



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS DOS MALÊS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS:
CONTEXTOS LUSÓFONOS BRASIL-ÁFRICA**

JÚLIA FERNANDES NOGUEIRA NEVES

**AS ENUNCIÇÕES DO TEMPO ESPIRALAR EM CONTOS
NEGRO-BRASILEIROS**

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2026

JÚLIA FERNANDES NOGUEIRA NEVES

**AS ENUNCIÇÕES DO TEMPO ESPIRALAR EM CONTOS
NEGRO-BRASILEIROS**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Estudos de
Linguagem, na Universidade de Integração
Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira,
UNILAB — Campus dos Malês.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ludmylla Mendes
Lima.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2026

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

N424e

Neves, Júlia Fernandes Nogueira.
As enunciações do tempo espiralar em contos negro-brasileiros / Júlia Fernandes Nogueira Neves. - 2026.
85 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos Brasil-África) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2026.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ludmylla Mendes Lima.

1. Literatura brasileira – Escritores negros. 2. Espaço e tempo na literatura.
3. Escrivência. 4. Crítica literária. I. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 869.3

JÚLIA FERNANDES NOGUEIRA NEVES

**AS ENUNCIÇÕES DO TEMPO ESPIRALAR EM CONTOS
NEGRO-BRASILEIROS**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Estudos de
Linguagem, na Universidade de Integração
Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira,
UNILAB — Campus dos Malês; Área de
concentração: Literatura.

Aprovado em: 26/01/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ludmylla Mendes Lima (Orientadora)

Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira — UNILAB

Prof.^a Dr.^a Fernanda Rodrigues de Miranda (1^a Examinadora)

Universidade Federal da Bahia — UFBA

Prof.^a Dr.^a Elizia Cristina Ferreira (2^a Examinadora)

Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira — UNILAB

AGRADECIMENTOS

Como sempre, em primeiro lugar, aos meus orixás. Todo amor e respeito do mundo aos que guardam minha cabeça: minha mãe Iemanjá e meu pai Xangô. Também agradeço à todo o xirê que me abençoa e me cuida, em especial, minhas mães Oyá e Oxum e meus pais Exu, Ogum, Oxóssi e Oxalá, que me carregaram e acolheram nos momentos mais difíceis da minha vida.

À minha mãe carnal, Jane Fernandes, que é o pilar fundacional da minha vida e dos saberes que me cercam, além de ser minha grande referência. Meu amor pela senhora é imensurável, e muito do que me ensinou durante a vida fundamentou este trabalho.

À minha Iyalorixá, Ana Emília Gualberto, por ser minha zeladora e amiga. Ser continuidade dos seus princípios me move como pessoa, confirmando o saber que a senhora sempre verbaliza: de que nada, e nem ninguém, pode com as águas.

À toda a minha família carnal e espiritual, especialmente meu pai, Aníbal José Nogueira Neves; aos meus avós, que já se tornaram eternos, Jurema Vieira Fernandes e Aníbal Afonso Neves; aos meus irmãos Marcelo Neves e Olívia Neves; e ao meu pai de criação na doutrina do sagrado, Gilmar Aragão.

Aos meus dois terreiros, o que nasci e o que me escolheu, e minhas duas essenciais e amadas famílias de santo, que tanto me ensinam e me acolhem: Kwê Idúnnù d'Oyá e Ilê Axé Omi Imaralé. Motumbá e adupé.

À minha orientadora, que acreditou e possibilitou o seguimento desta investigação, me auxiliando com carinho e sabedoria, Dr.^a Ludmylla Mendes Lima.

À todos meus colegas e professores do Mestrado em Estudos de Linguagem, especialíssimos e inesquecíveis.

Ao docente que plantou a faísca inicial que fundamenta tanta curiosidade em mim, e que assim, tornou este trabalho possível desde minha primeira aula na graduação em Letras, o Dr. João Camillo Penna.

À minha melhor amiga, Luisa Pereira Dias, obrigada por mais de uma década de parceria. Aos meus melhores amigos Cali e Zeliq Campos Faul, que desde o início de minha trajetória acadêmica me apoiam e motivam, minha eterna gratidão.

À todos meus amigos amados, e em grande destaque, aos afetos que foram essenciais para minha vida em Salvador, que me nutrem diariamente da certeza de não estar sozinha no mundo que escolhi pra mim: Azânia Mahin, Luanna Menezes e Nathália Gouveia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“O que não se esquece, se escreve.”

Breve, JOCA.

RESUMO

Este trabalho se insere no campo de tensões e disputas epistemológicas que atravessam a crítica literária nacional, partindo da urgência de problematizar o lugar marginalizado das cosmo percepções africanas e afrorrizomáticas nas análises da literatura negro-brasileira. A pesquisa tem como objetivo central pensar o tempo literário para além das amarras cronológicas do paradigma ocidental, propondo uma abertura crítica que reconheça os modos plurais de construção do tempo mobilizados por escritoras e escritores negros. Ancorando-se nos aportes teóricos de Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, Cuti, Edmilson de Almeida Pereira, Antônio Bispo dos Santos e outros autores comprometidos com uma episteme afrorrizomática, a dissertação analisa dois contos — de Conceição Evaristo e Fátima Trinchão — como territórios de inscrição e tensionamento temporal. A partir das experiências narrativas, buscamos identificar manifestações do tempo que escapam à lógica linear, como o tempo espiralar, compreendido enquanto ferramentas estéticas, políticas e contra-colonizadoras. O estudo pretende, assim, aprofundar um deslocamento teórico-metodológico na crítica literária, que passa a considerar os atravessamentos da oralidade, do imaginário social e da performance na constituição de novas formas de ler o tempo na literatura negro-brasileira.

Palavras-chave: literatura brasileira – escritores negros; espaço e tempo na literatura; escrevivência; crítica literária.

ABSTRACT

This study is situated within the field of epistemological tensions and disputes that traverse Brazilian literary criticism, arising from the urgency of problematizing the marginalized position of African and Afro-rhizomatic cosmoperceptions within analyses of Afro-Brazilian literature. Its central aim is to rethink literary time beyond the chronological constraints of the Western paradigm, proposing a critical opening that recognizes the plural modes of temporal construction mobilized by black writers. Grounded in the theoretical contributions of Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, Cuti, Edmilson de Almeida Pereira, Antônio Bispo dos Santos, and other authors committed to an Afro-rhizomatic episteme, the dissertation examines two short stories — by Conceição Evaristo and Fátima Trinchão — as territories of temporal inscription and tension. From these narrative experiences emerge manifestations of time that escape linear logic, such as spiraling time, understood as an aesthetic, political, and counter-colonizing tool. The study thus seeks to deepen a theoretical-methodological shift within literary criticism, one that comes to consider the crossings of orality, social imagination, and performance in the constitution of new ways of reading time in Afro-Brazilian literature.

Keywords: Afro-Brazilian literature; spiraling time; *escrevivência*; literary criticism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	EM PRIMEIRA PESSOA	14
2	REPOSICIONANDO ESPELHOS	22
3	O COOPER DE CIDA: EPISTEMOLOGIAS DO RITMO E O DESMONTE DA TEMPORALIDADE HOMOGÊNEA	40
4	ARLINDA: A ESPIRAL DO PASSO E A POÉTICA DA PAUSA	57
5	CONSIDERAÇÕES DEVIRES	75
	REFERÊNCIAS	83

1. INTRODUÇÃO

Bará bọ, àgò, mo júbà ra, Lẹ́ẹgbáa ko sẹ
Bará bọ, àgò, mo júbà ra, ẹ má dè kọ ékó
E Bará bọ, àgò, mo júbà ra, Lẹ́gbára Èṣù ọlọ̀nà¹
 Cantiga de Exu Bara no Candomblé Ketu.

Começo louvando Exu, orixá da comunicação e dos caminhos, subversor da ordem e guardião do Aiyê², almejando um desenrolar efetivo de minhas provocações e um caminho teórico frutífero. Tamanha divindade tem como princípio comunicativo o mercado, que, na perspectiva Yorubá, é fundamentado em senso de comunidade, vislumbre de prosperidade, trocas e multiplicidade de vozes e sons, senso direcional do que se deseja nesta elaboração. Tal comunicação eficaz e baseada na multiplicidade dos caminhos é essencial para a fluidez da abordagem teórica-metodológica formulada aqui: nesse trabalho que se propõe à uma costura epistemológica de fundamentações amplas e interdisciplinares dos estudos negros brasileiros contemporâneos, motivada por um desconforto que me acompanha desde o início de minha trajetória acadêmica.

O incômodo central motivador da investigação se resume no modo como a crítica literária brasileira ainda opera majoritariamente a partir de categorias analíticas e epistemológicas formuladas no interior da tradição ocidental e eurocentrada, mobilizando a partir de prismas universalizantes conceitos como personagem, tempo, espaço e narrativa. Essa abordagem apaga o reflexo da diversidade cultural e identitária das produções brasileiras em suas análises, já que a teoria literária canônica frequentemente ignora, no recorte específico da literatura negro-brasileira aqui trabalhada, suas cosmopercepções, sua relação com a oralitura e sua inscrição ancestral comunitária, ou seja, os conceitos que mobilizam tais formulações literárias. No caso específico da temporalidade, a crítica tende a adotar a noção linear, cronológica e progressiva de tempo, o que não contempla as experiências, saberes e formas de narrar estruturadas pelo afrorrizoma³ brasileiro.

¹ Tradução de Rodrigo Pereira Peniche: “Bará está chegando, licença, eu peço o respeito dele, Lẹ́ẹgbáa não faz o mal / Bará está chegando, licença, eu peço o respeito dele, ele que chega primeiro e com força / Bará está chegando, licença, eu peço o respeito dele, Lẹ́ẹgbáa o Èṣù que é o senhor dos caminhos”.

² Aiyê aqui se refere à dimensão material da cultura Iorubá, o mundo humano, que funciona em coexistência com o Orum, dimensão espiritual.

³ Opto por utilizar da nomenclatura cunhada por Freitas, no lugar do conceito de diáspora: “As literaturas africanas de língua portuguesa e afro-brasileira derivam de relações diversas que perpassam não só a experiência colonial lusitana, mas a noção de diáspora. [...] O rizoma é um modelo genealógico da epistemologia de Deleuze e Guattari

Diante disso, o problema que move este trabalho consiste em compreender como a temporalidade espiralar — conceito formulado, no interior das epistemologias africanas e afro-diaspóricas, por Leda Maria Martins (2021) — se inscreve e opera na narrativa negro-brasileira contemporânea, exigindo novas metodologias e deslocamentos do olhar crítico. A problema de pesquisa que surge, então, é: Como o conceito de tempo espiralar, fundamentado nas cosmo percepções africanas e nas práticas de escrevivência, concepção literária cunhada por Conceição Evaristo, se manifesta nos contos negro-brasileiros analisados, e de que modo essa inscrição temporal desafia e reconfigura as categorias críticas convencionais utilizadas pela teoria literária eurocentrada? A hipótese levantada a partir desse questionamento, é que as obras analisadas não apenas representam o tempo espiralar, como conceito interdisciplinar, mas o incorporam como princípio organizador da narrativa, o apropriando como construção literária temática, fundamentadora e estilística.

Na intenção de ampliar essa investigação, e saciar os questionamentos que se iniciam no trabalho *Os reflexos do tempo espiralar na literatura africana e afrodiaspórica: Um estudo não-linear dos contos de Paulina Chiziane e Conceição Evaristo* (Neves, 2023), já centralizados no gênero textual conto, o corpus desta pesquisa é composto por dois contos negro-brasileiros contemporâneos que mobilizam perspectivas de ancestralidade, oralitura e escrevivência, e que apresentam dinâmicas narrativas marcadas por temporalidades não lineares: *O cooper de Cida*, de Conceição Evaristo (2016), e *Arlinda*, de Fátima Trinchão (2017). A escolha dessas obras se deve tanto à centralidade que atribuem à experiência temporal enquanto gesto corporal, comunitário e ancestral, quanto à maneira como tensionam regimes hegemônicos de temporalidade. Em *O cooper de Cida*, a narrativa opera pela fricção entre aceleração, ruptura e retomada, iluminando formas de reorganização temporal a partir da vivência da personagem principal. Já em *Arlinda*, o tempo se expande em camadas de memória, fé, pausa, caminhada e retorno, configurando uma espiralidade madura que desafia a linearidade cronológica. Assim, o corpus selecionado não apenas possibilita o mapeamento de diferentes modulações de tempo espiralar, como também amplia a compreensão das epistemologias temporais que fundamentam a literatura negro-brasileira contemporânea.

(1995). Adaptado da botânica em que brotos de determinadas plantas podem tornar-se qualquer ponto, talo, ramo ou raiz, com autonomia em relação à sua localização arbórea, empresta sua forma fluida e descentrada ao sistema epistemológico em que não há proposições que se sobrepõem, nem dicotomias fechadas. [...] Se o rizoma opera a partir de uma lógica descentrada, pela qual não é possível demarcar sua origem de forma unilateral, nem tampouco pensá-lo a partir de uma teleologia, os aforrizomas constituem-se como uma reversão da perspectiva que toma exclusivamente a influência colonial lusitana como determinante para a emergência das literaturas no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, configurando, desta forma, as relações em jogo.” (Freitas, 2016, p.109-110).

Dessa forma, a presente pesquisa tem como objetivo investigar de que modo o tempo espiralar, tal como formulado por Leda Maria Martins, mobilizado a partir de escrevivências, se materializa nas narrativas negro-brasileiras de *O cooper de Cida* (Evaristo, 2016) e *Arlinda* (Trinchão, 2017), analisando como essas enunciações temporais reorganizam o gesto crítico e tensionam categorias hegemônicas de leitura. Para isso, busca-se mapear os fundamentos do tempo espiralar (Martins, 2021) a partir das matrizes Nagô e Bantu, e de autores como Muniz Sodré, Bunseki Fu-Kiau e John Mbiti; discutir a centralidade da escrevivência, como corpo-método que recoloca o sujeito negro no lugar de enunciador de conhecimento; examinar, nos contos selecionados, as modulações temporais que emergem em forma de rupturas, retornos, circularidades e ancestralidades; e confrontar essas dinâmicas com as ferramentas da crítica literária eurocentrada, evidenciando seus limites e propondo deslocamentos. Ao fazê-lo, o trabalho pretende contribuir para o fortalecimento de abordagens afrocentradas na teoria literária brasileira, ampliando os modos de ler, pensar e experienciar a temporalidade na literatura produzida nos aforrizomas do país.

Para possibilitar tal investigação, a pesquisa tem caráter qualitativo, interpretativista e textual, com ênfase na análise crítico-hermenêutica, ou seja, procurando costurar premissas epistemológicas contidas na própria dimensão interpretativa do texto. Não busco generalizar resultados para um universo amplo de obras, mas aprofundar a interpretação de um corpus específico, examinando como as temporalidades espirais se inscrevem de maneira singular nas narrativas selecionadas; e talvez, partindo daí, auxiliar na abertura do leque das abordagens temporais no estudos literários. O caráter afetivo-epistemológico da escrevivência é incorporado como parte constitutiva do método: reconhece-se que a leitura de textos negro-brasileiros implica um corpo-crítico que não sede à uma abordagem hegemônica e que se localize epistemologicamente de acordo com seu corpus. Logo, a metodologia deste trabalho parte do reconhecimento de que a literatura negro-brasileira mobiliza epistemes que não se deixam apreender plenamente pelas categorias críticas eurocentradas de tempo, narrativa e sujeito. Assim, a escolha metodológica aqui apresentada não é apenas um procedimento técnico, mas um gesto epistêmico e político que se alinha à escrevivência, à oralitura e às cosmopercepções africanas que estruturam o corpus da pesquisa.

Diante desse percurso inicial, torna-se impossível avançar na análise das temporalidades espirais sem antes interrogar o próprio lugar de onde se fala e as condições que autorizam — ou silenciam — determinadas vozes no interior da crítica literária brasileira. Se o tempo, como proposto, se costura pelo corpo, pela memória e pela ancestralidade, também a enunciação acadêmica precisa ser recolocada em perspectiva, pois ela mesma opera como

tecnologia de temporalização: organiza ritmos, define o que deve permanecer, o que deve desaparecer, o que pode falar e o que deve ser traduzido para caber no molde da neutralidade branca-universal. Assim, antes de adentrar os contos que compõem o corpus desta pesquisa, é necessário tensionar a própria escrita que os lê, assumindo a primeira pessoa como gesto epistemológico e como recusa ao apagamento. É esse movimento — abrir o caminho, expor a voz, afirmar o corpo crítico — que orienta o capítulo seguinte, onde se redesenha a enunciação acadêmica para que o debate sobre temporalidade não se converta em mera abstração ou em um viés dicotômico esvaziado; mas que reencontre sua origem encarnada, situada e essencialmente múltipla.

1.1. EM PRIMEIRA PESSOA

Láròyè, a n'ò gọ⁴

Cantiga de Exu Bara no Candomblé Ketu.

Seguindo a perspectiva *exunica* que inicia a introdução desse texto e, galgada nas encruzilhadas do caminho, apresento a premissa que inicia a disputa epistemológica deste trabalho: a recusa de uma comunicação acadêmica que se quer neutra em autoria e ponto de vista, e o almejar de uma formulação que pretende se somar à linhagem dos estudos racializados comprometidos com uma coletividade anunciada e posicionada, também, através das vozes do discurso. Essa premissa parte de um ponto que considero central para o amadurecimento da pesquisa contemporânea — a necessidade de rever a falsa neutralidade da elaboração dos textos acadêmicos como registro científico modelo.

A problematização de um enunciador supostamente neutro e anônimo no corpo dos textos é agora frequente nos debates acadêmicos. Isso porque o caminho de elaboração de trabalhos críticos e científicos que se querem neutros, mas raramente anônimos, vêm de uma tradição europeia interessada em consolidar o saber dentro de conceituações tidas como verdades absolutas. Essa estratégia de elaboração do conhecimento formalizado corrobora com a síndrome de protagonismo histórico do sujeito europeu em torno da autoria, muito perceptível na historiografia literária tida como oficial, e é falsamente equilibrada através do anonimato da voz narrativa, que escolhe se ofuscar no meio de um coletivo visando falar por ele como um todo. Tal forma de enunciação se consolida no academicismo europeu e no mundo, se

⁴ Tradução de Rodrigo Pereira Peniche: “Aquele que fala está com o bastão”.

engessando como conceito fundamental do fazer acadêmico: a prerrogativa da terceira pessoa do plural.

A problemática dessa tônica é ampla, mas pode ser sintetizada em sua origem: o engessamento de um conceito fundador que se enraizou como fundamental, ou seja, o caráter instituidor do uso da terceira pessoa do plural e suas postulações se mescla com um princípio falho de indispensabilidade, que visa a manutenção de um fazer científico interessado na construção de verdades únicas de um grupo social específico. Chimamanda Ngozi discursa em sua obra “O perigo de uma história única” (2019) sobre o interesse colonizador de manutenção do poder na contemporaneidade através de narrativas que prestigiam os conhecimentos brancos e secundarizam os saberes racializados; e, seguindo a argumentação da autora, a construção de um “nós” que se opõe aos “outros”, na dinâmica colonizadora racista, é feita também na elaboração de saberes formais nos centros acadêmicos e nas dinâmicas de linguagem dos textos.

Como uma possível ferramenta auxiliadora na instituição de discursos oficiais, surge tal uso academicista da terceira pessoa do plural, funcionando de forma fundamentalista nos ambientes educacionais brasileiros — ousar dizer que escutei durante a maior parte da minha licenciatura em Letras-Literaturas em Língua Portuguesa, salvo raríssimas exceções, sobre a importância de uma produção científica literária que se quer universal, escrita por uma autoria que não se mostra em primeiro plano, que se pretende distante de si (o que era, inclusive, defendido como uma zona de conforto intelectual). A proposta visa a suposta construção de um discurso crítico imparcial, que intenta conduzir o leitor pela sua trajetória crítica constituída como verdade. O cenário descrito é ideal para os que almejam uma produção científica galgada em nuances de isenção, mobilizando, a partir de um distanciamento estratégico, a construção enviesada de uma única história possível, contada por um grupo social historicamente comprometido em falar sobre si silenciando o outro, invocando um “nós” que pontua e exclui a outridade.

Essa construção da figura “nós” é academicamente hegemônica e consolidada, e parte, principalmente, de uma estrutura colonial racista, classista e machista, pautada nos séculos de poder estruturados em privilégios sociais concedidos à masculinidade branca endinheirada. Logo, a pretensão de um discurso teoricamente neutro na proposição e construção epistemológica, em qualquer que seja a área, propondo um conhecimento oficial, também é uma visão estruturada e comprometida com o pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022), que mobiliza e define conceitos centrais da existência ocidental cultural, social e acadêmica. Segundo a psicóloga e ativista, Doutora Cida Bento:

As instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só os processos, ferramentas, sistema de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. [...] Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o universal. [...] É possível identificar a existência de um pacto narcísico entre coletivos que carregam segredos em relação a seus ancestrais, atos vergonhosos como assassinatos e violações cometidos por seus antepassados, transmitidos através de gerações e escondidos, dentro dos próprios grupos, numa espécie de sepultura secreta. Assim é que a realidade da supremacia branca nas organizações públicas e privadas da sociedade brasileira é usufruída pelas novas gerações brancas como mérito do seu grupo. [...] O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Esse é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado de transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. (Bento, 2022, p. 11, p. 15)

A teórica define no trecho acima a manutenção de um capital material e intelectual dentro do elitismo colonizador (Bispo, 2015), e também, aponta criticamente para a construção da credibilidade e intelectualidade do sujeito branco como única possibilidade válida, já que é validada pelas estruturas de poder em dinâmica de pacto narcísico. Aponto aqui para a colonização como força ainda atuante, principalmente nas construções epistemológicas através conceituações teóricas, usos linguísticos e temáticas investigativas acadêmicas, que ainda se centralizam nos saberes eurocêntricos, com intuito de hegemonizar, constantemente, a crítica e a produção literária que partem de prismas epistêmicos outros, definida por Antônio Bispo dos Santos. Como saída, o mesmo propõe a subversão dos usos linguísticos colonizadores, que instituem o poder através do saber padronizado e, aparentemente, universal, através do que cunha como “guerra das denominações” (Bispo, 2023, p. 13.).

Tamanha complexidade de disputa linguística e conceitual não pode ser reduzida às escolhas pronominais de um texto, nem dentro de um recorte simplista do meio acadêmico, até porque tal movimentação não é a única ferramenta de inserção de uma presença pulsante e enunciativa em uma elaboração, mas dentro da padronização da produção de conhecimento certamente se comporta como um sintoma do conhecimento ideologicamente associado ao ideal de espelho da branquitude, ligado à mitologia de Narciso — a construção desse enunciativador parte de um reflexo que ecoa, se vendo múltiplo, mas que é apenas a réplica de um eu sozinho, desacompanhado de um senso geral de comunidade, mesmo que também recortado racialmente, ecoando e se aprisionando dentro da miragem de si; esse enunciativador ressoa um múltiplo “nós” que é falho em materialidade, comumente encontrado nas autoficções.

Sendo assim, recuso aqui, e seguirei recusando nas páginas que estão por vir, esse modelo de visualização do “eu”, principalmente por me propor a analisar e dialogar com uma escrita, me identificando e sendo movida pelos mesmos princípios de coletividade, que recusa o reflexo uno e egóico da branquitude: um recorte da literatura negro-brasileira (Cuti, 2010) pautado no conceito de escrevivência (Evaristo, 2020). Justifico, brevemente, que optei pela nomenclatura negro-brasileira (Cuti, 2010) frente a outras pelo seu caráter essencialmente político de reivindicação do lugar do negro. O literato adota essa postura ao eleger o termo “negro” como um elemento identitário essencial, um conceito que ele busca positivar frente à semântica racista que historicamente associa-o ao negativo. A nomenclatura ressalta também a necessidade de reafirmar o significado e a importância de negras/os/es produtores de sua própria perspectiva política, contra-colonizando o lugar estigmatizado pela colonialidade.

