vivemos em um contexto racista e cabe a todos nós ajudar a promover uma sociedade justa e igualitária. É dever aos brancos contribuir com a reparação histórica e racial para a população negra. Este é o motivo pelo qual devemos ser antirracistas. Além disso, um mundo antirracista é um lugar melhor e mais seguro para todos viverem, inclusive não negros. Eu tenho experimentado que ser antirracista vale a pena porque nos torna pessoas mais felizes. Minha história com a literatura negro-brasileira já é longa, mas ainda está só no começo. E eu não voltaria atrás por nada. Ela não tem volta. Ainda bem!

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, Carlindo Fausto. *Cadernos negros: esboço de análise*. 2005. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Cadernos Negros 35*. São Paulo: Quilombhoje, 2012.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Cadernos Negros 37*. São Paulo: Quilombhoje, 2014.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Cadernos Negros 39*. São Paulo: Quilombhoje, 2016, p. 79, 245.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Cadernos Negros 41*. São Paulo: Quilombhoje, 2018.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Cadernos Negros 43*. São Paulo: Quilombhoje, 2020.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Cadernos Negros 45*. São Paulo: Quilombhoje, 2024.

BARBOSA, Márcio; CONCEIÇÃO, Sônia Fátima da; RIBEIRO, Esmeralda. (orgs.). *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

BARBOSA, Márcio; CONCEIÇÃO, Sônia Fátima da; RIBEIRO, Esmeralda. (orgs.). *Cadernos Negros: os melhores contos*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. (orgs.). *Cadernos Negros: autoras*. São Paulo: Ministério da Igualdade Racial: Quilombhoje, 2024.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. (orgs.). *Salva de Prata: 45 anos de Cadernos negros*. São Paulo: Quilombhoje: Câmara Municipal de S. Paulo, 2023.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: A. de Azevedo & Costa, 1917.

BARTHES, Roland. "Literatura e Metalinguagem". In: _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, p. 27-29, 2007 [1966].

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVALCANTE, Francys Carla Arraiz Lindoso. "Literatura afro-brasileira: um processo de afirmação identitária e de resistência negra na poesia de Cuti". *Opiniões*, n. 10, p. 86-102, 2017.

CEIA, Carlos (coord.). *Metalinguagem*. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — EDTL. 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metalinguagem>>. Acesso em: 5 de abril de 2021.

CEIA, Carlos (coord.). *Metaficção*. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa — EDTL. 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao>>. Acesso em: 5 de abril de 2021.

CEIA, Carlos (coord.). *Metaficção historiográfica*. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa — EDTL. 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica>>. Acesso em: 5 de abril de 2021.

CEIA, Carlos (coord.). *Metaliteratura*. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa — EDTL. 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao>>. Acesso em: 5 de abril de 2021.

CHALUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

COSTA, Eduarda Rodrigues. “Vozes afrodescendentes e metalinguagem na poesia de Salgado Maranhão”. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/415-vozes-afro-descendentes-e-metalinguagem-na-poesia-de-salgado-maranhao>. Acesso em: 4 de dezembro de 2021.

CUNHA, Celso. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1998.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. *Literafro: Portal da Literatura Afro-brasileira – UFMG*, 2014. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-conceito-de-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 4 de dezembro de 2021.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

EVARISTO, Conceição. *A escrivência e seus subtextos*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, Tom. *Aos 45 anos, ‘Cadernos Negros’ ainda é leitura obrigatória em meio à luta literária*. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 25 abr. 2024. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/aos-45-anos-cadernos-negros-ainda-e-leitura-obrigatoria-em-meio-a-luta-literaria/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2025.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza/PUC-MG, 2002.

FLÔRES, Onici Claro. "(Meta)Linguagem". *Linguagem & Ensino*, v. 14, n. 1, p. 243-261, jan./jun. 2011.

FREITAS, Felipe da Silva (org.). *Violência no Brasil: desafio das periferias*. São Paulo: Perseu Abramo, 2022.

GASS, William Howard. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Nova York: Methuen, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: _____. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, p. 118-162, 1974.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

MUNANGA, Kabengele (org.). *Estratégias de combate à discriminação racial*. São Paulo: EDUSP, 1996.

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

NASCIMENTO, Abdias do. *Sortilégio: mistério negro de Zumbi Redivivo*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1951.

NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo Linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

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

PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Poesia brasileira contemporânea: invenção e liberdade na tradição cultural afro-brasileira”. *Verbo de Minas: letras*, Juiz de Fora, 2006.

PROENÇA FILHO, Domicio. “A trajetória do negro na Literatura Brasileira”. In: *Revista do Instituto de Estudos Avançados*. São Paulo: IEB/USP, 2004, n. 50.

QUILOMBHOJE. [Post comemorativo / informativo sobre os Cadernos Negros] [imagem no Instagram]. Instagram, 19 mar. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4tseB2r9hn/>. Acesso em: 20 dez. 2025.

QUILOMBHOJE. *Quilombhoje: espírito de quilombo nos dias de hoje*. Quilombhoje, [s.l.], s.d. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/quilombhoje/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2025.

RAMOS, Rossana Regina Guimarães. “Metalinguagem em Historiografia Linguística”. Anais do Encontro Nacional de Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino em João Pessoa. João Pessoa: Ideia, 2003.

SANTOS, Simone de Jesus. *Textos e metatextos: escritos de Oswaldo de Camargo, Luiz Silva – Cuti e Márcio Barbosa*. Dissertação (Mestre em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SILVA, Luiz (Cuti). *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SOUSA, João da Cruz e. *Últimos sonetos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG. *Quilombhoje – Literatura Afro-Brasileira*. Portal Literafro, UFMG, [Belo Horizonte], atualizado em 20 set. 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/editoras/1800-quilombhoje#sdfootnote1sym>. Acesso em: 3 de julho de 2021.