Logo, mirando o viés político apresentado, me comprometo com um fazer acadêmico que dialogue também a nível de experimentação linguística, para além de epistemológica, me unindo às vozes literárias e filosóficas que me nutrem da necessidade de uma prática investigativa outra em minha área de atuação e pesquisa, a crítica e teoria literária. Conceição Evaristo, escritora e teórica-crítica literária, cunha e define o conceito que pauta o cerne do recorte investigativo da literatura negro-brasileira, mas também a metodologia e as escolhas de linguagem neste trabalho, de forma imagética:

Para uma melhor apreensão do conceito de Escrevivência, como aparato teórico, para melhor pensarmos o termo, trago um imaginário mítico da cosmogonia africana para contrapor à narrativa de Narciso, aplicada ao entendimento da escrita em si como uma escrita narcísica. Afirmo que a escrevivência não é uma escrita narcísica, pois não é uma escrita de si, que se limita a uma história de um eu sozinho, que se perde na solidão de Narciso. A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouve o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá. Nos apropriamos dos abebés das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas. No abebé de Oxum, nos descobrimos belas, e contemplamos a nossa própria potência. Encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto. E quando recuperamos a nossa individualidade pelo abebé de Oxum, outro nos é oferecido, o de Iemanjá, para que possamos ver as outras imagens para além de nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos. O abebé de Iemanjá nos revela a nossa potência coletiva, nos conscientiza de que somos capazes de escrever a nossa história de muitas vozes. E que a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos. (Evaristo, 2020, p. 39-40)

A escrevivência é definida, então, por seu fazer literário caracterizado pelos reflexos possíveis nos *abebés das yabás Oxum e Iemanjá*, que captam o indivíduo como belo e uno, mas também como composto-compositor de uma coletividade que é corporal; que cultiva um olhar

de comunidade, embebido de ancestralidade compartilhada, como uma parte fundamental do próprio sujeito negro e de seu olhar sobre o mundo e si próprio. Evaristo também pontua sobre a ineficiência de um aparato teórico eurocêntrico que não dá conta de analisar, de forma comprometida com as cosmogonias mobilizadas, as elaborações literárias negras, e especificamente, pautadas em um registro no qual o sujeito da escrita está “escrevendo a si próprio, [...] mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno.” (Evaristo, 2020, p. 36). Assim, a autora nos alerta sobre a necessidade de repensar as conceituações, metodologias e escolhas linguísticas de análises literárias no intuito de abarcar a literatura negro-brasileira em suas multiplicidades, escolhas e diálogos cosmogônicos.

Essa forma de pensar o registro do sujeito em e a partir de sua própria coletividade muda completamente o fazer literário que se constrói, apontando caminhos distintos entre a escrevivência e a autoficção. Flora Viguini do Amaral afirma que a autoficção é um exercício literário canonicamente relacionado ao mito de Narciso e à psicanálise, cunhado conceitualmente por Doubrovsky, que a localiza entre dois pontos pensados na alteridade: “nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, ela funciona entre os dois, em uma referência incessante, num lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (Doubrovsky, apud Amaral, 2020, p. 78). Essa inacessibilidade se dá, apesar do uso da primeira pessoa que usualmente aproxima o leitor da narrativa, pela falta de coletividade, ou seja, pela prerrogativa ficcional do sujeito que ecoa em si, desassociado da sua comunidade, que através da ficção, faz um movimento de falar sobre si se eximindo dela. Aqui, a ficção age em função de uma narrativa do sujeito sobre seu universo ficcional descolado do meio, e por isso, a multiplicidade relatada é a acepção dos sujeitos autor e narrador sobrepostos, muito próximo ao mito de Narciso:

No mito, ao nascer, a vida de Narciso foi profetizada por um adivinho chamado Tirésias, procurado por Liríope, mãe da criança, receosa sobre o destino do filho. O cego vidente profetiza que ele viveria longos anos, desde que não se conhecesse (jamais contemplasse a própria figura) (Brandão,, 1987). Filho de um deus com uma ninfa, Narciso era um jovem extremamente belo. Sua beleza desmedida e excessiva era justamente o que o colocava em perigo. Segundo as leis vigentes na cultura grega, a desmesura, o exagero – o *hybris*, ou seja, a ultrapassagem do métron – colocava o mortal em risco perante os deuses. Possuidor de uma beleza ímpar, Narciso rejeitara Eco, ninfa de voz sonora, que não respondia com silêncio a quem lhe falava, e nem falava em primeiro lugar. O máximo que conseguia era repetir as últimas sílabas das palavras que ouvia. Além de Eco e outras ninfas de águas e montes, Narciso iludira também alguns rapazes. “Logo, um dos desprezados, ergue as mãos ao céu: ‘Que ele ame e quiçá não possua o amado!’” (Carvalho, 2010, p. 102). Com 16 anos, Narciso, ao procurar saciar sua sede em uma fonte, percebe que “outra sede” surge dentro dele. Enquanto bebe a água, a beleza que vê em sua imagem o arrebatava. Apaixona-se por um objeto incorpóreo. Vislumbra um corpo que não passa de sombra. Aprisionado, tenta em vão beijar a água enganosa. “Se embevece de si, e no êxtase pasma-se, como um signo marmóreo, uma estátua de Paros” (Carvalho, 2010, p. 102). Sua imagem, refletida na fonte, o faz admirar tudo aquilo que o faz ser admirado. “Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva, cortejando, corteja-se; incendeia e arde. Quantos beijos irados deu na falaz fonte!” (Carvalho, 2010, p. 102). Desesperado em sua vivência de perder-se de si, encerra-se tanto em seu desespero, em sua insatisfação, como no imenso desinteresse pelo que o circunda. Não sabe bem o que vê, seus olhos o iludem, o incitam ao erro. Quando se afasta, se desfaz. A cada nova tentativa de beijar a imagem, Narciso desapontava-se. Recusou-se a deixar a fonte e por ali passou alguns dias. Bastante fraco, morreu com o rosto pálido voltado para as águas serenas do lago. Eco chorou ao lado do corpo sem vida, até o fim da noite. Ao despertar, no lugar de Narciso havia uma bela flor perfumada. (Amaral, 2020, p. 74)

A vaidade e a individualidade protagonizam a natureza do mito, que aponta para o prisma epistemológico contrário ao da escrevivência. Narciso, perdido em seu reflexo, aponta para a concepção ficcional, muitas vezes privilegiada pelos estudos literários, protagonizada pelo sujeito que não baseia a narração no prisma relacional. Em contraponto, a escrevivência é o relato do nós por meio do eu, é o ato de se observar dentro de um prisma epistemológico que só concebe o eu localizado, e não universalizado; o eu que pertence a um espaço-tempo-corpo-axé intrinsecamente relacional.

Assim, a escrevivência aqui baseia a metodologia, a escolha linguística, as mobilizações epistemológicas e as obras selecionadas, fundamentando a escrita de um sujeito localizado em sua coletividade, e por isso identificado em sua linguagem, que mobiliza e define meu eu. Considero que, dessa forma, estou começando pelo início que me cabe, identificando minha linguagem, meu eu, meu corpo-texto e as escolhas que estruturam tudo que virá; e também, me propondo a contribuir com a elaboração de novas possibilidades teóricas pautadas nas cosmogonias africanas que influenciaram e influenciam, ciclicamente, a formação do imaginário social brasileiro⁵. Por e para isso, justifico que a experimentação linguística aqui

⁵ Aqui, por minhas aproximações e vivências religiosas no candomblé, há um protagonismo das filosofias Bantu e Iorubá, que me remetem ao conceito de Yorubantu, do professor Henrique Freitas, que aponta para o mesmo caminho teórico que me proponho.

explorada, que inclui o uso da primeira pessoa do singular, têm os *abebés das yabás* como pilar cosmogônico e filosófico, pois eles são a chave investigativa que move toda a escolha temática, estética e referencial desta investigação; também porque são os pilares que constituem meu senso de comunidade, religiosidade e assertividade.⁶

Encerrando estas considerações iniciais, reafirmo que a opção pelo uso da primeira pessoa não se constitui mero gesto estilístico, mas um posicionamento político, ético e epistemológico que recusa o espelhamento narcísico e universalizante da branquitude. Ao revisitar criticamente a hegemonia do “nós” acadêmico — esse plural que se pretende neutro, mas que ecoa apenas um corpo e um lugar de fala privilegiados — busquei demonstrar como a recusa desse padrão não é apenas uma alternativa de escrita, mas parte de um compromisso com outras formas de conhecimento, vinculadas a cosmogonias que concebem sujeito, coletividade, linguagem e mundo de maneira inseparável. A escrevivência, nesse horizonte, oferece um modo de pensar e produzir crítica literária que não apaga o corpo que escreve, mas o reconhece como encruzilhada de vozes, ancestralidades e práticas, reinserindo a experiência, a memória e a coletividade no próprio ato de enunciar.

É a partir dessa postura — que afirma o eu como composição do nós, e não como espelho de si mesmo — que abro caminho para o próximo movimento deste texto. Se aqui me detive sobre os motivos e fundamentos da experimentação linguística que estrutura a escrita deste trabalho, adiante iniciarei a discussão sobre o fenômeno que sustenta o eixo investigativo central: a inscrição do tempo na literatura negro-brasileira pela via da escrevivência. Assim, ao reposicionar os espelhos que orientam o olhar e a análise crítica, passo da recusa às ficções universalizantes para a afirmação de cosmopercepções africanas que reconfiguram noções de temporalidade, espacialidade e narrativa. Este deslocamento, que parte do corpo-texto e chega às teorizações sobre tempo, marca a transição natural entre o gesto inaugural de reivindicar a primeira pessoa e a necessidade de compreender como esse “eu coletivo” re-inscreve mundos, histórias e epistemes no capítulo que se segue. Logo, no esforço de garantir o ajuste dos *abebés* sagrados sobre as faces múltiplas, complexas e, como em toda investigação que não se finda, incompletas em sua plenitude, desta pesquisa, convido você, nós, a conhecer, reconhecer, construir e reconstruir, e muitos novos verbos e novas reverberações, o fazer teórico literário

⁶ Este fazer, cabe à minha forma de ver o mundo, como pessoa de axé centrada espiritualmente e epistemologicamente na minha ancestralidade, que me molda e forma como pesquisadora. A escolha entre o fazer e o não fazer, ou refazer, a partir de prismas investigativos, parte para mim dessa essência relacional que me localiza, que me nutre de axé, e que também me molda a partir dos espelhos de minhas sagradas mães. Neles, os reflexos equilibram o individual e o coletivo, e em movimento constante das águas, localizam e possibilitam novas construções epistemológicas.

ao longo desta leitura. Como uma boa *omo orixá*, começo agradecendo pela benção da troca.
Adupé!

2. REPOSICIONANDO ESPELHOS

A kí rí dò ó ki olùwa odò e iyá kékeré.

Àwa jé omon àwa je omon iyá kékeré.

Cantiga de Iemanjá e Oxum no Candomblé Ketu.

Após afirmar, no capítulo anterior, que a escrita em primeira pessoa não é uma escolha estilística, mas um gesto que reposiciona o espelho através do qual a crítica literária costuma se enxergar, avanço agora para as consequências desse deslocamento na própria tessitura conceitual que orienta este trabalho. Se a escrevivência convoca um eu que só existe em relação — refletido, ampliado e nutrido nos *abebés de Oxum e Iemanjá* — ela também exige que revisitemos os fundamentos epistemológicos que sustentam a produção crítica. Esses fundamentos, quando mantidos dentro das molduras da branquitude, determinam o que conta como verdade, de forma única e exclusiva. Por isso, ao adentrar o fenômeno específico desta pesquisa, é preciso reposicionar o ponto de vista: afastar-nos do espelho rígido e narcísico que sustenta a narrativa colonial, para nos aproximarmos dos reflexos múltiplos que acolhem o eu-coletivo, entendido não como dissolução da individualidade, mas como subjetividade que se funda na relação, na ancestralidade e na interdependência; como princípio de percepção do mundo, e em outras palavras, afastar o relógio e para poder contemplar o movimento.

É nesse deslocamento epistemológico que este capítulo se inicia. Ao transitar da crítica ao enunciador neutro para a formulação de uma crítica situada, torna-se inevitável confrontar a forma como a colonialidade estruturou não apenas os modos de enunciação, mas as categorias que organizam a leitura da literatura negro-brasileira — entre elas, o conceito de tempo. Na tradição ocidental, o tempo é frequentemente concebido como linear, cronológico e instrumental: uma medida que pode ser quantificada, controlada e transformada em capital, legitimando a lógica do progresso e do poder concentrado. Essa concepção associa valor à pontualidade, à eficiência e à produtividade, naturalizando relações de controle social e econômico, hierarquizando experiências e vidas, e consolidando privilégios históricos. Por isso, pensar o tempo sob a perspectiva da escrevivência se torna um gesto político e metodológico: ao disputar o tempo, deslocamos o olhar da cronologia universalizante para uma percepção que valoriza ritmos múltiplos, interações comunitárias, heranças ancestrais e temporalidades cíclicas. Essa disputa é fundamental, pois corrige uma movimentação que é dissonante da proposta epistemológica mobilizada pela escrevivência, ou seja, não permite que a narrativa negro-brasileira seja lida apenas pela lógica ocidental do “tempo-dinheiro-poder”, mas que se

abra para a complexidade das experiências e para a co-presença de passados, presentes e futuros que se entrelaçam em uma cosmovisão coletiva e relacional, que a fundamenta.

Feitas essas considerações iniciais, passo agora às primeiras formulações sobre o fenômeno de pesquisa que me move: a inscrição do tempo pela escrevivência na literatura negro-brasileira. A motivação deste estudo nasce do desconforto frente ao tratamento crítico que, muitas vezes, reduz ou ignora as cosmogonias africanas ao analisar textos negros, preservando parâmetros exclusivamente eurocêntricos. Entre esses parâmetros, a concepção cronológica e hierarquizante de tempo opera como engrenagem central da colonialidade, funcionando para legitimar uma única história possível e um único modo de organizar experiências e narrativas. Nesse contexto, a reflexão de Ana Amélia de Paula Laborne se mostra essencial, ao indicar que

[...] a persistência desse padrão colonial eurocêntrico no Brasil manifesta-se através da utilização acrítica de muitas noções e conceitos coloniais e racistas. Nesse contexto, uma postura não racista requer uma atenção contínua e rigorosa para o modo como a construção da raça influenciou os posicionamentos sociais da sociedade brasileira. Esses conceitos e noções informam práticas sociais e de conhecimento. Essa afirmação implica em considerar que a luta contra o racismo acontece não apenas no âmbito das interações sociais, mas também no âmbito epistemológico, na esfera do conhecimento. [...] Isso significa dizer que, para além de um legado de desigualdade e injustiça sociais oriundos do colonialismo e do imperialismo, há também um legado epistemológico do eurocentrismo que dificulta a compreensão do mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemologias que lhe são próprias. (Laborne, 2014, p. 156-157)

Seguindo essa perspectiva, torna-se evidente que as categorias críticas — tempo, personagem, espaço, estética — não são neutras, mas racialmente localizadas. E assim, evidencia-se também que a disputa de conhecimento da branquitude não se limita a esferas sociais ou simbólicas, mas se manifesta estrutural e epistemologicamente, atravessando as práticas acadêmicas, literárias e culturais. O padrão eurocêntrico valida determinados sujeitos como detentores do saber e invisibiliza aqueles cujas experiências não cabem na cronologia ou nos cânones estabelecidos. Ao investigar a conceituação e inscrição literária do tempo a partir das cosmogonias africanas, reivindica-se uma temporalidade múltipla, relacional, situada, que reconhece o eu dentro de um nós coletivo, em diálogo com as cosmogonias africanas que informam nosso olhar e nossas narrativas na perspectiva literária negro-brasileira. Este reposicionamento não é apenas conceitual, mas também ético e político: desafia a normatividade da branquitude, coloca em evidência epistemologias historicamente marginalizadas e reafirma a literatura negro-brasileira como campo de elaboração epistemológica legítimo, vivo e plural.

A normatização da concepção de conhecimento afeta diferentes áreas de elaboração científica de múltiplas formas, e nesta investigação, o recorte literário. Henrique Freitas em seu artigo *Yorubantu: Por uma epistemologia negra nos campos dos estudos literários* (2018) pontua que essa influência atua, não apenas através da ausência de mobilização das epistemologias de matriz africana, mas também na dicotomização do saber: sendo ou ocidental, já padronizado academicamente, ou quando minimamente múltiplo, busca dicotomizar os saberes dentro da própria vastidão africana, através do etnocentrismo: “tradicional versus moderno; oral versus escrito e impresso; agrário versus urbano e industrial.” (Freitas, 2018, p. 164), e a partir daí, especifica que o debate literário está sendo disputado também, mas uma disputa que, da mobilização crítica dos estudos negro-brasileiros, precisa se posicionar contra o viés antagônico e hegemônico. Freitas reflete, então, sobre a necessidade de um prisma epistemológico dissidente, mas não necessariamente adversário, nos estudos literários.

Se o tempo é disputa epistemológica, sua inscrição narrativa também o é. É nesse ponto que a historiografia literária e o ensino canônico se tornam relevantes. Adentrando essa questão da hegemonia dos saberes, é necessário conceituar o ícone da estruturação da valorização estética e epistemológica pautada na branquitude eurocêntrica: o cânone. Sistema de seleção social de autoria que determina quem pode ou não produzir literatura de forma prestigiada, o cânone é uma estrutura literária que reflete estigmas sociais excludentes do seu contexto geográfico, histórico e cultural. Ele, na história da literatura, foi definido em cada contexto a partir de textos passíveis de publicação nos critérios elitistas da sociedade burguesa e, ainda mais árduo de se alcançar, valorizados socialmente, atuando como registros influenciadores na e influenciados em tal comunidade, de forma retroalimentadora.

No caso do Brasil, a fundamentação do cânone nacional teve um pontapé inicial essencialmente imperialista: o início da imprensa formal, com a chegada da família real portuguesa, que permitiu uma circulação mais ampla da literatura escrita. Logo, com uma elite eurocentrada e um mercado editorial embrionário e colonial amplamente coligado com o sistema escravagista, a consolidação das obras consideradas influentes na sociedade brasileira se originou de maneira excludente. Conceituando essa lógica, o teórico Edmilson de Almeida Pereira define o cânone como “um mecanismo que sintetiza as vertentes de criação, orienta os procedimentos de interpretação e estabelece modelos de identidade cultural” (Pereira, 2022, p. 25), alertando para o funcionamento e organização do sistema, ele adiciona: “Se uma vez conformado, o cânone exclui de si as modalidades literárias que não se ajustaram aos seus aspectos fundadores” (Pereira, 2022, p. 25).

O autor alude ao fato de que, existe uma multiplicidade de prismas de valorização literária, porém, a manutenção da colonialidade do saber foi, e é, instrumento do engessamento de um cânone literário que incide de forma hierarquizada e dicotômica, que só na contemporaneidade é amplamente disputado social, cultural, histórica e epistemologicamente; tendo a racialização da branquitude, ou seja, a destituição de definição de prisma universais a partir do eurocentrismo branco, como força motriz das indagações e movimentações que surgem. Nesse sentido, mesmo com uma disputa de prismas na contemporaneidade, que possibilitam um cânone negro-brasileiro, dentro de tantos outros, não cunho o termo para nada além do engessamento eurocentrico literário, em qualquer que seja o contexto geográfico, por entender que a hierarquização de valores epistemológicos não cabem às cosmogonias não-hegemônicas.

Na cena contemporânea de seleção e consagração das obras literárias no Brasil, observo que vem se constituindo — entre escritores, leitores, pesquisadores, curadores, agentes culturais e profissionais do mercado editorial — um movimento consistente em direção à pluralização dos debates e à abertura de novos horizontes de valorização estética e epistemológica. Esses movimentos de consagração têm impacto epistemológico porque tensionam o próprio modo de avaliar, interpretar e selecionar obras. Entretanto, trata-se de um processo ainda tenso, marcado por disputas e assimetrias históricas, pois o conservadorismo literário que defende a centralidade do cânone eurocêntrico permanece atuante e encontra respaldo, inclusive, em segmentos significativos das grandes universidades brasileiras, que seguem legitimando padrões hegemônicos como balizas de excelência. Ainda assim, é possível identificar avanços importantes, mesmo que recentes e, por vezes, tímidos.

Esses avanços se evidenciam tanto na programação de feiras e festivais literários, que vêm ampliando o espaço para autorias negras e indígenas, quanto no reconhecimento conferido por premiações relevantes, que começam a deslocar seus critérios de avaliação e a acolher perspectivas historicamente marginalizadas. Também nos ambientes educacionais, nota-se uma ampliação gradual das obras selecionadas para leitura crítica, permitindo que estudantes tenham acesso a produções que refletem a complexidade das experiências negro-brasileiras e originárias; essa abertura se estende igualmente aos campos do teatro e do cinema, onde manifestações artísticas fundamentadas em cosmogonias africanas e indígenas ganham maior visibilidade e legitimidade. Embora ainda estejamos distantes de uma reconfiguração estrutural que rompa de maneira plena com os alicerces coloniais do gosto e do saber, defendo que esses movimentos, tomados em conjunto, representam uma inflexão significativa: sinalizam que o apreço literário e epistemológico, permeado pela disputa, começa a deslocar-se do paradigma

único da branquitude e a reconhecer, ainda que de forma gradual, a força criadora, política e cosmológica das narrativas negras e originárias que compõem o tecido plural da sociedade brasileira.

De certo modo, essa movimentação é um indicativo do processo de racialização do próprio cenário da literatura nacional, conceito que abarca aqui dois sentidos centrais: 1. a pluralização da produção literária que mobiliza epistemes e cosmogonias racializadas na visão colonizadora (em destaque no Brasil, a produção originária e/ou negro-brasileira); e 2. a própria desneutralização racial da branquitude, processo que anula sua imparcialidade, tornando suas concepções, produções literárias e noções epistemológicas particulares de um contexto social e grupo racial específico, ou seja, não-universalizadas. Mesmo considerando esse avanço nas perspectivas de valorização cultural da literatura negro-brasileira, retomo o que me aflige centralmente nesta investigação: o quanto a movimentação teórica da área, principalmente a nível de conceituação de princípios fundamentais da crítica literária, ainda é majoritariamente pautada em um cânone eurocêntrico, mobilizando pilares investigativos como os conceitos de personagem, paisagem, estética, tempo, espaço, entre outros tópicos analíticos centrais.

O domínio conceitual é uma face da manutenção da suposta neutralidade epistemológica da branquitude, já que as mesmas abordagens de conceitos investigativos canonizados e enviesados seguem sendo utilizadas na leitura analítica de obras que mobilizam cosmopercepções⁷ diversas, e que seguem sendo secundarizadas e colocadas em um posto de outridade teórica. Se torna imprescindível, dentro do cenário exposto, a necessidade de atualização e reformulação da teoria literária a nível conceitual, visando um maior comprometimento com o protagonismo de cosmopercepções plurais, principalmente nas análises literárias que mobilizam epistemes negro-brasileiras e originárias, através de novas formas de aproximação do texto e novos tratos epistemológicos; não apenas na inclusão de novos objetos literários dentro de paradigmas de leituras centralizadas em prismas eurocêntricos.

⁷ A professora Oyèrónkẹ Oyěwùmí define e defende o termo: “O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, ‘cosmovisão’ só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental, e ‘cosmopercepção’ será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos.” (Oyěwùmí, 2021, p. 42-43).

Dentro dessa perspectiva, a proposta é apurar a leitura e envolvimento⁸ de denominações analíticas que mobilizem múltiplas cosmopercepções negras enraizadas no afrorrizoma brasileiro, em diálogo com as obras literárias negro-brasileiras pautadas na escrevivência. Tal ansia pela reformulação teórica também se justifica no princípio das nomenclaturas propostas, já que, para Cuti e para Evaristo, o pilar da conceituação de suas conceituações é o sujeito negro aparecendo como definidor central não só da autoria, mas também da episteme abordada e do público leitor ideal — elaborando uma construção estética da palavra contra o “escamoteamento da expressão” (Cuti, 1985, p. 15) da sociedade escravocrata, e denunciando a *blitz* que constrói a outridade da negritude a partir da figura do branco.

No que tange as epistemologias negras e suas mobilizações nos estudos literários, o teórico Edmilson de Almeida Pereira alerta:

No tocante às questões literárias, avançamos pouco: uma iniciativa como a do modernismo, de permanente direito à experimentação, hesitou em ver nas culturas negras uma fonte para esse exercício. As incursões de Raul Bopp e Jorge de Lima nessa área são importantes, sem dúvida, mas são a ponta do iceberg, quando se considera o vasto oceano das culturas negras no Brasil. Por conta desse afastamento, as comunidades negras deram continuidade às suas práticas poéticas, experimentando uma autonomia que se resolveu mais como fruto da necessidade do que como um procedimento intencional. Uma vez que a ordem social dominante e as instâncias da literatura canonizada ignoram ou conhecem fragmentariamente as poéticas africanas tradicionais e seus desdobramentos, coube aos enunciadores dessas poéticas sustentá-las no âmbito de suas comunidades. (Pereira, 2022, p. 70)

Na dinâmica explicitada por Pereira, a autonomia negra de elaboração do conhecimento sustenta o fazer literário de suas comunidades, enquanto na abordagem canônica, os debates sobre fundamentos orais e oralitizados⁹ da literatura brasileira são historicamente secundarizados, contribuindo com as problemáticas epistemológicas aqui abordadas. As contribuições orais de elaboração epistemológica são dominantes na formação sociocultural rizomática africana, influenciando diretamente o fazer literário de forma múltipla, mas em especial o negro-brasileiro. Isso, porque, além da tradição oral já ser originalmente comum à

⁸ Aqui, mais uma vez, no sentido cunhado por Antônio Bispo dos Santos, propondo um caminho contracolonizador do saber e dos modos de transmissão, o envolver no lugar do desenvolver. (Bispo, 2023, p. 18-32)

⁹ Ao contrário do termo oralidade, noção canônica de registros não-escritos, o termo oralitura ainda está se estruturando no âmbito das investigações científicas, e por isso, contextualizo-o aqui dentro da definição de L. M. Martins, que propõe o conceito como parte da encruzilhada de formulações afrorrizomáticas, que se dão a partir de encontros culturais diversos. Segundo a teórica: “[...] a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma poiesis da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais.” (Martins, 2003, p. 67).

maioria das sociedades africanas, no recorte colonizador escravagista, ela não era apenas responsável pelo convívio e trocas centrais na sociedade, mas a única forma de perpetuação dos saberes negros, devido à um sistema educacional nascente, falho e excludente.

A doutora Leda Maria Martins discorre sobre esse processo de formação epistemológica no afrozorizoma brasileiro, pontuando além:

Se consideramos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição ou disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento (MARTINS, 2021, p. 22-23).

Assim, enquanto o protagonismo epistemológico da branquitude privilegia o saber escrito como instrumento tradicionalmente valorizado, o conhecimento oralitizado — além de ter indiscutível relevância sociocultural — constitui o pilar das gnosias inscritas nas cosmogonias africanas, que fundamentam saberes culturais, religiosos, históricos e comunitários nos rizomas africanos. Leda Maria Martins, em seus trabalhos *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* (1997) e *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela* (2021), evidencia essas dinâmicas poéticas da oralidade e da oralitura, mostrando que as elaborações artísticas negras são inseparáveis dos princípios orais. Esses princípios, hoje centralizados na escrita literária a partir da escrevivência, constituem o alicerce deste estudo, ao orientar a leitura e análise das obras negro-brasileiras sob uma perspectiva epistemológica que valoriza o coletivo, a ancestralidade e a multiplicidade de temporalidades.

No plano conceitual, o certame epistemológico que aqui se delineia concentra-se na problemática do tempo-espço, tradicionalmente concebido de forma ocidental e universalizada pela branquitude, mas que pode ser repensado a partir das epistemologias africanas. Ainda que o debate sobre temporalidades plurais na literatura negro-brasileira esteja em estágio embrionário, comparado aos estudos interdisciplinares performáticos e filosóficos, já se observa sua discussão e ressignificação em análises literárias, nutridos pelos campos que têm oferecido ferramentas para atualizar o conceito de tempo como princípio analítico. A proposta não é homogeneizar as temporalidades africanas, mas identificar princípios recorrentes que dialoguem com as práticas negro-brasileiras, abrindo caminho para refletir sobre o tempo como experiência relacional, cíclica e comunitária — um gesto epistemológico e literário que desloca o olhar da cronologia universalizante para os ritmos múltiplos da escrevivência.

Na busca por me embrenhar nas possibilidades de tratativas do tempo, recorro a contribuição de Mamadou Gaye e de Muniz Sodré, que dialogam na publicação “Na literatura

negra o tempo é político”, pensando a trajetória sócio-cultural da formulação do tempo como conceito e percepção:

A história da relação da humanidade com o tempo passa pela relação do ser humano com a natureza. Dia, noite, inverno, verão, chuva, seca, e assim as pessoas aprenderam a se adaptar aos momentos da natureza e se dar conta que ela se repete, mas nunca exatamente do mesmo jeito. Diante da necessidade de se alimentar, descansar, proteger-se do perigo e das durezas do tempo, o ser humano foi criando consciência dos tempos que separam as ações fundamentais para a sua preservação. Junto com o reconhecimento dos tempos da natureza, veio a consciência da sua interdependência com ela e com tudo que compõe o ecossistema dentro do qual ele está inserido. Esse entendimento, de ser parte de um todo, levou o ser humano a cultuar as entidades responsáveis pelos ciclos do tempo: o sol, a lua, as águas, etc. [...] Foi essa ideia do tempo de interconexões que dominou o mundo até o surgimento das religiões, que decretaram um marco zero baseado nos nascimentos ou mortes de profetas - Jesus, Maomé, Moisés - que iriam substituir o sol, a lua e as águas. (Gaye, 2023, p. 2-3)

Partindo dessa estruturação inicial e multicultural do conceito de tempo, Gaye alerta para a implicação de diferentes epistemologias e cosmogonias sobre uma mesma questão, como por exemplo, a ideia de nome. O teórico apresenta as diferentes dimensões da seleção do nome de um novo membro familiar nas sociedades que ele compõe e transita, a senegalesa e a francesa, e a diferença nas próprias concepções comunitárias e familiares. Segundo o pesquisador, enquanto nas dinâmicas africanas o nome é orgulhosamente selecionado a partir da homenagem a um ancestral, com um mesmo nome se repetindo na família como prática de valorização cultural, cíclica e conexão entre iguais, na dinâmica eurocêntrica o nome simboliza, em primeiro plano, a individualidade, pilar da construção do sujeito ocidental. Para ele, a dinâmica da concepção temporal de cada uma das perspectivas dialoga com as respectivas seleções nominais e seus contextos sócio-culturais:

Essa diferença na construção das relações sociais dialoga com a diferença de relação com o tempo entre a Europa e o continente africano. Enquanto na Europa e na França das luzes se teorizava e se descrevia o tempo como uma sucessão de episódios que devem necessariamente representar uma evolução na direção de mais modernidade, no continente africano, antes da colonização, alimentava-se a memória com *griots*¹⁰ que tinham, e ainda têm, o papel de contar a grandeza de tal família através dos atos dos ancestrais, fazendo-lhes viver novamente. [...] Na maioria das culturas africanas, o movimento ininterrupto entre os diferentes momentos que compõem a vida de uma pessoa e/ou as vidas de uma comunidade, dialoga com a filosofia Sankofa. Muniz Sodré (2017), ao trazer suas reflexões sobre o orixá Exu, trata da questão do tempo espiralar quando analisa o seguinte aforismo: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje”. Sodré nos convida a pensar o tempo de uma forma diferente do padrão europeu, encerrada na trilogia passado, presente e futuro. O autor questiona

¹⁰ Na mesma publicação, o autor traz a definição de griot: “Os griots são contadores de história, cantores, poetas e musicistas da África Ocidental. São muito importantes para a transmissão dos conhecimentos dentro das culturas de diferentes países africanos, sendo também referidos como *jali* (em mandês), *guelwel* (em wolof), *iggawen* (em hassania) ou *arokin* (em iorubá). O termo *griot* vem da palavra *guiriot*, em francês, e da palavra criado, em português. Franceses e portugueses realizavam trocas comerciais com países da África Ocidental, transformando algumas palavras tradicionais em expressões nas línguas dos colonizadores. Os *griots* utilizam diversos instrumentos em suas transmissões de conhecimentos, mais especificamente o *kora*, *xalam*, *goje*, *balafon* e *ngoni*. Eles também transitavam entre os países firmando tratados comerciais e ensinavam às crianças danças, histórias e cantos ancestrais. A oralidade, para eles, é sagrada e transmissora da paz.” (Gaye, 2023, p. 10-11).

a relação entre a visão linear do tempo e a forma de pensar ocidental. (Gaye, 2023, p. 3-4)

Condiccionando a conceituação de tempo ao seu contexto espacial e cultural, Gaye introduz a discussão tocada por Muniz Sodré em seu livro *Pensar Nagô* (2017), obra que traz grande contribuição para os debates temporais afrrorizomáticos, principalmente a partir do capítulo “Exu inventa o seu tempo”, no qual, além de fazer um apanhado geral das conceituações possíveis de tempo centradas em concepções européias¹¹, aponta para as discordâncias filosóficas por trás da tríade passado-presente-futuro, e para as possibilidades teóricas exploradas a partir do pensamento nagô, aqui centralizado na figura de Exu e no axioma mencionado por Gaye. Ao falar da conceituação do tempo na perspectiva ocidental, Sodré aponta:

A questão do tempo aparece quando se começa a pensar na duração como algo independente dos ciclos ou processos envolvidos. Transformando-se em ideia, a duração suscita o estabelecimento de cânone de medida — a determinação de um conceito da mudança ou de como eventos diferentes se ligam — portanto, o *conceito de tempo*. Como em nenhuma outra civilização, os pensadores ocidentais debruçaram-se longamente sobre esse problema. É algo que sempre os deixou perplexos, como admite Santo Agostinho no livro XI das Confissões: “Mas então o que é o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. [...] Foi a partir do movimento das ações cotidianas — a antiga oportunidade, definida como coincidência entre tempo e ação — que se criou essa unidade, o tempo, capaz de correlacionar de perto o fluxo das coisas e por isso culturalmente transformado na entidade métrica do movimento ou da passagem. A captura matemática da mudança (cálculo diferencial integral) foi formulada por Isaac Newton [...] Os resultados da medição temporal inscrevem-se em calendários e relógios (desde os relógios de sol dos babilônios e egípcios até os relógios atômicos de césio da contemporaneidade). Com essa experiência temporal se constrói a atualidade e, conseqüentemente, a Modernidade, que se tem definido pelo predomínio cultural do tempo sobre o espaço. Também a escrita, que legitima o ser moderno, é outra experiência autorizada pelo tempo. (Sodré, 2017, p. 216)

Em suma, Sodré nos mostra que no pensamento nagô o tempo não é medido, mas provocado: ele emerge do acontecimento. Logo, contextualizando a dinâmica da construção do tempo dentro do prisma ocidental, ele racializa esse saber, localizando-o cultural e espacialmente. Essa movimentação teórica possibilita a disputa epistemológica do tempo como vivência e experimentação múltipla, que considera abordagens teóricas e interpretativas outras, dialogando com os contextos específicos de suas acepções. Sobre a perspectiva nagô do tempo relacionado ao aforismo de Exu, Sodré continua:

¹¹ Muniz Sodré faz um trabalho importante, recorrendo a múltiplas linhas de pensamento eurocêntricas que embasam a formulação geral do tempo no imaginário social ocidental, explorando e construindo um vasto arcabouço teórico, de Santo Agostinho à Jung, que possibilita a discussão que aqui será estabelecida.

Quando o provérbio enuncia que Exu mata no passado o pássaro com a pedra atirada no presente está nos dizendo inicialmente que ele começou matar ontem com a pedrada de hoje, ou seja, a pedra atirada está no meio de uma ação que faz o presente transitar para o passado. No substrato mítico do provérbio, não se vê nenhuma contradição, uma vez que Exu, sendo ao mesmo tempo ancestral e descendente, mobiliza a partir do agora o poente e o nascente para se inserir em cada momento do processo de existência individualizada de cada ser: “É o ancião, o adulto, o adolescente e a criança. É o primeiro nascido e o último a nascer”, conforme descreve Juana Elbein. [...] Mas ontologicamente, o enunciado do provérbio só é concebível se o *presente* ou o *agora* funda o tempo (*temporaliza*) por meio da ação/acontecimento (a pedrada mitológica) e assim pode coexistir com o passado — pode tornar simultâneo o que não é contemporâneo. Com Exu, não há começo nem fim, porque tudo é processo e, ao se constituir, cada realidade afeta outra para além do espaço-tempo. Em termos cíclicos ou solares, o nascente coexiste com o poente por causa da força do agora. Não é o caso de se deduzir daí a concepção de uma cultura moralmente orientada para o passado. Aquilo para o que sinaliza o aforismo é, antes, a ideia de que a ação de Exu abriu uma possibilidade que não lhe preexistia em termos reais, mas foi tornada possível por um evento feito metonímia do acontecimento (a pedrada enquanto começo de uma transformação). O que está sendo mostrado é que todo acontecimento vem junto com os seus possíveis. Mas para ser de fato um “tornar possível” é preciso que nada preexistia em termos reais, é preciso que o pássaro exista e seja abatido apenas na abertura (o nascente, o a vir) instaurada pelo acontecer. (Sodré, 2017, p. 222)

Assim, conceituando Exu como o próprio movimento, processo, Muniz Sodré aponta o acontecimento como temporalizante, que funda o tempo nele mesmo, modificando o instante e indo além, em dinâmicas de retrospectção e prospecção temporal, alterando a relação com passado e com o futuro de forma simultânea. Dentro do modo de pensar Nagô, a temporalidade é “uma dimensão da experiência que inventa o tempo por meio da articulação dos eventos regidos pela origem” (Sodré, 2017, p. 223), possibilitando uma dimensionalidade outra, que funciona como princípio inaugural da existência, que dentro dessa abordagem não pode ser administrado na tríade passado, presente e futuro; mas abre margem para que o sujeito experimente o tempo performativamente como movimento dado nas encruzilhadas da multiplicidade.

Em diálogo com Sodré, porém expandindo a reflexão sobre a conceituação tempo nas africanidades e seus rizomas, em especial no contexto brasileiro, Leda Maria Martins inova o debate teórico com o conceito de tempo espiralar, principal conceito-pilar da argumentação deste trabalho. A autora cunha uma abordagem do tempo para além do ocidental-cronológico, propondo a apreensão não-linear do tempo, priorizando a aproximação do sujeito com o princípio de ancestralidade e, simultaneamente, com ele mesmo, em outras dimensões da temporalidade. Em seu livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), ela pontua que a construção da memória, do anseio do por vir, do conhecimento e do tempo como experimentação, não são protagonistas do registro escrito canônico hegemônico, mas

fundamentam e constituem a experiência negra performática afrorrizomática, introduzindo o conceito de tempo espiralar do conhecimento oralitizado.

Para sua conceituação, Martins recorre a um amplo arcabouço teórico afrocentrado, propondo diálogo entre formulações temporais comuns à contextos socioculturais diferentes no continente africano, como exemplos centralmente mobilizados aqui, a cosmopercepção Nagô, com Muniz Sodré, a Bantu Kongo, descrita por Bunseki Fu-kiau, e a queniana, postulada por John S. Mbiti. O princípio inaugural cíclico, que nega o engessamento de divisões e capturas temporais que se findam em si — passado, presente e futuro — em prol de uma movimentação incessante entre as dinâmicas temporais, é o pilar central da noção de circularidade-espiralidade que permeia estas distintas formulações epistemológicas temporais.

Segundo Fu-kiau, em “*Ntangu, Tandu, Kolo, The Bantu-Kongo Concept of Time*” (1994), o conceito de tempo é esvaziado sem a percepção de represas temporais (*n’kaku*), que possibilitam a percepção temporal através dos processos do tempo no universo, tendo múltiplas dimensões que operando ciclicamente, e que são acessadas pelo enrolar e desenrolar do pergaminho temporal (*zinga ye zingumuna luzingu lwa ntangu*), ou seja, passíveis e ativas nas movimentações dimensionais temporais do sujeito de forma circular. Essa tratativa do tempo dialoga com algumas conceituações das divisões temporais do ocidente, entretanto, as explora dentro de possibilidades dinâmicas outras, concebendo a temporalidade como *nkisi*¹² e rompendo com os critérios de linearidade comuns às concepções do tempo eurocêntrico.

Ainda em diálogo com uma temporalidade do movimento e do ciclo nas experimentações africanas, John S. Mbiti (1999 apud Martins, 2021), partindo de outra experimentação sociocultural, defende uma conceituação temporal que entende as dimensões temporais como componentes derivacionais de uma ontologia, mas que dialogam com o comportamento cíclico, multidimensional e mutável dos pensamentos Nagô e Bantu. Em sua

¹² O *nkisi* Kitembo, ou Tempo, é uma divindade do culto da nação de Angola do candomblé brasileiro, embasado nas culturas bantu-congo. Mario Cesar Barcellos registra uma de suas possibilidades fundadoras mitológicas: “Os angolas e os congos, que cultuam os antepassados, contam uma história sobre esse inquice (orixá). Relatam que era um homem muito agitado, que resolvia várias coisas ao mesmo tempo e que realizava várias tarefas de uma só vez. Reclamava, entretanto, que o dia era muito pequeno e que não conseguia realizar tudo aquilo que desejava, nos prazos estabelecidos por ele mesmo. Reclamava demais. Cobrava Zambi (Oxalá nas nações angola e congo) ter nascido lento e incapaz de realizar tudo o que pretendia, mesmo que, na realidade, fosse um homem forte, veloz, astuto e competente. Mesmo assim, não se considerava capacitado para realizar seus objetivos e acusava Zambi de ter feito o dia muito pequeno. [...] E Zambi, aborrecido, mas admirado pela coragem de seu filho, determinou então: — Já que você considera que o tempo é pequeno, passará então a controlá-lo, ordenando e administrando o verão, o inverno, o outono e a primavera. Andará, então, pelo fogo, pela água, pela terra e pelo ar. Não terá mais problemas de tempo. Será, então, conhecido como Tempo e regerá os movimentos da Natureza.” (Barcellos, 2012, p.126-127). Logo, o tempo como concepção divina bantu-congo não parte da escala e ordenação propriamente, mas da desordenação como possibilidade de trânsito entre temporalidades, a existência que basta em si só e que alimenta a construção de saber de tal cosmogonia.

apreensão e experimentação temporal, identifica duas dimensões centrais: *Sasa* e *Zamani*; justapostas e inseparáveis, conceituam, respectivamente, um Micro-tempo e um Macro-tempo. Com princípios basilares de trânsito entre experimentações temporais, a dimensão *Sasa* alimenta, através dos acontecimentos, o macro-tempo mítico *Zamani*, em diálogo com a perspectiva eurocêntrica, funciona como um presente que serve para nutrir e passear no passado, o presentificando como experimentação, e não para almejar uma possibilidade de futuro distante, que não é vislumbrada, e sim, entendida como o desenrolar do futuro próximo que pertence ao próprio dinamismo de *Sasa*, em sua completude temporal.

Visando dialogar com esse vasto repertório que embasa as vivências e dinâmicas temporais negro-brasileiras, Martins consolida a perspectiva espiralar do tempo como conceito e experimentação do aforrizoma:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. [...] o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimento de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo o não-repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins, 2021, p. 23)

Pilar conceitual desta pesquisa, o tempo espiralar é o entendimento de que, quando concebido a partir de experimentações associadas às vivências aforrizomáticas, a temporalidade é a possibilidade de se movimentar de forma vívida e múltipla dentro do acúmulo e anseio de experimentações do sujeito, para além do critério linear cronológico que condiciona os estudos literários e a historiografia como um todo.

Entretanto, na obra de Martins, ela dá protagonismo às elaborações orais, centrais nas elaborações epistemológicas a serem tratadas, e aqui, gostaria de me ater brevemente à importância da análise e cuidado dos registros literários negros, para além dos prismas basilares da oralidade e oralitura. Mãe Stella de Oxóssi, figura importante para a manutenção e atualização dos estudos de terreiros de matriz africana, educa sobre a necessidade da oralidade como base epistemológica, sendo o veículo do *asé*, força vital que possibilita a elaboração epistemológica na perspectiva Nagô, mas também sobre o papel do registro escrito na propagação cultural negra dentro da atual condição comunicacional de uma vastidão humana tão grande, evitando a efemeridade. Logo, nas investigações socioculturais e temporais da negritude, a escritura é uma possibilidade de investigação e formulação vasta do conhecimento afrocentrado por ser embebida nas formulações orais, podendo contribuir para o fortalecimento de novas acepções temporais em diversas áreas, já que o registro escrito é também,

necessariamente, um registro de tempo, uma seleção e captura, que Mamadou Gaye descreve como um aprisionar do tempo (Gaye, 2023, p. 5).

Por isso, ao mergulhar no cenário literário, é importante cunhar o tempo espiralar como um modo enunciativo e abordagem conceitual capazes de acolher experimentações temporais multiculturais. Essa abordagem parte de uma tríade fundamental — corpo-espaco-tempo — e associa o registro temporal à cosmo percepção do sujeito que o vivencia. O tempo espiralar é, portanto, um tempo que, além de cíclico, se movimenta junto com o sujeito negro, centrando-se no seu espiral de ancestralidade. Essa tratativa temporal não ocorre de forma única nem se submete a essencialismos; tampouco se coloca em antagonismo absoluto à linearidade. Também não preconiza a temporalidade linear como padrão universal, reconhecendo-a apenas como representante simbólico do tempo capitalizado, cuja lógica de exclusividade interessa primordialmente ao cânone eurocêntrico. O tempo espiralar, ao contrário, surge como uma possibilidade interpretativa transformadora, capaz de subsidiar perspectivas de registro repositivo e de valorização da circulação e multiplicidade do arsenal intelectual presente nas obras da literatura negro-brasileira.

Em quesito de observação literária, a não-linearidade temporal já é frequentemente identificada em frestas do registro poético e mítico, de experimentações de múltiplas naturezas raciais, baseada nos prismas estéticos de tais produções, diferente do que acontece nas dinâmicas narrativas de registro, que tem o tempo também como conceito basilar, comum no registro literário. A questão da tratativa linear cronológica canônica se intensifica na abordagem crítica à narrativa literária, factualmente, que é abordada com frequência a partir da sequencialidade de fatos. Martins (2021), com seu amplo e comprometido recorte literário que inclui às poéticas e mitos escritos, de forma embrionária, aborda a linearidade temporal associada à narrativa, como o princípio canônico historicamente a define:

Esse modo de pensar sobre o tempo como uma instância narrativa, subordinada a uma função na narração, habita muitas das formulações de um sem número de pensadores, que as destacam em variados gêneros e formas das mais diversas culturas e sociedades, pelas quais se narra pela palavra escrita o tempo, a sua noção heurística e holística, a sua compreensão empírica, a sua vivência ontológica, a sua representação cósmica, funcional e cotidiana, a sua figurativização em relógios e calendários. Entretanto, no seio mesmo das sociedades ocidentais, sobrevivem outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo e, também, de expressá-lo como linguagem. No próprio âmbito da experiência estética da palavra, o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética, seja a da poesia, seja a dos mitos. (Martins, 2021, p. 30)

A instância narrativa aparece aqui, e popularmente, como sinônimo de linearidade e sequência organizada de fatos, dialogando com a perspectiva da linearidade do tempo ocidental para

Martins; ponto que não é desenvolvido na obra em questão, já que a mesma não se debruça sobre as literaturas escritas em primeiro plano¹³, porém, nos deixa algumas margens para reflexões críticas nos estudos literários.

A sequencialidade narrativa canônica, ao ser analisada a partir do olhar da branquitude, consolida-se como uma perspectiva centrada no desenrolar do passado para o futuro, abrangendo apenas um viés generalizador do tempo eurocêntrico. Esse enquadramento evidencia não apenas a necessidade de racialização dos estudos literários, já mencionada anteriormente, mas também expõe a limitação metodológica do uso da teoria temporal linear na análise de textos da literatura negro-brasileira. No ensino e na crítica literária brasileiros, essa abordagem frequentemente aplica conceitos estruturados de tempo de forma desvinculada das cosmo percepções dos escritores e das obras, resultando em interpretações desconectadas das experiências culturais e epistemológicas que informam a produção literária negro-brasileira.

A nível temporal, isso é um problema secularmente estabelecido pela historiografia e sua relação com a narrativa ficcional. A estrutura mitológica do tempo ocidental, com Cronos na Grécia, parte da tirania, da desunião e da ordenação desenfreada de todos os acontecimentos. Suzana Schwartz (2008, p. 1-2), ao pontuar a relação do tempo com o conhecimento, descreve a inconsistência da linearidade na própria fundamentação do saber, que se pretende um acúmulo ordenado de conteúdo, mas que se concretiza na manutenção de uma série de memórias em um fluxo que tende à desorganização, diferenciando o tempo vivido do tempo cronológico.

Mesmo assim, a estrutura de ensino, do básico ao superior, se apoia na historiografia de diversas formas, e nos estudos literários, este princípio historiográfico define desde a dinâmica interpretativa do texto (associado à sua época e contexto histórico) à estrutura de escolas literárias e suas atribuições; criando e resolvendo conflitos de identidade artística, pertencimento cultural e temático de diversos autores, baseadas em categorias, majoritariamente, criadas pelo âmbito crítico canônico posterior baseado no agrupamento historiográfico.

Dito isso, se é presumido que a instância narrativa funciona como protótipo da cronologia ocidental no texto, pautando e sendo pautada na historiografia disciplinar, surgem questões analíticas que retomam o problema dessa pesquisa: Se há a centralidade de experimentações espiralares negras fundamentando a episteme da literatura negro-brasileira, a

¹³ Leda Maria Martins têm como foco de pesquisa a investigação do tempo partindo da oralitura, da oralidade e das dinâmicas performáticas, que galgam a espiralidade basilar da experiência do sujeito negro. Me detenho aqui, a pensar a escrita como uma nova possibilidade de registro dessa experimentação performática, que a autora explora brevemente em seu livro, mas em especial na “*Composição VII, Escrever o outro*” (Martins, 2021).

experiência ontológica do tempo na cosmopercepção africana se traduz nas suas narrativas de modo exclusivamente linear? E se não, de que forma é possível quebrar a exigência da linearidade literária partindo dos registros das experiências ontológicas e espiralares do tempo na estética da escritura negro-brasileira? Os questionamentos afirmam sua validade no entendimento de que o registro literário é um reflexo dos paradigmas encontrados na sociedade que o produz, além do reflexo de projeções epistemológicas e performáticas de seus enunciadores em suas obras.

Logo, meu interesse à respeito das tratativas temporais, se justifica também na dimensão social literária, entendendo que a literatura não se concebe apenas a partir do espelho narcísico, projeção da individualidade branca propagada como falsa multiplicidade, mas também de sua quebra, que, especialmente nas produções negro-brasileiras, tem a potência de reposicionar os reflexos dos *abebés das yabás*, construindo ícones estéticos que registram o sujeito que é corpo coletivo, e que experimenta o tempo partindo de seu prisma espiralar — propondo uma valorização teórica e estética outra, voltada para uma pluralização epistemológica centrada no sujeito negro. O espelho, metáfora multidimensional das interpretações do indivíduo-coletivo sobre ele mesmo no cânone, abarca também uma dimensão metafórica temporal, que se entrelaça com a própria concepção sobre si e se espiraliza semanticamente¹⁴.

A escrevivência como fazer literário é um processo de quebra do espelho narcísico das investigações literárias canônicas, exemplificadas na autoficção, pelo princípio de coletividade ancestral atrelado aos *abebés da yabás* e por sua mobilização epistemológica ser centralmente galgada na negritude como pluralidade de cosmopercepções desenvolvidas na oralidade, dando margem para investigações que mobilizam e são mobilizadas a partir de cosmogonias e vivências da negritude, protagonizando epistemologias não-canônicas. Ao escrever, o sujeito negro registra e aborda o mundo a partir de um protagonismo epistemológico que confronta o

¹⁴ A multidimensionalidade impede que o espelho, como o tempo-espaco, tenha uma apreensão una ou simplista, dentro dos próprios estudos canônicos. Essa complexidade é linda e excepcionalmente registrada por Lispector, em *Água viva* (2015): “Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arrepio-me diante de mim. Do deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho. A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo. Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama. O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa.” (Lispector, 2015, p. 61-62).

cânone conceitual literário, e assim, exige novas abordagens conceituais para o registro das realidades socioculturais múltiplas da negritude.

Sendo assim, a escrevivência define um recorte de investigativo próspero para as investigações temporais por se propor à um registro de sujeitos que existem em sua coletividade, logo, na articulação de percepções também individuais, mas que não se esgotam no eu, e sim se ampliam na identificação de si no outro. Como o tempo é amplo, abstrato, divino, multiconceitual, indefinível, uma de suas possibilidades de investigação dentro de um prisma da negritude na literatura é o registro do mesmo no solo literário que o definirá nas percepções do coletivo que experimenta performaticamente nas narrativas. Por isso, esta investigação das enunciações do tempo espiralar na literatura negro-brasileira se centrará em escrevivências narrativas, visando analisar textualmente as dinâmicas estéticas e simbólicas do registro temporal.

Essas formulações não permanecem no plano puramente teórico: elas se materializam nas narrativas. A seleção de contos, gênero literário que possibilita uma análise abrangente do mundo de maneira sintetizada, dando margem a leituras diversas e completas¹⁵, além dos critérios já mencionados, visa aproximar o tempo também como elemento de relevância filosófica, com presença pulsante nas enunciações estudadas. Assim, a fim de observar os registros e manifestações temporais, apresento os textos analisados: *O cooper* de Cida, de Conceição Evaristo; e *Arlinda*, de Fátima Trinchão. Nesta seleção, há, tematicamente e no envolvimento narrativo, o tensionamento cosmogônico entre perspectivas temporais, o que contribui para às apreciações teóricas possíveis dentro das margens textuais. Além disso, anunciam tratativas temporais de momentos de vida distintos, com Cida representando as dinâmicas da juventude e *Arlinda* as da senioridade, possibilitando uma amplitude de perspectivas temporais também a partir dessa diferença.

Por fim, visto, ao longo deste trabalho, não apenas resgatar os processos de construção do conceito temporal literário, mas também situar as vozes que os enunciam, reconhecendo que toda escrevivência carrega uma trajetória que a sustenta. Nesse sentido, torna-se incontornável apresentar, ainda que brevemente, as autoras cujos textos aqui se entrelaçam. Conceição Evaristo, nascida em Belo Horizonte, em 29 de novembro de 1946, migra para o Rio de Janeiro

¹⁵ Invoco a definição de Julio Cortázar (2018) sobre o valor literário e representativo do conto. O ficcionista e crítico argentino defende que o conto tem um paralelo com a fotografia, como o romance tem com o cinema. Isso porque o conto seleciona um tempo limitado e abstrato, de valor significativo, expressando a potência de uma situação que à primeira vista parece cotidiana, entretanto, abre um leque de possibilidades semânticas relacionadas ao tema central. O contista estabelece uma relação narrativa definida pela intensidade e tensão, significando, respectivamente, a “eliminação de informações não essenciais e a progressão que surge a partir desse movimento” (Cortázar, 2018, p. 156-157).

na década de 1970, onde se forma em Letras pela UFRJ e atua como professora da rede pública. Mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, com a dissertação *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (1996), e Doutora em Literatura Comparada pela UFF, com a tese *Poemas malungos, cânticos irmãos* (2011), constrói uma trajetória intelectual profundamente comprometida com os estudos das literaturas afro-brasileiras e africanas. Sua produção literária, amplamente premiada e traduzida, projeta-se nacional e internacionalmente, sendo *Olhos d'água* (2014) uma de suas obras de destaque — coletânea que reúne o conto “O cooper de Cida”, aqui analisado. Ao reconhecer sua relevância, reconhece-se também a consolidação de uma literatura negro-brasileira que se afirma estética e politicamente no cenário contemporâneo, de forma engajada e academicamente comprometida, o que se confirma na vasta exploração do conceito de escrituraria, também da escritora.

De modo igualmente significativo, Fátima Trinchão — Maria de Fátima Conceição Trinchão de Carvalho — inscreve sua trajetória a partir do dia 18 de julho de 1959¹⁶, na Bahia, natural de Euclides da Cunha e residente em Salvador. Licenciada em Letras Vernáculas-Francês pela Universidade Católica de Salvador, professora do Ensino Médio da rede estadual, bacharela em Direito e servidora aposentada do Tribunal de Justiça da Bahia, constrói uma produção que transita entre a poesia e o conto, com participações em jornais e antologias desde a década de 1970. Publicou em duas edições dos Cadernos Negros (2009, 2011), do coletivo Quilombhoje, e integra a coletânea *Olhos de Azeviche: Dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira* (2017), na qual se encontra o conto “Arlinda”. Em 2024, lançou o livro de poemas *A talha*, ampliando seu percurso autoral. Ainda que suas informações biográficas disponíveis sejam mais restritas, sua atuação literária evidencia uma permanência e um compromisso com a escrita negro-feminina que tensiona silenciamentos históricos.

Além de compartilharem os nomes Maria-Conceição, as autoras parecem partilhar cosmocepções que se tangenciam e se expandem, inclusive dividindo espaços editoriais, como ocorre na própria coletânea *Olhos de Azeviche*, da qual também participa Conceição Evaristo. Tal convergência tece um imaginário fecundo de aproximações possíveis entre as autorias selecionadas. Contudo, nesta investigação, detenho-me nas perspectivas internas dos textos, observando a construção de personagens, espaços e temporalidades que bebem de uma fonte afrorrizomática comum. Assim, ao apresentar não apenas os contos, mas também as trajetórias que os atravessam, reafirma-se a literatura negro-brasileira como produção estética

¹⁶ Essa informação de exímia importância não era pública, e por isso, entrei em contato com a própria Fátima Trinchão, que muito gentilmente fortaleceu essa pesquisa com tal dado, inédito nos registros acadêmicos biográficos. Deixo aqui, meu enorme, ainda que singelo, agradecimento.

indissociável de vivências, memórias e projetos coletivos de existência, que cunham e são cunhado a partir de epistemes outras. Nas análises que seguem, pretendo, então, contribuir uma apreciação epistemológica temporal ainda nova aos estudos literários, com o intuito de aprimorar os instrumentos de análise e leitura de contos negro-brasileiros, somando na construção de novas forjas conceituais da literatura negro-brasileira.

3. O COOPER DE CIDA: EPISTEMOLOGIAS DO RITMO E O DESMONTE DA TEMPORALIDADE HOMOGENEA

A kári lè, là jì bò omi, e là šire

A kári lè, là jì bò omi, Yemojá re

Àgò iyá, àgò yé

A kári lè, là jì bò omi, Yemojá re¹⁷

Cantiga de Iemanjá no Candomblé Ketu.

Os olhares teóricos sobre o tempo na narrativa negro-brasileira, discutidos no capítulo anterior, evidenciam a necessidade de ultrapassar as leituras que ainda se apoiam na linearidade cronológica ocidental e de adotar perspectivas que reconheçam a espiralidade como forma de produção de sentido. Essa espiralidade, formulada por Leda Maria Martins (2021), não apenas reorganiza o tempo, mas opera como força de devir, convocando modos de existência que emergem no corpo, na memória e na relação com o território. É nessa direção que iniciamos as análises literárias pelo conto *O cooper de Cida* (Evaristo, 2016), pois nele a teorização previamente apresentada encontra sua materialidade narrativa: o movimento da protagonista não apenas tensiona o tempo regulado pelo capital, mas faz eclodir uma temporalidade outra, que irrompe no gesto corporal e anuncia o vir-a-ser da personagem. Desse modo, o conto estabelece a passagem necessária entre a crítica à linearidade examinada no capítulo anterior e a experiência espiralar que organiza este capítulo, articulando, no corpo em corrida, a potência do devir que atravessa a narrativa.

Assim, *O cooper de Cida* (2016) é, nesta pesquisa, o exemplo literário mais emblemático do tensionamento entre um tempo que se quer linear e a inevitabilidade dos desdobramentos ancestrais temporais intrínsecos aos modos de vida negros, que circulam fora de uma perspectiva canonicamente abordada — a linearidade comumente associada à narração. No conto, a voz narrativa passeia e transita por e com a personagem Cida, que vive uma agitada vida na cidade, nas dinâmicas urgentes e constantes do capital. Além de acompanhar a rotina de Cida no presente do conto, a voz narrativa também trafega pelos momentos que a levaram àquela estrutura do correr dos dias, até chegar no clímax lento e desacelerador do conto, o encontro com o mar. A breve explanação não dá conta do que é comunicado nesse passear das palavras, mas contextualiza minimamente, possibilitando o início do envolvimento teórico.

¹⁷ Tradução de Rodrigo Pereira Peniche: “Ela está em volta volta da casa, salvando, presenteando e nos escondendo em suas águas, ela nos dá sorte / Ela está em volta volta da casa, salvando, presenteando e nos escondendo em suas águas, Yemojá é gentil”.

De antemão, investiguei o estado da arte previamente estabelecido sobre o conto de Evaristo, e percebi que as leituras temporais da crítica literária — sobretudo aquelas ancoradas na linearidade ocidental — parecem insuficientes para captar a complexidade rítmica e sensível que o estrutura. Em análises prévias, o tempo foi interpretado como personagem antagônico à Cida, administrado dentro de dinâmicas de controle e capitalização, exclusivamente. Lavezzo, em seu artigo *O tempo amortecido no coração do tempo: Análise das violências simbólicas e do sujeito do desempenho no conto O Cooper de Cida, de Conceição Evaristo* (2020), pontua a violência simbólica (Bourdieu, apud Lavezzo, 2020) do *autodesempenho* (Han, apud Lavezzo, 2020) que assola a personagem, sendo a construção do tempo do capital, linear, o tirano da necessidade de *superdesempenho* (Han, apud Lavezzo, 2020) de Cida, fato presente no texto. Lavezzo se limita à identificar a tratativa ocidental do tempo em que Cida está envolvida apenas parcialmente no decorrer do conto, principalmente em seu início. Assim, restringe a dinâmica de tempo à essa primeira representação, ao tempo da “sociedade do desempenho” (Lavezzo, 2020), sem passar por nenhum processo de confronto ou mudança de tal denominação.

No trabalho *Natureza e epifania como subversores da percepção temporal em O cooper de Cida de Conceição Evaristo*, Santos (2024) oferece contribuições significativas para a leitura do conto, sobretudo ao enfatizar o papel da epifania como instrumento de ruptura na percepção temporal da protagonista. Ainda assim, a perspectiva temporal do autor aproxima-se da proposta de Lavezzo ao sustentar que a subversão ocorre principalmente a partir do reconhecimento da força opressora do tempo como um todo, sendo a libertação da personagem entendida como uma espécie de desconexão em relação a esse tempo, percebido ainda como antagonista. Embora reconheça esse movimento de desligamento, observo que, na narrativa, ele não acontece de modo isolado: trata-se de um processo que se dá simultaneamente a uma vinculação com um tempo outro, menos regulado pela linearidade e mais próximo das dinâmicas de ancestralidade e memória que a corrida vai progressivamente convocando.

O primeiro indício dessa simultaneidade — desconexão e reconexão — já se anuncia no título do conto, por meio da polissemia do termo cooper. A palavra remete tanto ao exercício físico que estrutura a rotina de Cida quanto à metáfora da vida em constante movimento, em que correr é permanecer, resistir e medir forças com aquilo que a atravessa. No plano literal, o cooper é uma prática voltada à resistência e à velocidade, funcionando como indicador do rendimento atlético; no plano metafórico, comporta-se como um termômetro da vida da protagonista, avaliando suas condições materiais, afetivas e temporais. A movimentação corporal, assim, não se limita a um gesto físico, mas se articula às escolhas narrativas de

Evaristo e às percepções temporais que organizam o conto: o corpo emerge como um dos principais dispositivos de referência temporal, situando a personagem e o leitor no espaço-tempo espiralar que começa a se delinear ao longo da narrativa.

A construção desse corpo em movimento se mistura com as espacialidades na construção do tempo. A primeira coisa que a voz narrativa apresenta ao leitor é o espaço que constitui, e que romperá, com o senso de presente da personagem: a praia de Copacabana. Na primeira cena, profundamente imagética, temos o encontro compromissado e orgânico do sol com o mar, e o desencontro simultâneo com a vagabundagem das manhãs, com os moradores de rua e o cooper de Cida, construindo o que a voz narrativa descreve como “a indecisão do tempo” (Evaristo, 2016, p. 65). O espaço é o solo imagético que germina o conto, e dessa denominação já em movimento, se acelera e diminui o movimento corporal, na mesma brincadeira compassada que já vem sendo traçada nas primeiras linhas. O conto começa com a corrida e a breve localização espacial na praia:

O sol vinha nascendo molhado na praia de Copacabana. A indecisão do tempo, a manhã vagabunda nos olhos sonolentos dos moradores de rua, o trabalho inconsequente das ondas em seu fazer e desfazer, tudo isto comprometia o cooper de Cida. (Evaristo, 2016, p. 65)

No primeiro momento do texto, a tônica espacial é essencial e situa o leitor, preparando-o para o desenrolar narrativo-temporal, iniciando-se na praia de Copacabana e se ampliando nos passeios e explorações de Cida. Partindo dos acúmulos da teoria literária, que refletem o ensino de literatura nas escolas, é possível afirmar que o conceito de espaço já é canonicamente fundamental para a construção e análise da temporalidade na literatura ficcional ou não-ficcional, ou seja, das narrativas às literaturas que não se consideram ficcionalizações, como a Antropologia ou a Filosofia. Isso porque, tempo e espaço são conceitos que já estão intrinsecamente conectados nas explorações narrativas, pela formação dos cenários a partir de uma perspectiva de desenrolar temporal nas construções literárias, com um possibilitando o outro; entretanto, no conto de Evaristo, tal tratativa sinaliza mobilizações epistêmicas outras.

Visando estabelecer essa diferenciação, trago uma movimentação feita por Muniz Sodré em seu livro *O terreiro e a cidade* (2019). Nele, o filósofo referencia Thomas Mann para ilustrar literariamente a relação do pensamento eurocêntrico entre tempo e espaço, a partir do romance *A montanha mágica* (1924), em que, ao descrever os russos, a voz narrativa relaciona a vastidão de tempo à vastidão espacial, e traz em contraponto à falta de espaço do sujeito europeu, apontando para a urgência e ausência de tempo dentro da lógica do capital. Sodré parte dessa relação conceitual capitalista, que surge da necessidade de acúmulo do modelo social,

para adentrar na reformulação representativa, simbólica e conceitual espaço-tempo nos pensares negro brasileiros.

O pensador baseia seu contraponto centralmente na privação de terra como característica central do processo de escravização no Ocidente, nas consequências disso para a população negra brasileira, e nos processos de resignificação espacial que, então, se tornam necessários. Da migração forçada e da privação de terra, Muniz Sodré retoma o banzo como estado de saudade do pertencimento à e de terra, e ilustra sua fundamentação a partir do frequente fim dos adoecidos: o comer terra, como restituição de sua posse e pertença, a partir da morte¹⁸. Assim, o fim do banzo é, na verdade, a reterritorialização¹⁹ negra pós escravização, que forçosamente se movimenta contra o sistema colonial a fim de recriar e retomar a pertença territorial. Isso, principalmente porque as culturas originárias e contracoloniais são essencialmente localizadas, ou seja, não fundamentam suas epistemes na universalização ou na generalização espacial ocidental, e sim na especificidade e nos princípios relacionais dos sujeitos com a natureza, que é o pilar dos territórios²⁰ tradicionais.

Dessa forma, a montagem da praia de Copacabana como primeira aparição do conto localiza a leitura não só estética e semanticamente, mas à nível epistemológico, por priorizar a tratativa do espaço-tempo através da natureza (o nascer do sol), da menção à um tempo que não se quer controlado, definido como indeciso, e do refletir do cenário nos “olhos sonolentos dos moradores de rua²¹”. A escolha de Copacabana como cenário não é fortuita e merece maior atenção, sobretudo porque o bairro opera como espaço-limite entre fluxos temporais

¹⁸ Não pretendo me alongar nas questões da simbologia da morte nas culturas negro brasileiras, devido a sua grande complexidade, mas relembro e referencio, principalmente, a obra “Os nagô e a morte: Padê, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia”, de Juliana Elbein dos Santos, para maiores reflexões.

¹⁹ Conceito usado a partir da fundamentação de Muniz Sodré, como o de espaço também.

²⁰ A diferença entre espaço e território aqui é feita também por Muniz Sodré: “A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também em localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira do *Raum* heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço — sistema indiferenciado de definição de posições, onde todo e qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar —, outra é o território. Território é, assim, o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de grupo, horizonte de relacionamento com o real.” (Sodré, 2019, p. 23).

²¹ Trago, para reflexão da simbologia da falta de casa, da situação de rua, para o sujeito negro afrorrizomático, um trecho da obra “The bluest eye” de Toni Morrison: “Outdoors, we knew, was the real terror of life. The threat of being outdoors surfaced frequently in those days. Every possibility of excess was curtailed with it. If somebody ate too much, he could end up outdoors. If somebody used too much coal, he could end up outdoors. People could gamble themselves outdoors, drink themselves outdoors. Sometimes mothers put their sons outdoors, and when that happened, regardless of what the son had done, all sympathy was with him. [...] There is a difference between being put out and being put outdoors. If you are put out, you go somewhere else; if you are outdoors, there is no place to go. The distinction was subtle but final. Outdoors was the end of something, an irrevocable, physical fact, defining and complementing our metaphysical condition.” (Morrison, 1970, p. 17-18).

contrastantes. Como ícone da urbanidade carioca, Copacabana condensa ritmos intensos — o trânsito constante, a circulação de turistas, o comércio matinal, a convivência com a população em situação de rua — constituindo uma paisagem marcada por aceleração contínua e por desigualdades superpostas. Ao mesmo tempo, trata-se de um território onde a presença do mar, elemento ancestral e cosmológico central nas matrizes africanas, introduz um ritmo outro.

A praia funciona como uma superfície de fricção entre a temporalidade produtivista da cidade e o tempo mais amplo, respirante e intuitivo da água. Essa justaposição espacial intensifica, no corpo de Cida, o conflito temporal narrado no conto: enquanto o calçadão a convoca à velocidade, à disciplina física e ao cumprimento dos rituais urbanos, o mar, que contorna e acompanha toda a extensão de sua corrida, insinua pausas, retomadas e recomeços espiralados. Nesse sentido, Copacabana não é apenas cenário, mas operador simbólico que materializa o embate entre temporalidades que atravessam a personagem, funcionando como porta de entrada imagética para a passagem do tempo linear ao tempo espiralar que se manifesta ao final do conto.

O reflexo dessa descrição nos olhos dos “moradores de rua” recorta o espaço, partindo de um olhar caracterizado pela destituição de terra, ou melhor, de espaço na cidade (já que a própria cidade carece de terra), e que parece prender o decorrer da manhã dentro dos sujeitos observadores, que privados de capital, controlam o tempo que não é dinheiro. Porém, há um rápido redirecionamento que segue essa apresentação: “A moça foi diminuindo o passo.” (Evaristo, 2016, p. 65). O que parece interromper o fluxo de descrição espacial, na verdade aproxima um patrimônio aqui também pertencente à dimensão espacial, o corpo.

Toda a recapitulação e vivência de Cida começam a ser construídas pela voz narrativa aqui, e indo além, o leitor caminha através da vida de Cida por memórias que se apresentam²², e que são engatilhadas pela ação de diminuir o passo — o corpo aqui é pioneiro em a anunciar, promover, garantir, desestruturar um tempo e estruturar um tempo outro, dentro do processo sequencial de quebra da cosmovisão linear, ocidental e capitalizada, em prol de uma cosmopercepção espiralar, ancestral e politizada. A mudança rítmica de Cida acontece em cena, durante o *cooper*, enquanto a voz narrativa se embasa nesse desequilíbrio corpo-espaco-

²² Aqui, uso apresentar conotando o sentido de se tornarem presente, serem presentificadas para o leitor através do fluxo narrativo, e não necessariamente das escolhas temporais morfossintáticas. Acredito que no texto de Evaristo, e no processo de escrevivência que pode ser reconhecido na produção de outras autoras/es, a memória funciona como um “sample”, termo usado internacionalmente no movimento Hip Hop para o reaproveitamento de sonoridades já gravadas para a realização e experimentação de novas; ou seja, a memória aqui não pertence ao passado, mas é acionada, e pulsante, no presente narrativo da personagem.

temporal para desenrolar a presentificação das memórias no texto, segmentada sintaticamente ainda no prisma sequencial da personagem.

Assim, no desacelerar da moça, a voz narrativa pontua sua relação, se pode assim ser definida, primária (pois identificada em referenciais teóricos apresentados anteriormente), com o tempo: “Ela era uma desportista natural. Corria o tempo todo querendo talvez vazar o minguido tempo do viver. Era preciso buscar sempre. O que tinha ficado para trás, o agora e o que estava por vir.” (Evaristo, 2016, p. 65). A narração aponta para um desconforto temporal de Cida, que não consegue experienciar um tempo sem almejar outro, apontando não apenas para um anseio do futuro, mas para uma dificuldade de trato do passado e do presente. Entretanto, em contrapartida à esse desencontro temporal, nesse início narrativo com Cida em Copacabana, a personagem se entende territorializada, como pontua Santos (2024):

O nome Cida é o início da palavra Cidade, a relação entre as palavras funciona como prenúncio da grande ligação entre a personagem e o espaço do conto, [...]. Aprofundando-se no estudo do nome da figura central, constatou-se que “Cida” é um sufixo latino que significa cortar, o que já antecipa que apesar de Cida estar sob completa influência do espaço, há nela a capacidade de cortar, romper essa conexão. (Santos, 2024, p. 6).

Em primeiro plano, toda a estruturação da rotina de Cida parte de uma lógica própria da cidade: o *cooper*, as formas rápidas de aprendizado, o trabalho em tempo integral, seus rápidos gozos e meias missas; que alertam para uma artificialidade do tempo naturalizado no sistema capitalista, um mau aproveitamento que deixa o leitor alerta. O tempo inicialmente apresentado se posiciona a partir de seu empenho opressor, controlado, comedido, que se quer estável e imagneticamente orquestrado: o tempo do *cooper*. “Corria sobre a corda bamba, invisível e opressora do tempo. Era preciso avançar sempre” (Evaristo, 2016, p. 66). A corda, linha temporal de Cida, se mostra, nesse instante narrativo, com a personagem bambeando em cima, tentando se manter em um tempo de ânsia, em tentativa quase equilibrada de escape do além espiralar que fundamenta o seu não-solo, acionando a inevitabilidade da queda.

O não-solo, marca de um não pertencimento espaço-temporal, manifesta-se de modo contundente no conto quando surge a dificuldade de Cida em acessar as memórias da infância e de sua cidade de origem. Esse primeiro território, que deveria funcionar como fundamento identitário e sensorial, aparece para ela como um espaço esmaecido, incapaz de se oferecer como chão de retorno. A cena em que a protagonista tenta lembrar a cidade natal — “Como era mesmo a sua cidade natal? Não sabia bem. Lembrava-se, entretanto, de que as pessoas eram lentas.” (Evaristo, 2016, p. 66) — revela não apenas um esquecimento individual, mas a fratura de uma experiência temporal que deixou de ser acessada como solo. A lentidão lembrada, único

traço que resiste, já aponta para uma temporalidade que não se definia por relógios, mas pelos ritmos do corpo, das relações e das tarefas cotidianas.

Esse tempo-espaço da infância — tempo vivido, antes de ser medido — funcionava como uma forma de duração própria, organizada por atividades e por experiências, e não por horas. Era um tempo que se expandia e se contraía de acordo com a brincadeira, a convivência, a natureza, a casa, o entorno. Um tempo necessário para o desenvolvimento e para o envolvimento com o mundo, porque não se dissociava da experiência sensível nem da inscrição territorial. Ao contrário do tempo capitalizado da vida adulta, esse tempo infantil parecia operar pela lógica da espiral: ele retornava, reverberava, deixava marcas no corpo e na memória, constituindo um repertório que, idealmente, acompanharia Cida ao longo da vida como solo afetivo. A perda dessa temporalidade — ou sua não inscrição — revela, então, não só um afastamento da origem, mas uma ruptura do modo como a personagem aprendeu a perceber e a produzir o tempo.

O “vencer distâncias” e o “saltar montanhas”, mencionados no conto, remetem à migração da personagem para a cidade grande, mas também à dinâmica de afastamento simbólico de sua ancestralidade e de seu território primeiro. Ao não conseguir se lembrar do espaço da infância, Cida abandona, ainda que involuntariamente, o território que sustentaria sua identidade e sua percepção espiralar do tempo. Esse esquecimento não é gratuito: ele é sintoma da cisão capitalista da tríade corpo–espaço–tempo, que a cooptou para um regime temporal linear, rígido e desvinculado da experiência. A negação dessa fase — e da memória espacial que lhe dá forma — aponta para um tempo extremamente consumido, preenchido até o limite para impedir o processamento das próprias vivências. Privada do solo espiralar que estruturou sua infância, Cida passa a viver na corda bamba, tentando habitar um tempo que não retorna, não se dobra, não envolve: um tempo cronológico que exige produtividade, mas não permite elaboração.

O que se constrói aqui é o que me parece ser a questão central apresentada ao leitor no conto: a impossibilidade da personagem de se desvincular totalmente da cosmopercepção embrenhada em seu corpo pelo seu caráter ancestral, ou seja, mesmo almejando se alinhar às perspectivas de tempo da ânsia e do correr, se vê sempre disputada pelas suas lembranças familiares da infância. Por isso, a voz narrativa, responsável pelo trânsito e tensionamento entre as experimentações temporais, meticulosamente guia (e, paralelamente, é guiada por) Cida em sua vivência espiralar de reconexão, em uma recapitulação do tempo do seu contexto de infância, de sua família e comunidade. Esse tempo da infância é, para Cida, lento demais e coletivo, marcado por múltiplas individualidades que o compõe, além de territorialmente

posicionado em um espaço de não-memória, o que, mesmo que não inscrito nas vivências da personagem, ilustra o caráter experimental, variável, energizado, e inevitavelmente, envolto de axé, de princípio interacional, de sua socialização durante seus primeiros anos.

Assim, a falta de recordação espacial de Cida em relação à sua infância aponta, na verdade, para sua vontade de esquecer, de cortar relações com suas vivências e acúmulos ancestrais, e também, para a ânsia, própria da personagem, de um descompasso entre ela e seu primeiro ciclo de convívio. Esse descompasso, descrito como inato, mas que se torna proposital, merece destaque por evidenciar também o tensionamento e diálogo entre dois tratos temporais coexistindo dentro de uma comunidade, como é reforçado em:

A vida era de uma lerteza tal, que algumas mulheres esqueciam-se de parir seus rebentos. A barriga crescia até aos onze meses. As crianças nasciam moles, desesperadamente calmas e adiavam indefinidamente o exercício de crescer. Cida desde pequena guardava um sentimento de urgência. Seu corpo aos nove anos maturou-se no sangue menstrual de mulher. (Evaristo, 2016, p. 66).

Nesse ponto do conto, a narrativa aciona uma imagem que se aproxima do surrealismo — não como mero artifício estético, mas como gesto radical de negação do pragmatismo capitalista, da objetividade cronométrica e das lógicas produtivistas que moldam o tempo urbano. A cena que se anuncia logo adiante, em que o tempo da comunidade parece escorregar para o absurdo, nasce justamente desse cansaço das vivências, dessa exaustão de um cotidiano que se estende, se arrasta e se repete até desbordar daquilo que é mensurável. O surreal aqui não é fantasia: é a tradução literária de um modo de existir que não cabe nos limites do realismo disciplinado, pois opera em outra frequência temporal, mais lenta, mais espessa, mais entranhada no corpo e na terra. Ao ampliar o ordinário até o limiar do impossível, o conto evidencia que o tempo daquela infância não respondia ao relógio, mas a ritmos internos, comunitários e ancestrais — ritmos que, por sua própria natureza, desafiam a lógica objetiva e acelerada que Cida viria a encarnar. É nesse terreno de tensão, onde o cotidiano fraturado convoca o onírico, que a narrativa introduz a passagem seguinte.

Além disso, o trecho retoma novamente a relação entre corpo-tempo-espaço, que contrapõe Cida às outras crianças, com a menarca da menina se opondo ao adiamento do envelhecer de seus colegas, e as brincadeiras calmas se opondo a sua necessidade de cronometrar o tempo; esse despropositadamente economizado, sem poder ser acumulado nunca. Nele, também surge a primeira marcação cronológica do texto, os nove anos de idade, que vira referencial para a narração seguinte de acontecimentos importantes de sua vida, como sua primeira ida ao Rio de Janeiro, aos onze; construindo a linearidade paralela que tenta reger a narratividade, se imbricando nas frestas do espiral.

A relação não estabelecida com o espaço de sua infância, que se assemelha á uma lógica interiorana desassociado da pressa e urgência de Cida, é estabelecida com o espaço do Rio de Janeiro de modo instantâneo, incitado pela identificação e conexão que aparenta ser espaço-temporal. A cidade grande é prestigiada, celebrada, em relação à sua cidade natal, chamada pelo nome, mesmo que incompleto, e espacialmente descrita, em contraste a sua esquecida cidade de origem, que só é minimamente captada através de seus habitantes, sem nome ou aprofundamentos. O espaço-tempo da cidade grita na direção de Cida, que se alimenta do seu primeiro e infantil contato urbano para decidir o destino de sua vida, e apenas em instantes, se une à urgência da população do Rio de Janeiro:

Descobriu no turbilhão da cidade um jogo caleidoscópico formado por peças, gente-máquinas se cruzando, entrecortando braços, rodas, cabeças, buzinas, motos, pernas, pés e corpos aromatizados pela essência de gasolina. Cida descobriu outras pessoas também portadoras da urgência de vida que ela trazia em si. (Evaristo, 2016, p. 66-67).

Porém, a identificação empática aqui não parte da humanidade dos habitantes, e sim da “maquinificação” populacional, a capitalização que domina o corpo. Os corpos da cidade aparecem como máquinas, mutações, apontando de forma precisa para a artificialidade do tempo do capital, tempo de urgência, através da descrição corporal observada por Cida. Acompanhando a sustentação triádica que estabeleci, com a maquinização do corpo, o tempo e o espaço são intrinsecamente maquinizados também, compondo a artificialidade capitalista que incita Cida à se inserir nesse cenário em sua vida adulta. Entretanto, mesmo acreditando na agilidade da cidade grande, essa movimentação só pode ser percebida por Cida através da sintetização do real, ficcionalizando a fusão da gente-máquina, já que o corpo capitalizado e colonizado precisa ser rápido, mas pouco móvel, pouco utilizado em sua plenitude.

Contrária à própria experimentação corpórea de Cida tal prerrogativa difere da agilidade nutrida na personagem, que é construída na infância a partir das performances corporais de suas brincadeiras, o que mobiliza uma cosmopercepção outra, destrinchada por Florentina Souza:

Na tradição de origem africana, o corpo tem papel e função bastante diferente daquele proposto pela tradição ocidental e pela tradição religiosa judaico-cristã. O corpo móvel, elástico e gingado será visto como exótico e imoral por uma cultura na qual é trabalhado, desde a infância, para a imobilidade, tolhido em seus movimentos e na expressão dos seus desejos. [...] No entanto, como nos lembra Muniz Sodré, a tradição simbólica de origem africana reivindica a presença ativa do corpo, e somente por meio dele ocorre a expansão da força vital (axé). [...] Herdeiros de uma tradição que explora as relações do corpo com os elementos da natureza e com as entidades religiosas, os negros deportados para as metrópoles e para as colônias europeias vêm-se obrigados, na diáspora, a fazer calar o corpo — impedir sua interferência cotidiana na construção do mundo, pois lhe é permitido usar o corpo apenas para o trabalho. (Souza, 2006, p. 101-102)

Pode-se, então, diferir também o corpo de Cida, que exige um movimento constante desde à infância, indicando sua mobilidade, ativação e fertilidade, do corpo-máquina da cidade, pertencente à uma tradição de não-movimento corporal — que se mecaniza para possibilitar a movimentação que gera lucro, sendo oriundo de uma pressa outra, que desde o princípio, ao contrário do que a personagem acredita, não dialoga com sua corporeidade. A relação simbólica mais profunda, que aponta para essa pressa, é a maturação do seu corpo em sangue menstrual de mulher aos nove anos, apontando para uma fertilidade e agilidade além da intelectual e criativa.

Ainda olhando para a importância simbólica do corpo na formação triádica, um outro indício da relação tríplice aqui destrinchada é a forma que a aparição do Rio de Janeiro se dá no conto, apenas através da palavra “Rio”. A forte identidade carioca, mesmo que já confirmada pela Praia de Copacabana, só é retomada no final do parágrafo, com o “cidade maravilhosa” tornando sua presença indubitável. Este Rio não-composto fica na incerteza entre o espaço-cidade e espaço-água, e é adentrado múltiplas vezes pela personagem, que se sacia em sua mudança constante e aparentemente linear, e se ilude com a sensação de controle da rotina do grande centro urbano. Em sua noção lúdica, o espaço aquático do Rio proporciona a Cida, primeiro, a superficial apreensão do Rio que só segue uma direção imutável, e no desenrolar, a pororoca sentimental do encontro com o mar; indo além, e no mais tardar ainda, a verdadeira percepção do mar. Assim, o conto aponta também para a mutabilidade da água, rio-mar-suor-sede, que desperta em Cida, lentamente, novas apreensões e experimentações temporais.

Adiante, aos dezessete anos, o penúltimo marcador de idade de Cida no texto, a personagem consegue seu primeiro emprego no Rio e, com a ida arranjada pela família, se muda para a cidade maravilhosa. A mudança de fluxo central do texto ocorre rapidamente aqui, já que, seguindo o “ritmo acelerado de seu desejo” (Evaristo, 2016, p. 67), Cida centraliza toda sua energia no trabalho, e resume todas as restantes facetas de sua rotina ao critério de brevidade:

Nada de gastar o tempo curto e raro. É preciso correr, para chegar antes, conseguir a vaga, o lugar ao sol, pegar a fila pequena do banco, encontrar a lavanderia aberta, testemunhar a metade da missa. O padre era lento e o ritual também. Assistia à metade da liturgia, pelo menos não ficava com o remorso inteiro. Não perder a missa aos domingos foi a única recomendação que a mãe fizera. (Evaristo, 2016, p. 67).

No fluxo narrativo, a associação do tempo ao dinheiro é evidente, “curto e raro”, contado e difícil de ser obtido. A faceta selvagem do capitalismo se mostra, instaurando a competição, o *cooper* temporal de uma corda bamba bem estirada. Entretanto, mais uma vez, seus princípios associados à infância e família desorganizam o prisma temporal da cidade de forma dual, a abordagem familiar cristã remete à uma tratativa lenta e ritualística que Cida sente desconexão. Frequenta a igreja por relembrar a recomendação da mãe, que impõe um nível de desaceleração, própria da noção de espiritualidade da mais velha, que é substituído por Cida, em suas rápidas idas à igreja para assistir meia missa, por uma relação religiosa do capital católico, propriamente eclesiástico, tributário de controle do tempo em prol da capitalização. O tempo, dissonante em si, se mostra, mais uma vez, tensionado entre a linearidade e a espiralidade.

Além das mudanças de rotina já anunciadas, a migração para a cidade aumentou o fluxo de corrida literal de Cida, sua velocidade e sua solidão. “Aumentara vertiginosamente o hábito de correr. [...] A moça imprimia mais e mais velocidade a sua louca e solitária maratona. Corria contra ela própria, não perdendo e não ganhando nunca.” (Evaristo, 2016, p. 67). A velocidade associada à solidão aponta para o descompasso de seu pertencimento tempo-social, e sua artificialidade é evidenciada na corrida contra ela e contra seu próprio corpo-espaco-tempo. Ainda mais importante para estas considerações, nesse pequeno trecho, no ápice da pressa de Cida, da presença capitalista, de sua vida adulta, e por fim, de seu *cooper* físico e mental, o fluxo ligeiro de corrida e reconstrução de memórias, diagramado em menos de três parágrafos, é interrompido.

A dilatação temporal e o trato espiralar do tempo, iniciados na interrupção do *cooper*, logo se intensificam, e passam a protagonizar a narração partindo de algo estranho à Cida:

Mas, naquele dia, a semidesperta manhã inundava Cida de um sentimento pachorrento, de um desejo de querer parar, de não querer ir. Sem perceber, permitiu uma lentidão aos seus passos, e pela primeira vez viu o mar.” (Evaristo, 2016, p. 67).

Nesse momento, Cida é inundada por seus próprios desejos desconhecidos de desacelerar e observar, e assim, também é inundada pelo mar, inundada por este tempo outro, que não se quer para além do que já é, do que será e do que foi — uma movimentação que parece acontecer simultaneamente de dentro pra fora e de fora pra dentro. O “sem perceber” do corpo anuncia o “sem perceber” da mente e da reconfiguração temporal da mulher, que a partir dessa experiência, ressignifica sua relação com o corpo-espaco-tempo. O fluxo de memórias se

desenrola partindo do fluxo de percepções e reflexões inaugurais, misturando a onisciência da voz narrativa com a falta de consciência momentânea de Cida sobre seu próprio processo, assim, apenas no trecho acima, alguns parágrafos depois do indício inicial da interrupção do *cooper*, a voz narrativa recupera o momento da corrida que inicia o conto.

A partir da retomada do desenrolar do *cooper*, o mar, também personagem da trama, entra em cena com dificuldade, alargando a espiralidade, apontando para um tensionamento mais evidente com a linearidade temporal do capital. O tempo começa a se apresentar de forma lenta e cíclica, partindo da rotina do cenário observado. A natureza disposta nas beiras da cidade deixa seu ciclo à mostra do notar de Cida, funcionando como um espelho, imagem paralela, a nível temporal, da rotina da mulher, mas desconexa com o resto do funcionamento mecânico e mecanicamente narrado da cidade. A mudança de olhar não reflete apenas no contemplar do mar, mas também no contemplar do outro, e conseqüentemente, o contemplar do encontro de dinâmicas temporais individualizadas pela existência, e não unidas pelo relógio. Ao contemplar outros rostos e corpos no calçadão, Cida finalmente dá conta de si como presença:

Assustou-se. Percebeu que não estava correndo. Estava andando, parando, andando, parando, parando. Todos os seus membros estavam lassos, só o coração batia estonteado. Cida levou a mão ao peito. Sentiu o coração e os seios. Lembrou-se então de que era uma mulher e não uma máquina desenfreada, louca, programada para correr. (Evaristo, 2016, p. 68)

Essa surpresa da personagem aponta para a sua ruptura final com o tempo do capital, que se dá partindo do corpo e do espaço. Parte, então, da dissociação completa da mulher do grande corpo-máquina da cidade, que nunca pertenceu de fato, mas se identificou, e segue para sua compreensão de uma existência coletiva, não apenas entre humanos, mas para a coletividade da natureza que ela também se percebe como componente. Podemos ver aqui, a troca de espelhos acontecendo para a personagem: Cida abandona o espelho narcísico que nunca à refletiu de fato, por não poder apreender sua imagem e existência (Evaristo, 2020), e é apresentada aos espelhos das *yabás*, que associada às dinâmicas espaciais do conto, representam o ensinamento da autovalorização no Espelho-Rio de Oxum e, no Espelho-Mar de Iemanjá, o ensinamento de se reencontrar com a coletividade que compõe.

Assim, a experiência temporal, que é ininterrupta como o senso de identificação espacial e de coletividade, precisa ser preenchida, substituída, com concepções outras para fundamentar a existência humana e sua relação com a movimentação do mundo, ou seja, o tempo como conceito que compõe o viver em qualquer que seja seu prisma epistemológico, não pode deixar de ser cunhado, precisa ser relocalizado, ou até mesmo, reinventado. Por isso, defendendo que o tempo capitalizado não foi negado como conceito geral, como mostram alguns

dos estudos que citei, mas sim negado como uma perspectiva temporal da linearidade capitalista, associada ao caráter destrutivo de Cronos, que na mitologia grega é um Titã filho do Céu com a Terra que organiza a temporalidade linear (cronológica) e que a fundamenta no controle absoluto, na tirania, e ao espelho de Narciso. Em relação à construção, e aqui, à ruptura, cronológica, Leda Maria Martins aponta:

De um caos-tempo indeterminado, não medível ou capturável em qualquer sequência, ordem ou linearidade, emerge Chronos, instituindo uma geração ordenada, consecutiva, mensurável e progressiva, de certa maneira identificável em uma forma caleidoscópica do simbólico, instituindo como convenção por um calendário de sucessões das divindades, já agora organizadas em uma forma sequencial determinada, protegida das atemporais formas e formações do caos. (Martins, 2021, p. 3)

Porém, ao estruturar o pensamento de uma continuidade temporal intrínseca ao sujeito negro que rompe com a cronologia, Mãe Biu, Mametu de tradição Angola no afrorrizoma brasileiro, traz contribuição valiosa²³: “A gente vévi no tempo, então a gente tem que conviver com o tempo. [...] Tudo tem que ser com tempo. Então é assim, eu vivo com o tempo porque aqui a gente trabalha com o tempo e porque sem o tempo a gente não pode fazer nada.” (Mãe Biu, 2024, p. 2). Se sem o tempo nada se faz, a quebra do tempo linear no conto incita a sua reconstrução a partir da espiralidade, da reconexão com dimensões de conhecimentos ancestrais de Cida. Aponto essa quebra de cosmovisão ocidental a partir do estranhamento de Cida com ela mesma e com o outro, como é registrado na mudança espacial da personagem, que deixa o calçadão de Copacabana, espaço mais urbano da praia, e agora de pés descalços explora a areia, se reencontrando com a terra sem barreiras materiais, e a partir dessa reconexão maternal com o princípio da existência humana das religiões de matriz africana brasileiras, se atenta também ao mar, outro ícone maternal, que carrega em si vida e morte-renascimento, assim como a terra.

Reforço que todas essas conexões e reconexões, e em especial o novo envolvimento temporal, têm seu pontapé no desacelerar do corpo de Cida, sendo um dos indícios mais fortes da espiralidade cunhada por Martins:

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade. [...] Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. (Martins, 2021, p. 3)

Dessa forma, a movimentação de reterritorialização de Cida acontece a partir do ressignificar o espaço-tempo de seu corpo, que é também seu patrimônio intelectual e

²³ Entrevista conduzida por mim, que consolida em parte os seus conhecimentos construídos na dinâmica oral de Mãe Biu, e que foi posteriormente publicada no Caderno Seminal n. 51 (2024): Poéticas do encanto: a encruzilhada poética da mata, terreiro e cidade, com o título, “Entrevista com Mãe Biu”.

metafísico indissociável. Logo, ao se reconectar com a corporeidade, Cida deixa o espaço que se via pertencente (urbano e controlado), ainda que simulacro da natureza²⁴, e adentra, de pés descalços, a areia, se aproximando em reencontro com o mar e, conseqüentemente, se encontrando com outra possibilidade de experimentação temporal no espaço da praia, natureza: o nadador.

No trecho “Cida aguardou cá fora desejando ansiosa que ele saísse. Ela queria saber do tempo dele, barganhar momentos, pedir um tempo emprestado talvez.” (Evaristo, 2016, p. 68), a personagem, ainda lidando com a mecanização de sua rotina, mais uma vez supõe que o homem é rico para desfrutar do mar naquele momento, dispondo o tempo a partir do dinheiro, e demonstrando a dificuldade de se desprender de uma lógica tempo, na perspectiva de dinheiro-relógio-lucro do capital. Enquanto isso, simultaneamente aponta para outra, com a valorização da lógica temporal a partir do desfrute da natureza e do perceber de sua própria existência que se desacelera, apontando para sua confusão, ou co-fusão, temporal.

Neste ponto narrativo, a lógica exclusivamente capitalista é insustentável no estado de ruptura da linearidade. Primeiro, porque o notar do mar e de sua dimensão profunda, que ilustra o desconhecido, desestrutura o comportamento de Cida, que é o reflexo da temporalidade do tempo; segundo, porque a personagem falha ao tentar confrontar o tempo do outro, já que o encontro com o nadador não se concretiza de fato, ela não sabe e não chega a confirmar se ele é extremamente rico e qual sua tratativa temporal, ampliando sua confusão; e por fim, devido à lógica inicial da riqueza capital possibilitar a relação de desfrute temporal se rebater com um extremo oposto, a pobreza de sujeitos em situação de rua que também esbanjam tempo perante Cida.

Na sequência do conto, nos deparamos com o último marcador temporal da idade da personagem, e alcançamos a mesma com seus vinte nove anos, idade que inicia tendo, já que marca seu momento experienciando o *cooper* interrompido, e que depois da reconstrução de sua vida inteira, volta a ter. Durante a trajetória de vida apresentada, seu cooper acompanha toda a narrativa, parecendo durar e recapitular sua vida inteira, e tal último indicativo de idade nos deixa com uma Cida estarecida, impactada pela dimensão da simultaneidade temporal, ou até mesmo, impactada pelo reconhecimento e vivência do presente, sem apenas almejar o futuro, mas podendo o vislumbrar através do contato com seu passado. O foco do conto volta

²⁴ O calçadão de Copacabana, em si, é muito simbólico em sua construção: Feito por pedras portuguesas pretas e brancas, sua padronização tenta reconstruir as ondas do mar, especificamente, o encontro das águas do Rio Tejo com o oceano atlântico. Cria, na parte urbana da praia, uma simulação de natureza carregada de simbolismo arquitetônico.

para o tensionamento dos tratos temporais, quando as ânsias de ruptura da mulher são confrontadas pela lembrança da rotina que lhe espera, sem esperar.

Desejando se encontrar profundamente com o mar, intensificar o espiral que a submerge, saciar curiosidades nunca antes pensadas com o nadador e refletindo sobre os mistérios e a incompatibilidade do tempo-dinheiro com o tempo-espaco-corpo, Cida acessa as múltiplas possibilidades e construções de passado-futuro em seu presente. O tempo maculado, aqui linear — já que a espiralidade não se imacula, quem dirá se macular — se mostra e exige de Cida um retorno ao sistema temporal capitalista, mesmo que não suficientemente para apressá-lá ou proporcionar uma quebra do seu estado catártico. Seu retorno lento para a casa não representa um retorno à rotina, à opressão do tempo, mas sim uma possibilidade de redescoberta da mulher dentro de sua existência. O mar não deixa de se mostrar, rompendo com a linearidade do Rio mas sem o antagonizar, criando na cidade o Rio de Oxum, que é espelho outro para subverter a experimentação temporal de Cida por completo.

O mar, presença de um tempo que vai e vem, que é acessado no presente-passado-futuro simultaneamente, e mais, acessa presente-passado-futuro da mesma forma, vem como o tempo da maré que vira, que é inconstante, mas que é permanente como princípio fundador do mundo, como o tempo espiralar. A ancestralidade vem em ondas até Cida, do calçadão ao mar, e se conecta através de espumas, rompendo a corda bamba do tempo, que se torna areia sólida e imprevisível aos pés do bom desbravador. O mar do Rio se encontra com ele mesmo, com nada podendo com as águas unidas que substituem o não-solo de Cida pela fluidez de um novo desbravar. A cidade de Cida, que antes era máquina-corrida-pressa, se mostra como espaço de reinvenção a partir da natureza que se imbrica, e que faz a espiralidade se infiltrar nas entrelinhas do linear criando uma verdadeira pororoca temporal, de encontros de lados opostos e tipos diferentes de tempos, indo contra propostas do tempo.

Cida tenta uma retomada à sua rotina pela inevitabilidade da influência do sistema capitalista pós-colonial, que exerce força colonizadora sobre os corpos de forma quase inexorável, impondo a linearidade do tempo de serventia através dos salários que fundamentam a vida do sujeito urbano médio. Porém, mesmo com a impossibilidade de subversão total dessa temporalidade, Cida não corre para a casa e retoma seu trabalho, não arruma motivos para ter comprometido seu tempo ou dinâmicas de justificativa para seu afeto preocupado. Ao reencontrar Pedro, amigo rotineiro do seu tempo linear, não consegue se conectar com ele. Não retoma a artificialidade anterior e não compreende, por alguns instantes, o desconforto do amigo: “O que estava acontecendo? Só então Cida percebeu o motivo de aflição do amigo. Ela estava chegando atrasada do *cooper*. Tinha comprometido, extrapolado o tempo. O que havia

acontecido? Não, não havia acontecido nada.” (Evaristo, 2016, p. 70). Muito tinha acontecido, mas não a nível de factualidade, e sim de transformação mental; o contato de Cida com o mar, com o espiral do tempo, com sua própria história a nível de memoração, modificaram sua percepção de tempo de forma radical.

Ao longo do conto, torna-se evidente que o tempo se reorganiza a partir das percepções corporais e das camadas de ancestralidade que atravessam a narrativa. Esse processo se expressa no paralelismo entre a voz narrativa — que rememora — e as ações de Cida — que vive —, instaurando uma dinâmica em que lembrar é reviver e reviver é reorganizar o tempo. Aqui, memória e corpo não são dispositivos separados: são engrenagens simultâneas de uma mesma experiência temporal. O passado de Cida, acionado pela narradora, retorna como presença e como gesto, configurando o que podemos reconhecer como enunciação espiralar, em que o tempo não segue uma linha, mas se dobra, retorna, reverbera e se faz novamente no corpo que corre.

Essa espiralidade se concretiza no modo como o conto transforma a memória em vivência e a vivência em possibilidade de reescrita temporal. Ao ativar lembranças que se corporificam no instante da corrida, a narrativa costura um tempo que se reapresenta e se reconfigura, abrindo novas dinâmicas de sentido. É nesse contexto que uma expressão corriqueira adquire outra densidade: “Ela ia dar um tempo para ela.” (Evaristo, 2016, p. 70). Aqui, a frase deixa de designar uma pausa e passa a significar um gesto epistemológico — Cida se concede não apenas descanso, mas a possibilidade de reorganizar sua própria temporalidade, de desinvestir-se do ritmo imposto e instaurar um tempo que a acolha. Trata-se de um primeiro salto de consciência, em que a personagem reconhece que o tempo não é algo que se recebe, mas algo que se cria.

Tal compreensão inaugura, ao mesmo tempo, um fechamento e uma abertura: Cida conclui sua travessia inicial e, simultaneamente, se lança em uma redescoberta ancestral que não elimina as tensões temporais, mas admite sua coexistência. Esse movimento finaliza o capítulo evidenciando que a experiência de tempo no conto não é dicotômica — não opõe passado e presente, rápido e lento, individual e coletivo —, mas convoca uma lógica relacional em que diferentes temporalidades se entrelaçam, com o tempo engatilhado pelo mar envolvendo a cronologia do asfalto. Esse entrelaçamento, que exige a permissão à mutabilidade do tempo, prepara o terreno para pensarmos o que Borges Silva (2023, p. 20) identifica como transtemporalidade: uma convivência de tempos que se atravessam e se atualizam. É justamente essa chave interpretativa que guiará o próximo capítulo, no encontro com Arlinda, onde a

espiralidade vivida por Cida encontra sua expressão mais madura e complexa, revelando outros modos de existir e narrar o tempo.

4. ARLINDA: A ESPIRAL DO PASSO E A POÉTICA DA PAUSA

Òṣun ẹ lólá, imọlẹ lómi

*Òṣun ẹ lólá, iyá àgbà, imọlẹ lómi*²⁵

Cantiga de Oxum no Candomblé Ketu.

Ao adentrar o conto *Arlinda* (2017), de Fátima Trinchão, percebo que a narrativa reabre, sob outras bases, questões que venho explorando já no capítulo anterior: os modos como as escritoras negras brasileiras elaboram temporalidades não lineares, atravessamentos corporais e territorialidades insurgentes. Se em *O cooper de Cida* (Evaristo, 2016) se observava uma personagem jovem sendo convocada por um tempo espiralar, que a invade e recria a partir da reconexão ancestral, aqui se encontra uma anciã que já é composta por e, ao mesmo tempo, é fundadora desse tempo. Não se trata mais de descobri-lo, mas de habitá-lo, manipulá-lo, narrá-lo e transmiti-lo como experiência. *Arlinda*, diferente de *Cida*, não busca ou é invadida pelo tempo do conto: ao se unir com a voz narrativa, ela o conduz e transita entre as temporalidades dispostas.

As enunciações temporais do conto evidenciam uma espiralidade tanta, que Leandro Souza Borges Silva, em seu artigo *Uma prosa com Arlinda: ancestralidade, oralitura e intersubjetividade narrativa em Fátima Trinchão* (2023), já o cunha como espiralar, dentro de uma dinâmica que ele trabalha como transtemporal — uma experiência de temporalidade que atravessa, conecta e mistura diferentes tempos sem obedecer a uma ordem cronológica linear. Ao tratar da transtemporalidade aqui, parto das próprias enunciações do tempo espiralar que organizam as escrituras negras, nas quais o tempo não se apresenta como linha sucessiva, mas como movimento circular, recorrente e vivo. Nas narrativas negro-brasileiras, o gesto de escrever convoca temporalidades que retornam, se dobram e se atualizam, permitindo que passado, presente e devir coexistam no mesmo ato enunciativo.

A transtemporalidade, nesse sentido, não se reduz a um conceito teórico externo, mas emerge diretamente dessas escrituras que performam uma relação temporal fundada no retorno, na memória que se corporifica e na ancestralidade que se reatualiza no instante. É nesse horizonte que dialogo com Borges Silva, para quem a narrativa espiralar articula múltiplas camadas temporais em trânsito contínuo, mobilizando uma experiência que “não obedece ao alinhamento cronológico, mas à coexistência e ao atravessamento dos tempos”. Assim, a

²⁵ Tradução de Rodrigo Pereira Peniche: “Òṣun é a dona da prosperidade, divindade soberana das águas / Òṣun é a dona da prosperidade, matriarca, divindade soberana das águas”.

transtemporalidade aqui mobilizada nasce da própria dinâmica da escrita negra, que faz do tempo uma força de simultaneidade, fricção e atravessamento, potencializando a narrativa escrita para além de uma sequência linear.

Para elaborar tal enunciação, as escolhas textuais de Trinchão colocam como protagonista-narradora a figura da preta-velha Arlinda, senhora negra que, ao subir as escadas de acesso à sua casa em uma comunidade baiana, invoca histórias de tempos outros e as reconstrói para seu interlocutor, chamado de “seo moço” e público leitor. Ao contrário do encontro inaugural da, ainda jovem, Cida com a espiralidade temporal, nessa tratativa, a personagem principal (apoiada e transpassada por uma outra persona narradora) tem um discurso griot e seu corpo é espelho do tempo que se espiraliza de forma natural e consciente, com pilares e propósitos comunitários. Arlinda é título, voz narrativa, personagem, guia transtemporal e ancestral contemporânea no conto, transitando entre espaços, tempos e perspectivas narrativas. O corpo, o esforço, a dor, o ritmo da respiração e a paisagem ao redor são gatilhos narrativos que abrem portais temporais. À medida que sobe, Arlinda lembra; à medida que lembra, sobe. Não é viável separar esses movimentos: a narrativa é construída justamente nessa simultaneidade entre corpo e memória, presente e passado, território e ancestralidade. Há uma cosmogonia em movimento, uma coreografia da experiência que se faz texto.

A narrativa se inicia com a trajetória de Arlinda retornando ao seu lar, alto do morro em que mora. A personagem, que começa a narrar do início das escadas, é antes narrada, observada por um narrador outro na primeira frase do conto, com um olhar que sobrevoa a espacialidade e a localiza, territorializando-a, posicionando-a na parte superior, por um instante inicial: “Da casa do alto do morro, divisava o mundo do asfalto.” (Trinchão, 2017, p. 86). A frase inaugural centraliza a periferia da cidade como o mundo de Arlinda, e simultaneamente, reposiciona o centro urbano nas bordas do mapa traçado pela senhora. Esse trecho desestabiliza imediatamente o eixo urbano hegemônico: o “mundo do asfalto” não é centro, mas horizonte avistado de longe por alguém que pisa outro solo, o solo do morro.

Ao contrário da ótica capitalista — que imagina a periferia olhando para o centro, mirando-o não só como alvo-objetivo, mas como alvo-mira — o conto inaugura a narrativa com a periferia como ponto de observação, como mirante. O morro não é margem: é ponto alto, de onde se vê o mundo, privilegiado em sua territorialização. Ao entrar no conto por essa linha, a autora mobiliza o território de Arlinda como eixo central do conto, plantando o solo a ser pisado, como a estruturação inicial de *O cooper de Cida*, mas aqui de modo ainda mais explícito: a

inversão de centro e margem é cartográfica, corporal e epistêmica, subvertendo os mapas junto aos relógios.

Depois dessa breve territorialização, retomando aqui as conceituações de Muniz Sodré, que aponta também para o estabelecimento das dinâmicas temporais do texto, a ótica do leitor se aproxima da senhora no início das escadas, e traçando as margens do seu centro, Arlinda desencadeia sua fala junto com a sua movimentação corporal, lembrando, contando e subindo; subindo, contando e lembrando; partindo do seu encontro com o interlocutor silencioso que a acompanha e escuta, e um espaço que é amigo antigo de suas experimentações e que as aciona. Do breve olhar panorâmico dessa subida, o texto mergulha na caminhada e no encontro da personagem com o interlocutor silencioso — o “seo moço”. É ali, no movimento, que a temporalidade espiralar se enuncia, na subida das escadas. Assim como a corrida funcionou como força motriz do tráfego transtemporal em Cida, as escadas funcionam aqui como dispositivo de ativação desse mesmo movimento, através da memoração da personagem.

A subida é mais do que percurso físico: é estrutura narrativa, princípio rítmico e metáfora do modo como Arlinda atravessa o mundo. Cada lance de escada é também um lance de memória, uma mistura de experimentações, ritmo compassado do reviver tempos outros. Dessa forma, através do seu diálogo, Arlinda percorre sua vida toda em sua trajetória para alcançar seu lar, e cada sensação física, de prazer ou dor, consiste em um chamado para outra camada de suas lembranças, que mais uma vez, se apresentam no texto. Sendo assim, os dois primeiros paralelismos corporais-espaciais-temporais traçados são tematizados na relação da água com a comunidade e na dimensão da fé de Arlinda, desencadeados pela memoração territorialmente invocada de Arlinda.

O território escada fundamenta o eixo narrativo do conto e possibilita os passeios físicos e metafísicos de Arlinda. A contagem dos cento e cinquenta degraus marca um nível de intimidade e de longevidade da relação de Arlinda com o espaço protagonista do texto, dá o tom que permeia todo o texto. A escada é o impulso de movimentação do corpo, não só no momento em que a personagem começa à subir no conto, mas durante toda a sua vida:

É bem verdade que para chegar aqui embaixo e retornar todos os dias, era uma dificuldade muito grande, pois aquela escada, com aqueles cento e cinquenta degraus, todos os dias era muito puxada, quando mais jovem, não tinha esse problema não, subia e descia quantas vezes fossem necessárias. (Trinchão, 2017, p. 85)

A relação com o tempo já inicia o conto demonstrando sua relação intrínseca e indissociável de espaço-corpo, que ilustra o trecho acima. Nele, o subir (corpo) das escadas (espaço) é mobilizado a partir da senioridade e depois da juventude, para mais adiante retornar ao ponto inicial da velha senhora Arlinda. O translado pequeno dos primeiros degraus, já invoca toda

uma construção temporal mais ampla, que anuncia a magnitude da subida. O mesmo movimento acontece no conto de Evaristo, mas com o início do *cooper* que marca a trajetória transtemporal, desenrolada no espaço inaugural do conto, a praia de Copacabana.

Dessa forma, podemos perceber que o tempo espiralar é indissociável de suas categorias irmãs corpo-espço, que retomam a juventude de Arlinda no início da escada, instaurando simbolicamente o início de sua vida, com sua pouca idade. Sua juventude é marcada pela relação com a natureza, com a fé e com sua comunidade, e no início do conto, ilustrada pelo movimento da água, que possibilita um mergulho temporal na vida de Arlinda. O fato de Arlinda resgatar essa vivência de forma tão pulsante é crucial para a construção do texto, já que mesmo com seus desafios e felicidades, a senhora sempre tenta abordar a multiplicidade e os ensinamentos a partir de sua narração, cunhando um tratamento do tempo e de sua trajetória gentil e íntimo. A recordação aqui é saudosa, mas é por sua fidelidade à multiplicidade de sensações e ambientações que instaura as vivências no presente, como o discurso da senhora os invocando.

Arlinda, que destrincha as dualidades de forma compacta e interligada, é a guia do interlocutor e do leitor na sua viagem material e temporal. Para isso, a senhora, desde o início de sua fala, manipula uma epistemologia contra colonizadora, pautada nas cosmo percepções africanas como forma de criação e manutenção de conhecimento oral que são eternizados no ciclo da oralidade, como se pode começar à identificar em:

‘Inda mais quando chove e quando a chuva é muito forte parece uma cachoeira descendo as escadas, dá para derrubar um mais afoito que tente enfrentar a fúria das águas descendo aquelas escadas; [...], se bem que a chuva é muito boa, a água dá vida , dá alegria, é renovação. (Trinchão, 2017, p. 85)

No trecho, depois da partilha de sua experiência aparando água, a senhora traz, como uma grande griot, ensinamentos sobre a relação de sua comunidade com a água e da água com sua comunidade, incentivando o cuidado e o respeito de forma simultânea, sem nunca desassociar as reflexões de suas experiências pessoais. Tudo que Arlinda fala, se articula à sua movimentação corporal e ao seu espaço-público, já que parece falar para seo moço e para o próprio território que narra, em ode às experiências vividas nele. Arlinda lembra porque sobe, e sobe porque lembra. Sobre a fala e forma narrativa de Arlinda, quando ela mesma se imbrica entre-linhas e invade o espaço da narração, com uma fronteira fina entre essa terceira voz onisciente e a senhora, é importante destacar a oralidade que a constitui; oralidade essa que tem como símbolo marcante a figura de seo moço, o interlocutor.

A valorização comunitária da contação de histórias depende da presença do ouvinte, e

assim, seo moço ocupa uma posição curiosa na narrativa. Ele observa, escuta, mas não partilha da memória corporal que organiza Arlinda, e muito menos a responde. Sua primeira aparição na fala de Arlinda vem no meio de suas explicações sobre a relação com as águas e seus impactos na comunidade, anunciando que ela narra porque têm alguém para ouvir e se envolver em sua história. O homem é uma figura liminar: está presente, mas não integra as experiências de Arlinda, e nem parece a conhecer antes daquela interação. Sua juventude e anonimato funcionam como contraponto à senioridade de Arlinda, presença tão bem marcada e posicionada no texto, mas não como oposição hierárquica — aponta mais para um contraste epistemológico, um olhar de fora disposto à acessar o dentro.

Seo moço é interlocutor silencioso, que permite o desenrolar narrativo de Arlinda, e que confunde o leitor parecendo compor a figura narrativa também, misturando o seu silêncio com a propagação das falas de Arlinda, como se, simultaneamente, ele fosse quem as recorta, assumindo a voz narrativa e a deixando. Isso porque a voz que narra junto à senhora também não se identifica e parece acompanhar sua movimentação, como o interlocutor, associando-os. Tal movimento cria um jogo de vozes que anuncia a coletividade múltipla, mesmo que centralizada nas memórias da senhora, que se materializam na narrativa, situando o corpo como arquivo, e não apenas suporte. Seus músculos guardam histórias; suas dores são inscrições temporais; suas pausas abrem caminhos para outras temporalidades. A escada, como objeto concreto, se transforma em espiral simbólica, pois mesmo subindo, a narrativa retorna, dá voltas, abre ramificações, expandindo a possibilidade dos movimentos. A linearidade é abandonada desde o início — e com isso, a lógica temporal eurocentrada também.

Entre os elementos que estruturam essa espiralidade, a água ocupa lugar privilegiado na narrativa, funcionando simultaneamente como matéria concreta da vida comunitária e como princípio cosmológico que organiza os retornos temporais evocados por Arlinda. Não é por acaso que o conto se abre e se fecha com imagens hídricas: para a personagem, a água é testemunha e participante das transformações do território, e sua circulação acompanha, registra e simboliza as passagens do tempo no morro. Na juventude de Arlinda havia o riacho de “águas bem fresquinhas”, cenário de lazer, convivência e trabalho, junto a necessidade de se “aparar água de chuva” para evitar o translado cansativo; e só depois, a água encanada:

Quando começava a chover já sabia, corre, corre pra botar água pra aparar, então a chuva vinha e trazia toda aquela água pra gente beber. por que senão, a gente ia ter que pegar água lá embaixo, ali onde passa a estrada hoje, havia um riacho de águas bem fresquinhas, uma delícia seo moço, dava pra tomar um banho bem gostoso, água friinha, chegava a doer na pele, depois a gente acostumava e não queria mais sair; já meninota, vinha com mainha lavar roupa nesse riacho, depois, tudo mudou, tudo muda não é verdade? Depois tudo mudou e aí nós passamos a receber água encanada, demora um pouco pra chegar lá em cima, mas chega. É melhor do que ter que subir e descer essas escadas toda hora, se tivesse riacho... (Trinchão, 2017, p. 85)

Em cada uma dessas etapas, a água muda de forma, de função e de regime de circulação, mas não perde sua substância simbólica. Ela é, portanto, mais que recurso: é personagem; mais que personagem: é símbolo da espiritualidade e do cosmos que acolhe Arlinda. Assim como o tempo espiralar, a água corre, volta, escorre e se transforma, mas permanece matriz viva de renovação e memória, ilustrando-o. Ao narrar a relação com a água, Arlinda a inscreve não apenas como elemento natural, mas como força organizadora da experiência comunitária, capaz de articular memória, afeto e transformação histórica. Essa percepção revela como a personagem entende a água como marca temporal: cada regime hídrico inaugura uma etapa da vida comunitária, e Arlinda rememora essas mudanças com a precisão de quem viveu todas elas no corpo. A transição do riacho e da água aparada para a água encanada, não apenas narra a urbanização do território, mas expõe a própria fluidez da memória, que retorna sempre em camadas, misturando tempos distintos no presente narrativo.

É por isso que, ao falar da água, Arlinda não descreve apenas fatos passados — ela reinscreve um modo de existir em que natureza, corpo e história se entrelaçam, fazendo da narrativa um fluxo contínuo de temporalidades que se tocam e se transformam. Essa dimensão ritual é o que transforma a subida do morro não apenas em trajeto, mas em iniciação de percurso temporal — para a personagem, para o interlocutor e para o leitor. Quando Arlinda explica, com a precisão do vivido, que “quando começava a chover já sabia, corre, corre pra botar água pra aparar” (Trinchão, 2017, p. 85), e rememora o banho gelado no riacho de sua infância, ela não apenas descreve práticas comunitárias, mas convoca o leitor a experienciar os ciclos da água como ciclos do próprio tempo.

A narrativa se abre, então, como um xirê de memórias, em que cada imagem hídrica redesenha o mapa de uma comunidade inteira e inscreve, no corpo da anciã, as marcas de um território que foi se transformando junto com ela. Nesse sentido, a água torna-se chave para compreender a transtemporalidade espiralar: ela corporifica o tempo ancestral, marca a passagem do tempo social, denuncia a violência da urbanização e, ao mesmo tempo, preserva o fio que liga Arlinda ao passado coletivo que carrega. Sua fluidez ensina — como a própria

personagem — que em sua perspectiva temporal não há passado imóvel, mas corrente que se renova; não há tempo perdido, mas tempo que retorna pela narrativa; não há memória estática, mas memória que escorre, cai, evapora e volta como chuva.

A presença da água em Arlinda dialoga diretamente com a simbologia hídrica que analisei, no capítulo anterior, sobre a relação de Cida com sua travessia tempo-corporal diante do mar de Copacabana. Ali, a água do mar surgia como força de convocação ancestral, um chamado do tempo espiralar que irrompe no corpo da jovem — o mar funcionando como portal, como campo vibratório que desestabiliza a linearidade e convoca a personagem para um retorno que não é geográfico, mas existencial. O mar, em sua vastidão, se tornou metáfora do desconhecido que chama, do passado que insiste em retornar, da ancestralidade que se anuncia. Ao mesmo tempo, o rio, cidade e água, apareceu como fluxo interno, curso íntimo que encanta na infância e fundamenta vida adulta, origem de sensações múltiplas de desconexão e reconexão que estruturam o corpo-tempo da personagem.

Em Arlinda, porém, a água não convoca e tensiona, simultaneamente, a espiralidade: ela acompanha a espiral, testemunha o tempo, marca suas dobras. Enquanto em Cida a água é força disruptiva que irrompe, aqui ela é força contínua que sustenta; lá, é mar que chama; aqui, é riacho que recorda. O que as aproxima é a sua função de reinscrição temporal: em ambas as narrativas, a água é o meio pelo qual a memória rompe a sucessão cronológica e instala múltiplos tempos no presente. O que as distingue é o modo como essas temporalidades agem nos corpos — em Cida, como choque; em Arlinda, como permanência. Assim, ao olhar as simbologias protagonistas de cada conto, tanto o mar quanto o riacho operam como matrizes para pensar a fluidez do tempo espiralar nas escritas negras, ainda que acionem tonalidades distintas dessa mesma força temporal.

Se na análise de Cida se evidenciou como o correr produz a abertura do tempo espiralar — instaurando um regime de movimento que força a personagem a atravessar limites físicos e temporais, numa aceleração que a lança para dentro de si e para trás de si — em Arlinda o regime é outro: subir. A corrida, em Evaristo, opera como desconexão, e sua interrupção é essencial para o desenrolar; a subida, em Trinchão, opera como sedimentação. O mar que convoca Cida exige que ela deixe o ímpeto e a aceleração; nesse sentido, o riacho, a chuva e a água encanada que atravessam a narrativa de Arlinda também impõem pausa, retomada, respiração. A água em Cida se associa à desestabilização rítmica — ao súbito encontro da jovem com um chamado ancestral que irrompe como onda. Em Arlinda, pelo contrário, a água acompanha um corpo que já conhece seus tempos e que narra movendo-se conforme eles, sem

o desacelerar, participando de seu movimento: cada degrau dói, cada degrau lembra, cada degrau reinscreve. Assim, os dois contos articulam modos distintos de fazer o tempo mover-se: enquanto o corpo jovem corre dos desdobramentos transtemporais, sendo alcançado por eles, o corpo idoso sobe com o transtemporal dentro de si, guiando-o. A água, nesses movimentos, é régua rítmica — ora impulso, ora lastro — que revela como os tempos espiralam de maneiras diferentes conforme o corpo que os experimenta e as geografias que os acionam.

A complexidade da narrativa se intensifica quando observamos o modo como as vozes que compõem o conto se entrelaçam. Arlinda fala; seo moço escuta; a voz narrativa observa — mas nenhuma dessas vozes se apresenta de forma isolada ou claramente demarcada. Ao contrário, elas se mesclam sem aviso, sem travessão, sem ruptura gráfica, produzindo um tecido discursivo em que as fronteiras entre quem narra, quem escuta e quem vive se tornam porosas. A alternância se percebe apenas por nuances de registro: Arlinda carrega a marca forte da oralidade, ritmada pelo cotidiano, pelos encurtamentos linguísticos, por uma prosódia que obedece ao corpo; já a voz narrativa — que se mistura à voz de seo moço — parece suavizar essas formas, alongando as pausas com pontuações extensas, organizando a fala num fluxo mais contido. Essa estética da confusão, calculada e precisa, produz também uma semântica da mistura: o conto se constrói como conversa partilhada, como experiência coletiva que se organiza por sobreposições, interferências e escutas simultâneas, anunciando a coletividade que fundamenta o conto.

Entretanto, na parte inicial da narração, a voz que assume o comando não é a de Arlinda, mas sim, majoritariamente, a da instância narradora que se confunde com seo moço. É ela quem introduz informações novas sobre a vida da senhora — sobre sua família, sua religiosidade, a casa que herdou, o santo que a acompanha, as dores que carrega no corpo e no tempo. Essa voz narra como quem repassa o que ouviu antes, como se tivesse acessado este encontro inaugural previamente, antecipando o presente e o costurando ao passado. Há um deslocamento sutil, mas decisivo: quem narra não apenas observa Arlinda subir as escadas, mas parece já conhecer a textura de sua história, como se sua função não fosse exatamente contar por Arlinda, mas contar com Arlinda; deslocando o eixo da enunciação para uma espécie de memória compartilhada, construída entre corpo, testemunho e escuta. Esse movimento acaba por ilustrar o impulso narrativo aqui: nas primeiras páginas, o conto não pertence a uma só voz, mas a um campo de vozes que se dobram umas sobre as outras, enunciando a própria natureza comunitária do texto.

Na segunda parte do conto se inicia o monólogo de Arlinda, momento em que a

senhora domina a narração e mobiliza os conhecimentos a partir de sua fala à seo moço. É ali que sua voz deixa de alternar com a instância narradora e passa a reger a estrutura do texto, instaurando um fluxo contínuo em que memória, corpo e território se embaralham. O que antes era partilha entre vozes — ainda que assimétrica — converte-se agora em uma enunciação plenamente conduzida por Arlinda, que abre seu discurso com um “Epa hei, minha mãe” (Trinchão, 2017, p. 87), saudação à Iansã que desloca a narrativa para outro nível de intensidade, marcando o início de sua travessia pelas reminiscências. Nesse monólogo, a senhora articula episódios do passado recente e do passado remoto, alinhavando situações que se encadeiam por associação, e não por linearidade, como quando recorda a tentativa de roubo que enfrentara mais cedo, interrompida por uma comparação entre os hábitos religiosos dos distintos tempos, e, logo em seguida, retornar à lembrança de seu pai impedindo um roubo semelhante décadas antes:

Ainda um dia desses, eu já nessa idade seo moço, dei de cara com um malandro, desses que não têm o que fazer e quando fazem é querer tirar o que é dos outros. Saí da igreja, após a missa das sete horas da manhã, é porque missa tem que ser bem cedinho, aprendi assim com meus pais, [...] é pena que a primeira missa do domingo aqui na igreja da comunidade, é às sete da manhã, no meu tempo de menina, as primeiras missas começavam às cinco e trinta, [...] Mas moço, como eu ‘tava lhe dizendo, quando eu voltava da igreja, depois da missa, eu ia ali, pelo mesmo passeio da igreja e vinha de lá um rapaz, um rapazola, e assim como quem não quer nada, fez que ia passar por mim e de repente, avançou a mão na minha corrente de ouro, [...] Quem foi que disse... ah! comigo mesma, ele esticava de lá e eu de cá, [...] ele me empurrou na parede e eu ‘garrei na mão dele, até qu’ eu ‘tava com a sombrinha na outra mão, e dei-lhe com a sombrinha na cabeça e comecei a gritar [...] e naquele vai-e-vem, naquele estica e puxa, ele cansou de puxar e desistiu, mas eu não, eu não me cansei de lutar não, oxente, faz-se de besta, tanto é que, quando eu vou à missa, não esqueço nunca de levar meu guarda-chuva [...]. (Trinchão, 2017, p. 87)

Aqui, podemos perceber que no texto a pontuação não respeita a normatividade da língua, e sim o ritmo da fala, entrando como respiro no texto. As vírgulas excessivas, as pausas longas, as repetições e o encadeamento quase ininterrupto de ações produzem uma cadência que é menos gramatical e mais corporal: a respiração de Arlinda, ofegante pela subida e pela lembrança, infiltra-se na própria estrutura sintática. O texto corre e freia ao sabor da memória. Cada pausa sinaliza não uma divisão lógica, mas uma reorganização emocional: o susto do assalto, o esforço físico do embate, o desvio momentâneo para comentar o horário da missa, o retorno abrupto ao gesto de agarrar a corrente. Assim, a vírgula opera como marcador de fluxo, não como fronteira; é a própria fala como movimento — ou melhor, como memória em movimento — que determina o ritmo da narrativa.

Essa marcação também se articula ao modo como Arlinda mobiliza o tempo. Ao mencionar os horários da missa — “no meu tempo de menina [...] as primeiras missas

começavam às cinco e trinta” (Trinchão, 2017, p. 87), contrapostos à atual missa das sete — ela não apenas rememora práticas religiosas, mas critica a reorganização moderna da temporalidade. O relógio é um marcador do tempo linear, aquele que regula a cidade, a rotina, o “progresso”; Arlinda, no entanto, subverte esse tempo ao acioná-lo como portal para o passado. Sua crítica ao horário tardio não é nostalgia moralista, mas reposicionamento do tempo como experiência: ela não fala da missa, fala da juventude, da vitalidade, da disciplina, da relação comunitária com o amanhecer. Esse breve comentário sobre horas desloca a narrativa para outra temporalidade — a temporalidade vivida — reforçando sua recusa às novas ordenações rígidas impostas pelo avanço do capital e pela urbanização.

Ainda nesse trecho, os objetos que emergem em cena — a corrente de ouro e o guarda-chuva — funcionam como dispositivos simbólicos que condensam o trânsito entre tempos. A corrente, que Arlinda se recusa a entregar, representa não apenas valor material, mas continuidade, herança, passado preservado, já que foi o primeiro objeto que a senhora, ainda moça, comprou com o dinheiro de seu trabalho. A luta para não perdê-la é também a luta para manter íntegro aquilo que a constitui. Já o guarda-chuva, convertido em arma improvisada, é objeto cotidiano que ganha potência narrativa: ele defende, ele sustenta, ele garante que Arlinda siga. A presença da sombrinha, que se alonga até o momento final da subida, servindo além de arma como apoio para a senhora, indica que a personagem não se cansou, e nem cansará, “daquele estica e puxa” (Trinchão, 2017, p. 87): ela continua carregando a mesma sombrinha, disputando as suas batalhas, reafirmando sua soberania sobre seu corpo e seu tempo. O embate com o assaltante, narrado com vigor, é lembrança, mas também manifesto: Arlinda continua preparada, continua vigilante, continua guerreando. A velhice não a retira da luta — apenas lhe oferece novas formas de permanência.

Assim, o excerto revela a força do monólogo como espaço de reinscrição da experiência. A senhora narra o assalto não como episódio isolado, mas como dobra temporal que liga presente e passado, corpo e memória, cotidiano e resistência. A pontuação respira com ela; o tempo se torce com ela; os objetos se tornam extensão de sua agência. Cada elemento do trecho reafirma o que a narrativa maior já insinua: Arlinda é arquivo vivo, mas também ação viva; é memória, mas também movimento; é passado convocado, mas é sobretudo presente que insiste, que disputa, que segue. Ao narrar que não cansou, ela demonstra que não cansa — e, ao não cansar, mantém o fio da espiral sempre em curso. Arlinda mergulha no espiral simbólico, referenciando sua força, sua fé e sua disposição para batalha nas memórias de seu pai:

Ah! Só me lembro daquele dia, em que papai contou, que saía das docas bem tarde da noite, papai era um negão alto, de mais de dois metros, largo, enorme, só de olhar pra ele, já impunha respeito, papai era filho de Ogum, [...] de quando em quando, no ritmo da capoeira, ele arriscava uns golpes, pra não esquecer de todo o que aprendera na juventude, [...] que quando em vez, de vez em quando, papai ia até o largo do Pelourinho e relembrava um pouco os passos da capoeira, para não esquecer de todo, já diz o ditado que “quem aprende nunca esquece”, não é moço? mas tem coisas que a gente tem que treinar pra não enferrujar, [...] pois é, como eu ia lhe dizendo, é que uma coisa puxa a outra, como eu ia lhe dizendo, papai ia saindo do cais, bem de noite, bem tarde, e aí apareceram três indivíduos querendo tirar ideia com ele, ele ficou na dele, não era possível uma coisa daquelas, e ele disse para os homens, “rapaz, deixa isso pra lá, eu tenho que ir pra casa, ‘tou cansado, vocês também devem estar cansados, o dia de hoje foi puxado, eu vou pro meu lado e vocês vão pro seu...” e nada, um deles veio e empurrou meu pai [...]. (Trinchão, 2017, p. 88-89)

Nesse novo movimento do monólogo, Arlinda não rememora diretamente a cena do passado, mas a cena do pai contando o passado — e essa mediação é crucial. Ela não testemunhou o acontecimento; testemunhou a narrativa do acontecimento, e é essa narrativa que se corporifica como verdade experiencial, e é então mediada pela narrativa dela enquanto filha. Ao citar literalmente as falas do pai, como se as tivesse ouvido ontem, Arlinda acessa a vivência não pelo fato, mas pela voz que o transmitiu. É a oralidade paterna que abre o portal temporal, permitindo que a filha reencene, com precisão quase sensorial, aquilo que só conheceu pela escuta. Esse gesto aproxima a narrativa de uma dimensão mítica: o pai não apenas relata; ele se agiganta na memória de Arlinda, tornando-se figura monumental, “um negão alto, de mais de dois metros, largo, enorme” (Trinchão, 2017, p. 88), descrição que ultrapassa o real para alcançar o limiar do extraordinário. Assim, o conto dialoga diretamente com o que observei em *O cooper de Cida*: em ambos, a construção surrealista é usada como ferramenta de memorização da infância, narrando nas falas adultas as apreensões hiperbólicas que as lentes infantis enxergavam.

Se, em *Cida*, a ausência de recordação espacial da infância e a maturação precoce inscrita em seu corpo evidenciam o descompasso entre a jovem e o ritmo lento, espesso e quase impossível da comunidade — onde “as crianças nasciam moles” e o tempo se arrastava para além do mensurável (Evaristo, 2016, p. 66) — aqui é o pai de Arlinda que irrompe como figura alargada, “enorme”, mais que humana. Entretanto, em Evaristo o surreal se manifesta como reação corporal e coletiva a um regime temporal que se estende até desbordar da lógica cronológica, dentro de um desconforto de Cida com sua coletividade, e em Trinchão ele emerge pela via da admiração: o pai de Arlinda cresce na dimensão afetiva da filha, engrandecido pela narrativa e pelas forças simbólicas que a constituem. Nos dois casos, o extraordinário não é fuga imaginativa, mas tradução literária das cosmopercepções que estruturam os olhares das jovens, do passado, de cada conto, de ritmos temporais que não cabem nos enquadramentos

pragmáticos ou no realismo disciplinado.

A partir dessa imagem grandiosa, inicia-se a briga que o pai relata, e que Arlinda reconta como se assistisse à cena. A cadência da memória, marcada pelo “como eu ia lhe dizendo”, reafirma o caráter espiralar da narrativa — sempre voltando, sempre retomando, sempre adensando o sentido. Os três homens que o abordam surgem como obstáculos que testam sua força, mas não apenas física: testam ainda a força que o constitui enquanto figura de continuidade e proteção. Ao identificá-lo como filho de Ogum, Arlinda não oferece um dado religioso decorativo, mas revela o modo como interpreta a cena: a luta não é só luta, é gesto orientado por princípios ancestrais de defesa, coragem e permanência. Assim, quando o pai derrota seus três rivais, não o faz apenas por vigor corporal, mas porque atua em consonância com a força que o atravessa e o nomeia.

O pai dizia que “quem lutou não foi ele, foi Ogum, Ogum que estava em todas as suas lutas e Ogum lutou por ele.” (Trinchão, 2017, p. 89). Sendo Ogum o orixá nagô da guerra, quando ele vence junto ao pai de Arlinda, sua vitória é tanto narrativa quanto cosmológica, e, ao reinscrevê-la, Arlinda mantém acesa a espiral de resistência que reconhece no próprio corpo, nas próprias batalhas e no próprio modo de permanecer no mundo. A lógica narrativa é de dobra: “uma coisa puxa a outra” (Trinchão, 2017, p. 88), como ela mesma anuncia, e assim, sua fala passa a operar como eixo transtemporal que costura família, vizinhança, comunidade, natureza e cidade numa mesma tessitura discursiva. Cada lembrança convoca outra, cada gesto corporal abre um novo tempo, cada pausa para respirar é também uma pausa para que outra memória acesse o presente. O monólogo, portanto, não apenas desloca o ponto de vista do conto, mas instala a estrutura definitiva de sua temporalidade: é a partir da voz de Arlinda que o leitor passa a habitar a espiral que organiza o texto, reconhecendo na narrativa não um relato organizado de fatos, mas um viver que se refaz enquanto é contado.

No relato de Arlinda, a aparição da mãe reconfigura a tessitura familiar a partir das presenças divinas que regem cada integrante da casa. O pai, filho de Ogum, é lembrado como homem de firmeza, de princípios marcados, de retidão quase imediata — aquele que age, que enfrenta, que abre caminhos. Já a mãe, filha de Oxum, aparece como centro sensível e ordenador, costurando o cotidiano pela delicadeza, pelo apreço ao detalhe, pela sabedoria que fala baixo, mas que organiza o entorno. Não se trata, porém, de oposição ou de superioridade entre as divindades de cabeça: a narrativa os apresenta como forças complementares, cujas características estruturam modos distintos de agir e de perceber o mundo dentro da mesma família. Arlinda não descreve conflitos hierárquicos entre os dois, e sim a maneira como cada

um mobiliza sua energia — Ogum pela firmeza e pelo enfrentamento, Oxum pela doçura e pela mediação — compondo uma harmonia doméstica que traduz, no plano humano, a convivência de axés diferentes. Nesse sentido, o que Arlinda rememora não é um choque, mas um equilíbrio: o ferro que sustenta e a água que molda; a ação que avança e o cuidado que orienta; a força que afirma e a sensibilidade que interpreta. É essa coexistência, e não a disputa, que dá forma à ética afetiva da casa em que cresceu, e que por isso, fundamenta sua forma de ver o mundo.

Essa arquitetura simbólica é a mesma que constitui a própria Arlinda, filha de Iansã com Xangô, combinação que se reflete plenamente em sua postura narrativa e em seu corpo que sobe a escada. Iansã, senhora dos ventos e das tempestades, transparece na fala acelerada, nos encadeamentos que se cruzam, nos saltos temporais que se acumulam como rajada; Xangô, senhor da justiça e do equilíbrio, organiza a contundência moral da personagem, sua certeza ética, sua indignação diante do que considera errado. Assim, Arlinda não é apenas uma mulher que conta histórias: ela é, em sua corporeidade e em sua enunciação, o resultado das energias que a regem. Cada gesto, cada pausa, cada memória acionada tem a marca dessas divindades. A presença dos orixás não surge como doutrina, mas como modo de existir — e, por isso, o conto encena uma prática muito própria do povo de axé, na qual as figuras religiosas são também matrizes de personalidade, lentes de leitura do mundo, critérios de interpretação da vida cotidiana.

É significativo, portanto, que essas cosmopercepções coexistam com a frequência à missa, mencionada repetidas vezes por Arlinda, como se a senhora transbordasse esse ecumenismo tão característico da cultura soteropolitana. No conto, missa e xirê não competem: convivem, se interpenetram, organizam o modo como Arlinda lê o tempo e se movimenta nele. A religiosidade não funciona como sistema fechado, mas como malha relacional pela qual ela transita com naturalidade. A fé cristã marca seus hábitos; a fé de axé marca sua ontologia. Essa coexistência evidencia que o tempo vivido por Arlinda é feito de camadas e ritmos distintos, que se enredam sem jamais se anular. O pai de Ogum, a mãe de Oxum, a filha de Iansã com Xangô: todos compõem uma constelação temporal e espiritual que, mais do que definir cada personagem, define a própria lógica da narrativa. E é dessa costura de forças — a diplomacia das águas doces, o ferro do guerreiro, os ventos que sacodem o mundo e o fogo da justiça — que emerge a transtemporalidade espiralar que sustenta todo o conto.

Arlinda trafega rapidamente pelas lembranças de sua mãe, dela adormecendo nos braços maternos ouvindo cantigas em yorubá, de sua delicadeza, e de seus sonhos infantis com Janaína e os peixinhos; e então, segue para a sensação nostálgica e cansativa que toma conta

dela ao traçar seus próprios percursos na memoração e na subida da escadaria:

É moço, tem coisas na vida que se a gente pudesse, não deixava ir, não deixava passar, só ficavam, ficavam e ficavam como um encantamento e como que encantadas as pessoas que amamos... É, esses degraus não são mole não, seo moço, ...ai, isso ai dói tudo, dói os joelhos, dói a coluna, dói as pernas, dói os olhos, dá um zumbido no ouvido, dói a cabeça, dói tudo seo moço; às vezes, dói até na alma, dói até na alma seo moço, saber que tudo ‘ta tão mudado né? (Trinchão, 2017, p. 90)

Ao ler esse trecho, percebo que a articulação entre dor física e dor temporal não aparece como metáfora, mas como regime de experiência. Quando Arlinda diz que “dói tudo” (Trinchão, 2017, p. 90), ela não separa o cansaço do corpo subindo da exaustão que advém do trânsito e coexistência entre as temporalidades; ambas as dores pertencem ao mesmo campo de sensações, dado a materialização desses tempos no presente. O passado que retorna não é leve, não é suave, não é apenas luminoso — ele exige dela a mesma força que os degraus exigem. Reforço que subir é, portanto, recordar; recordar é, portanto, também doer. Os joelhos, a coluna, a cabeça e até “a alma” (Trinchão, 2017, p. 90) são pontos de inscrição dessa travessia, como se as memórias, ao emergirem, reacendessem cada fissura acumulada nos anos vividos.

É nesse ponto que compreendo que o lamento de Arlinda — “esses degraus não são mole não” (Trinchão, 2017, p. 90) — não se refere apenas ao esforço físico, mas ao labor emocional e espiritual que envolve circular pelos tempos. Os degraus são difíceis porque a espiral é difícil em si, mesmo que natural e essencial para Arlinda: lidar com a simultaneidade dos tempos, recuperando-os e administrando-os, e ainda lidar com as experimentações do presente é um gesto de grande peso, mesmo que ainda suave, complexo em si. E é justamente nessas fricções e simultaneidades que ela encontra a sabedoria que enuncia: Arlinda é senhora do tempo não porque o domina ou o organiza, mas porque o conflui, aceita sua circulação, enfrenta sua aspereza. Ela não tenta corrigir as mudanças, ainda que elas doam; não tenta conter o fluxo, ainda que ele a desgaste.

A personagem reconhece, com serenidade dolorida, que transitar por suas próprias camadas temporais — sua juventude, seus pais, sua comunidade, sua fé — é tão árduo quanto subir o morro. Se, em Cida, o tempo se apresentava violento pelo desprendimento e pela aceleração, galgados na urgência que a menina carregava no corpo, aqui ele pesa pelo acúmulo. A dor física não é signo de limitação, mas prova de que seu corpo é arquivo, é recipiente, é tambor que vibra quando tocado pelo passado. Cada lembrança acionada é um pequeno impacto, que reverbera nos músculos e nas articulações. E, ainda assim, ela segue. Talvez seja essa a maior lição que Arlinda oferece: não a de quem controla o tempo, mas a de quem caminha com ele, mesmo quando ele dói, mesmo quando ele pesa, mesmo quando ele muda tudo ao

redor, aprendendo com as multiplicidades e novidades de seu desenrolar.

Dentro das mudanças que precisa apreender e que narra, a que parece a das mais saudosas é a da natureza que costumava alegrar sua vizinhança. A mata é abordada como espaço divino, que não apenas compõe o ambiente, mas fundamenta e possibilita diversos dos saberes que a formam como anciã — o contato com os animais, plantas, frutos e com a medicina natural, que era elaborada a partir do material orgânico do próprio território; com a presença da natureza sendo pilar de cura e nutrição da comunidade. Logo, quando Arlinda lamenta a perda da mata ao seu redor, não fala apenas da ausência física da fauna e flora, mas da ruptura de um elo cosmológico. Para o povo de axé, a natureza é fundamento, presença absoluta da divindade no mundo, modo de manifestação das energias que sustentam a vida.

A degradação do espaço, portanto, não narra somente uma urbanização esvaziada de simbologia, ou a problematização do conceito de progresso (que aponta para a linearidade, partindo da etimologia latina de “marchar para frente”); fala principalmente da degradação do tempo-espaço enquanto força vital, enquanto *nkisi* que organiza a circulação das existências. A dor que Arlinda sente ao ver a terra asfaltada, as folhas rareando, os bichos desaparecendo, não se limita ao campo afetivo: ela sinaliza uma ferida ao modo de viver da senhora, à perspectiva cosmológica que ela pertence, acionando um ditado central do candomblé brasileiro: *Kò sí ewé, kò sí Òrìṣà* — sem folha, não há orixá:

[...] as folhas seo moço, são tão boas, sem folhas a gente não vive, as folhas são a vida e o sangue da terra; hoje tá tudo aí, tudo assim, que é só asfalto, asfalto e quentura, depois dizem que é tudo pelo bem do progresso, ora mais home quá, progresso, progresso, que progresso é esse seo moço que nos afasta daquilo que somos, que nos torna distantes das nossas origens e nos empurra a um mundo onde já não somos nós quem vive e já não se sabe mais quem é, correndo em busca do quê? (Trinchão, 2017, p. 90-91)

A comunidade perde, assim, não apenas sombra, frutos ou remédios, mas perde também a própria textura espiritual do tempo-espaço-corpo comunitário, sua espessura ritual, sua capacidade de cura e orientação. Assim, ao perceber a degradação da mata como degradação do tempo, ela revela que sua leitura do mundo é profundamente alinhada às cosmo percepções negras galgadas no axé e na oralidade, especialmente associadas ao pensamento nagô, na qual o tempo é força viva, indissociável do território que o sustenta. A mudança ambiental que descreve é, portanto, também mudança temporal; a devastação do espaço urbano arrasta consigo a devastação de certos modos de existir, sentir, lembrar e transmitir. Por isso, quando Arlinda sente a dor da terra, sente também a dor do tempo — e é nessa fricção que sua narrativa se move. Sua memoração não se separa das plantas que já não existem, da água que antes corria livre, dos bichos que acompanhavam sua infância; ela lembra e presentifica a partir do que

sobrevive e do que falta, já que tudo vive em sua mente. A natureza, para ela, é o marcador mais preciso das temporalidades, o corpo maior onde se imprimem as mudanças e as resistências.

Esse paralelismo fica ainda mais evidente na continuação imediata da fala da senhora, que tematiza o conceito de tempo em si:

Vosmicê veja que coisa interessante, eu vinha subindo primeiro, vosmicê veio depois e me alcançou, e me fez companhia nessa subida, e eu só aqui tagarelando, só falando de mim, de minhas lembranças, parece até que sou museu não é verdade? Falando de tanta coisa velha, antiga, tanto passado... O passado passou, passou e acabou, é assim que dizem, não é? [...] mas, como eu ‘tava dizendo, o passado já passou, o futuro só Deus sabe, o presente é a única certeza que nós temos seo moço, e o presente, é um grande presente, o tempo moço é sábio e Deus é bom! Sabe moço, não sei o que seria de nós, sem o passado, sem saber do passado, jamais entenderíamos o presente, o presente é construído no tempo que passa, para que possamos planejar o futuro seo moço, temos que amar e respeitar o tempo, o tempo que nós temos e ganhamos do Alto, e aproveitar da melhor maneira possível, não estou sendo velha chata, o tempo seo moço, vosmicê bem sabe, é água de rio, que se vai e jamais retorna. O tempo é mais precioso do que ouro, muitas vezes se tem ouro, mas, não se tem o tempo ai, o ouro já não vale mais nada [...] (Trinchão, 2017, p. 91)

Aqui, alguns tensionamentos ficam mais evidentes a própria Arlinda, que até então vinha presentificando o passado com nitidez sensorial, invocando cheiros, sons, texturas de águas antigas, de repente afirma que “o passado passou, passou e acabou” (Trinchão, 2017, p. 91). A frase soa quase irônica, como quem repete uma máxima do mundo de fora, do mundo do asfalto, não como verdade íntima, mas como discurso hegemônico que ela conhece, que ouve, que reconhece, mas não incorpora. É como se, por um momento, ela se dobrasse à lógica linear que rege o tempo urbano, aquela que manda esquecer, seguir, deixar para trás, apenas para alguns segundos depois desmenti-la pela própria força da narração que continua. A tensão nasce justamente dessa oscilação: Arlinda diz que o passado acabou, mas sua fala o reabre; diz que não retorna, mas sua voz o restitui; diz que é irreversível, mas sua memória o reinscreve no presente com a autoridade de quem vive o espiral, não a linha.

Quando ela afirma que “o tempo, seo moço, é água de rio, que se vai e jamais retorna” (Trinchão, 2017, p. 91), produz uma metáfora que ecoa a linearidade do rio que corre para frente — mas sua própria narrativa lhe confere outra curva: Arlinda navega esse rio ao contrário, dobra-o, adentra margens outras, como se remasse numa canoa movida por sua própria fala. O rio da vida escoia, sim; mas ela, filha de Iansã e Xangô, sabe que águas voltam em forma de chuva, de memória, de história; e, por isso, mesmo quando cita o ditado do mundo, ela o desmonta na prática da fala, retomando, logo adiante, as vizinhas, as casas, os afetos que a precedem. O tempo linear é mencionado; o tempo espiralar é vivido. É nesse descompasso deliberado que a narrativa se afirma, e é nele que Arlinda, com sua corrente e sombrinha, segue

atravessando tempos que, para os de fora, já teriam passado — mas que para ela seguem vivos, borbulhantes, confluentes.

A análise se ilustra no momento narrativo seguinte, com Arlinda fazendo sua primeira e única parada durante o trajeto na frente da casa de Dona Lulu, vizinha desde seus tempos de menina, que marcava, e ainda marca através de suas filhas, presença especial na comunidade na festa de Cosme, distribuindo doces para as crianças. Com esse breve tema, leve e feliz que traz um passado que se repete no presente, confluindo para a construção do sentimento comunitário, que a personagem se sente descansada e pronta para terminar o final de seu trajeto. Nesse final, se debruça sobre a boa companhia de seo moço, e sobre a presença dos orixás nas chuvas e em sua vida; refletindo especialmente a respeito das guerras traçadas por Iansã, Xangô, Ogum e Oxalufã, que inspiram e motivam as suas guerras pessoais. Ao falar do divino, se aproxima do alto do morro e chega à sua casa, encerrando e despedindo-se:

É moço, chegamos, eu moro aqui nesta casa aqui em cima, deix’eu pegar as chaves. De lá de baixo o senhor pode ver, quando passar por aqui, uma casa de paredes brancas e janelas vermelhas (é a cor do meu santo), número dez, daqui eu vejo tudo o que se passa lá embaixo, a subida é um pouco cansativa, mas, vale o esforço, vejo boa parte da cidade; vejo as pessoas correndo pela vida e atrás do tempo; a angústia de quem fica e o alívio de quem parte; a solidão, o desespero, o desamparo; o aconchego e o abandono; o estímulo e o desprezo, os dias coloridos e os dias cinzentos, a guerra diária, que empreendemos, que apreendemos e onde aprendemos, quando o rir e o chorar é uma constante, mas, as lágrimas e as dores são lavadas sempre com as águas da paz que Oxalá, Babá Ekê, nos traz e abençoa. É seo moço, daqui se vê também o céu azul, em todos os seus tons, inclusive, suas estrelas brilhantes, cadentes e ascendentes, bem mais de perto, os tons de rosa-amarelo do pôr do sol, ao fim de tarde, não tem igual, são tons e traços que nenhum artista desenha, assim como a beleza do horizonte, nenhum artista traduz em palavras. (Trinchão, 2017, p. 93)

A cena final devolve Arlinda ao ponto inaugural da narrativa, fechando o percurso no mesmo gesto com que se abriu: “Da casa do alto do morro, divisava o mundo do asfalto” (Trinchão, 2017, p. 85). O trecho retorna e remonta o conto a partir de seu início, apontando aqui para a circularidade, princípio bantu que faz parte da fundamentação do tempo de espiralar de Leda Maria Martins. Ao chegar à sua casa, Arlinda reinscreve o início no fim, mostrando que sua caminhada não necessariamente a levou para outro lugar, mas para outra compreensão do mesmo lugar. Seu corpo, de filha de orixá, que antes subia em esforço, agora repousa em visão, de sua casa que remonta a sua espiritualidade na arquitetura: a escada serviu para instigar suas movimentações durante a vida; a casa, para recolocar o presente em perspectiva, o ampliando e confluindo nas multiplicidades. O espaço físico é prolongamento da alma, eco do modo como vive e lê o mundo; e assim do alto, ela observa tudo — a cidade, as pessoas, os ritmos, as dores e as esperanças — como se, ao fim da subida, renovasse o acesso simultâneo a

todos os tempos que a constituem.

A aparição das “águas da paz que Oxalá, Babá Ekê, nos traz e abençoa” (Trinchão, 2017, p. 93) é fundamental, sinalizando o ciclo hídrico divino que abre e fecha o conto, Além disso, saúda a figura de seo moço que, segundo a própria senhora: “parece até ser gente de Oxalá, calmo, tranquilo, de boa paz...” (Trinchão, 2017, p. 91). Essa convergência entre pessoa, divindade e elemento natural revela que, para Arlinda, a água não é apenas recurso, metáfora ou ambiente, mas força cosmológica que movimenta e encerra temporalidades. A água que cai no início do conto, fundamentando sua juventude, é a mesma que, no final, se transforma em princípio de purificação, calma e encerramento; lavando sua escadaria sagrada. No gesto de Oxalá, o ciclo hídrico se torna ciclo narrativo: a água retorna como fecho, lavando dores e pacificando a fala. O fechamento do conto, portanto, só se compreende plenamente quando lido à luz dessa água sagrada — água que atravessa a memória, que desce do céu e que, ao banhar a cidade vista do alto, e que reconstrói diariamente o sentido das travessias da senhora.

Em *Arlinda* (Trinchão, 2017), o percurso temporal encontra sua síntese no gesto final da personagem, quando ela se despede do interlocutor afirmando: “tudo tem seu tempo, caranguejo por ser apressado nasceu sem pescoço” (Trinchão, 2017, p. 93). Esta enunciação, simultaneamente proverbial e performativa, condensa a espiralidade que atravessa toda sua narrativa: o tempo que anda, mas retorna; que se estende, mas não se adianta; que caminha no corpo e pelo corpo, a prosperidade de Oxum que amplia o tempo com doçura no reflexo do riacho. O caminhar de Arlinda, analisado como gesto de memória, de fé e de territorialidade, reencontra no desfecho a mesma sabedoria que orientou suas digressões: a consciência de que cada acontecimento tem sua própria cadência. Sua fala final — que abençoa, aconselha e afasta — reinscreve a temporalidade como relação, como passagem e como cuidado, reafirmando que a travessia compartilhada, mesmo silenciosa, compõe o próprio tecido do tempo. Assim, o capítulo se encerra retomando esses elementos: o ritmo, a pausa, a repetição, a circularidade e o gesto de avançar sem pressa, porque, com Arlinda, aprende-se que o tempo espiralar não se corre; se constrói e, ao mesmo tempo, se acompanha.

5. CONSIDERAÇÕES DEVIRES

Oní Sàà, wúre, a nlá jẹ

Oní Sàà, wúre, a bẹrí ọmọ

Oní Sàà, wúre, a nlá jẹ bàbá

*Oní Sàà, wúre, o bẹrí ọmọ*²⁶

Cantiga de Oxalá no Candomblé Ketu.

Passeando pelo xirê, olhando com carinho para cada momento e reverenciando à corte das divindades que guiam este trabalho, busco aqui, por fim, ressaltar o movimento que dita essa experimentação teórica: o ciclo início-meio-início, começar-envolver-recomeçar, seguindo o princípio *exunico* do *axé*. Para isso, me apoio no pilar do mundo, e aciono a chave central do encerramento da festa dos orixás; o saber de que no fundamento dos tempos, Oxalá é a própria continuidade. Digo isso porque não intento concluir minhas provocações sobre um conceito que se baseia na infinitude do traçar, na multiplicidade que só se alcança seguindo; mas almejo sim, juntar alguns pontos que mostram o percurso que me dispus e o caminho que ainda quero trilhar.

Assim, este último gesto não se organiza como síntese totalizante, tampouco como resposta definitiva às questões que moveram esta pesquisa. Ao contrário, ele se apresenta como reinscrição: um retorno atento aos deslocamentos operados, às fricções assumidas e às possibilidades abertas quando o tempo deixa de ser tratado como medida neutra e passa a ser compreendido como experiência encarnada, relacional e ancestral. Ao investigar as enunciações do tempo espiralar em contos negro-brasileiros, não busquei estabilizar uma categoria, mas testá-la no corpo do texto literário, permitindo que fossem as próprias narrativas — em seus ritmos, pausas, retornos e rupturas — a tensionar e a expandir o conceito.

O percurso traçado ao longo deste trabalho evidencia que o tempo espiralar, longe de operar como mero tema ou recurso simbólico, se manifesta como princípio organizador da experiência narrativa, reconfigurando memória, corpo, deslocamento e pertencimento. Em *O cooper de Cida* (Evaristo, 2016), essa temporalidade se inscreve na fricção entre aceleração e interrupção, revelando uma espiral atravessada pela exaustão, pela violência do cotidiano urbano e pela necessidade de retomada como gesto de sobrevivência. Já em *Arlinda* (Trinchão,

²⁶ Tradução de Rodrigo Pereira Peniche: “Senhor do tempo nos abençoe, aquele que se tornou grande / Senhor do tempo nos abençoe, nós, seus filhos, o saudamos / Senhor do tempo nos abençoe, aquele que se tornou um grande pai / Senhor do tempo nos abençoe, nós, seus filhos, o saudamos”.

2017), o tempo se desenrola em camadas de memória, fé e caminhada, constituindo uma espiral de amadurecimento, na qual o retorno não implica repetição, mas aprofundamento da experiência coletiva. Essas modulações distintas não apenas confirmam a potência analítica do conceito, como também indicam que o tempo espiralar não se apresenta de forma homogênea, mas responde às condições corporais, comunitárias e históricas que atravessam cada narrativa.

É nesse ponto que reconheço o principal avanço desta pesquisa: ao articular escrevivência, tempo espiralar e uma metodologia situada, foi possível experimentar um modo de leitura que se afasta das categorias eurocentradas de análise e se aproxima das cosmopercepções que fundamentam a literatura negro-brasileira. Tal gesto não se encerra aqui. Pelo contrário, ele inaugura novas possibilidades de investigação, convidando à ampliação do corpus, ao diálogo com outros gêneros literários e à observação de diferentes modulações temporais que atravessam as narrativas negras contemporâneas. Como no xirê, não se trata de um ponto final, mas de um giro a mais no movimento: um retorno que carrega consigo o que foi aprendido e abre caminho para outras travessias críticas, onde o tempo segue sendo acontecimento, memória viva e promessa de continuidade.

Logo, retomar o problema de pesquisa neste momento final implica reconhecer que ele não se apresentou como uma pergunta a ser respondida de forma estanque, mas como uma encruzilhada analítica que exigiu deslocamentos sucessivos do olhar crítico. Ao indagar de que modo o conceito de tempo espiralar, fundamentado nas cosmopercepções africanas e nas práticas de escrevivência, se manifesta nos contos negro-brasileiros analisados, e como essa inscrição temporal desafia as categorias críticas eurocentradas, o que estava em jogo não era apenas a identificação de traços formais ou temáticos, mas a possibilidade de tensionar o próprio gesto de leitura. O percurso realizado ao longo desta dissertação permite afirmar que tal manifestação não se dá de maneira ilustrativa ou acessória: o tempo espiralar não aparece como ornamento conceitual, mas como força estruturante da narrativa, reorganizando o modo como memória, corpo, acontecimento e linguagem se articulam no interior dos textos literários.

Nesse sentido, a hipótese inicial se confirma de forma situada e concreta. *O cooper de Cida* (Evaristo, 2016) e *Arlinda* (Trinchão, 2017) não apenas representam experiências temporais não lineares, mas incorporam o tempo espiralar como princípio organizador da escrita, apropriando-o simultaneamente como construção temática, fundamentadora e estilística. Essa incorporação se evidencia na recusa de uma progressão cronológica contínua, na centralidade do corpo como marcador temporal e na convivência de passados, presentes e por-vires que se atualizam no acontecimento narrativo. Entretanto, essa confirmação não aponta

para um modelo único ou replicável de espiralidade, mas para modulações específicas, produzidas a partir das experiências ontológicas que atravessam cada narrativa e seus contextos de enunciação. Assim, o tempo espiralar se mostra menos como fórmula e mais como princípio relacional, cuja forma se transforma conforme o corpo, a memória e a coletividade que o acionam.

As questões formuladas no movimento de reposicionar os espelhos encontram, aqui, respostas parciais e produtivas. Se há, de fato, a centralidade de experimentações espiralares negras fundamentando a episteme da literatura negro-brasileira, esta pesquisa demonstra que a experiência ontológica do tempo nas cosmopercepções africanas não se traduz nas narrativas de modo exclusivamente linear. Ao contrário, os contos analisados evidenciam que a linearidade, quando aparece, é constantemente tensionada, fraturada ou reinscrita a partir de outras lógicas temporais. O que se observa não é a simples negação da sequência narrativa, mas sua reconfiguração: a cronologia deixa de ser eixo organizador absoluto e passa a conviver com pausas, retornos, sobreposições e deslocamentos que respondem a uma temporalidade *escrevível*, e não apenas narrada.

Dessa forma, quebrar a exigência da linearidade literária não significa abandonar a narratividade, premissa que institui a narrativa como símbolo linear canônico; mas deslocar seus fundamentos. A partir dos registros das experiências ontológicas e espiralares do tempo na estética da escritura negro-brasileira, torna-se possível pensar a narrativa como espaço de acontecimento, onde o tempo emerge do gesto, da memória corporal e da relação com a ancestralidade, assim como os princípios performáticos de explicitados por Leda Maria Martins (2021). O caminho teórico que se abre não propõe a substituição de um paradigma por outro, mas a ampliação das ferramentas críticas disponíveis, reconhecendo que categorias como tempo, personagem e estrutura narrativa precisam ser relidas à luz das cosmopercepções que fundamentam o texto. Nesse horizonte, o tempo espiralar se apresenta como uma chave analítica potente justamente porque não se fecha em si: ele convoca leituras que acompanham o movimento do texto, permitindo que a crítica se envolva com a obra em vez de enquadrá-la.

O problema que atravessou esta investigação, portanto, não se restringiu à identificação de uma temporalidade outra nos contos analisados, mas se localizou, de forma mais profunda, nos limites da crítica literária eurocentrada para ler narrativas que se organizam a partir de cosmopercepções não-lineares do tempo. Ao operar majoritariamente com categorias analíticas fundadas na cronologia progressiva, na causalidade contínua e na estabilidade do sujeito narrativo, criando dicotomias temporais para possibilitar desenvolvimentos narrativos

(tempo cronológico *versus* tempo psicológico, por exemplo), essa tradição crítica revela sua insuficiência diante de textos que inscrevem o tempo como acontecimento, memória encarnada e relação ancestral.

O que se evidenciou, ao longo das análises, é que quando o tempo deixa de ser linear, a leitura também é convocada a se deslocar: o gesto crítico já não pode se apoiar exclusivamente na sucessão de eventos, mas precisa acompanhar ritmos, pausas, retornos e fricções que emergem do corpo, da experiência e da coletividade. Assim, o enfrentamento do problema não se deu pela negação da teoria literária, mas pela sua reconfiguração situada, abrindo espaço para uma prática de leitura que reconheça a temporalidade espiralar como princípio organizador da narrativa e, ao mesmo tempo, como desafio epistemológico às formas hegemônicas de interpretar a literatura negro-brasileira. Uma das formas que evidenciam isso na leitura crítica, é que mesmo seguindo a sequencialidade descrita nas narrativas, as análises também se espiralizam e se movimentam por temas, ritmos e temporalidades distintas.

Assim, ao ser acionado no interior das narrativas analisadas, o tempo espiralar deixou de operar como categoria abstrata e passou a se manifestar como prática literária em funcionamento, testada no corpo do texto e nas escolhas formais da escrita. Nos contos, ele não se limita a nomear uma percepção temporal distinta, mas reorganiza a própria lógica narrativa, interferindo na construção da memória, na centralidade do corpo como marcador de experiência, nos deslocamentos físicos e simbólicos das personagens, bem como nas pausas e retornos que fraturam a progressão linear do enredo. O que se observou, portanto, foi que o tempo espiralar não foi aplicado às obras como lente externa, mas emergiu a partir delas, exigindo que a leitura acompanhasse seus movimentos, seus ritmos e suas interrupções. Esse processo evidenciou que a temporalidade espiralar, ao se inscrever literariamente, produz efeitos estéticos e epistemológicos concretos, deslocando a atenção da sucessão cronológica para o acontecimento, do enredo fechado para a experiência em curso, e confirmando sua potência como princípio organizador da narrativa negro-brasileira, capaz de tensionar e ampliar as formas hegemônicas de leitura.

Retomo, então, os contos neste momento final, não para reanalisar suas estruturas narrativas, mas visando reconhecer o que cada um deles devolveu ao conceito de tempo espiralar quando colocado em funcionamento no interior da literatura negro-brasileira, a partir de uma escrita situada, performática e atravessada pela experimentação. É nesse ponto que a escrevivência se afirma como eixo central dessas elaborações, não apenas como concepção literária, mas como fundamento enunciativo que localiza o tempo, o corpo e a memória na

narrativa. Ao inscrever a experiência negra como gesto de escrita, a escrevivência produz uma temporalidade que não se organiza pela abstração cronológica, mas pelo acontecimento vivido, narrado e compartilhado, possibilitando que o tempo espiralar emergja como prática literária encarnada; mais uma vez negando o espelho Narcísico e escolhendo como apetrecho teórico os *abebés*.

Se, ao longo deste trabalho, o tempo espiralar foi acionado como chave analítica para tensionar leituras eurocentradas, é preciso afirmar, agora, que essa operação só se tornou possível porque as narrativas analisadas se constroem a partir de um saber experiencial que recusa a neutralidade e reivindica a memória, o corpo e a ancestralidade como princípios organizadores da escrita, ou seja, ele também foi transformado como conceito pelo encontro com as narrativas. *O cooper de Cida* (2016) e *Arlinda* (2017) não apenas confirmam a pertinência do conceito, mas revelam suas variações, suas fricções internas e seus limites produtivos, demonstrando que a espiralidade temporal não opera de maneira homogênea, nem se apresenta sempre sob formas ritualizadas ou estáveis. Ao contrário, os contos evidenciam que o tempo espiralar é atravessado por contextos históricos, sociais e corporais específicos, que o tensionam e o reconfiguram continuamente.

Em *O cooper de Cida*, conto de Conceição Evaristo, o que se revela é uma espiral em fricção, ainda recente, marcada pelo embate entre temporalidades distintas e pela dificuldade de estabilização do movimento. O tempo espiralar se inscreve no corpo em deslocamento contínuo, no gesto da corrida que rompe a linearidade, localizado na interrupção brusca, na exaustão física e emocional e na retomada que não retorna ao mesmo ponto de partida. Trata-se de uma espiral tensionada pela violência urbana, pela lógica da aceleração capitalista e pelas exigências de produtividade impostas ao corpo negro feminino no espaço da cidade. Nesse contexto, o tempo não se organiza como rito contemplativo ou como retorno harmonioso à ancestralidade, mas como experiência atravessada por desgaste, urgência e sobrevivência. O conto ensina, assim, que o tempo espiralar pode se manifestar de forma conflitiva, instável e fragmentada, exigindo leituras que reconheçam essas fraturas como parte constitutiva da experiência temporal negro-brasileira contemporânea.

Já em *Arlinda*, de Fátima Trinchão, o texto aprofunda outra modulação do tempo espiralar, apresentando uma espiral mais madura, ritualizada e assentada, ainda que igualmente atravessada por tensões socioculturais. Nesse conto, o tempo se constrói como memória compartilhada, como fé que sustenta a subida das escadas e como narrativa que se elabora no retorno e na rememoração coletiva. O trajeto de *Arlinda* não é apenas deslocamento físico, mas

percurso simbólico que fortalece vínculos comunitários e reinscreve a experiência individual como coletiva, em uma história maior, transmitida e atualizada pela palavra. O tempo espiralar, aqui, se manifesta como continuidade possível, como gesto de cuidado e de transmissão, evidenciando que a espiralidade também pode operar como princípio de sustentação e de elaboração coletiva do vivido.

A leitura conjunta dos contos permite afirmar, portanto, que o tempo espiralar não é uma categoria uniforme, mas uma experiência plural, que se manifesta de formas distintas conforme o corpo, a vivência e a relação com a ancestralidade. As diferenças entre Cida e Arlinda, entre Arlinda e seu moço, ou mesmo entre Cida e sua mãe, evidenciam que a temporalidade espiralar se inscreve de maneira situada, respondendo às condições específicas de cada sujeito e de cada relação comunitária. Essa constatação abre margem para a ampliação do campo analítico, tanto em termos de gêneros literários quanto de temáticas, permitindo pensar não apenas na multiplicidade de tipologias textuais, mas também em possíveis dinâmicas temporais — lineares, não-lineares, circulares, espirais — atravessadas por motivações, contextos e experiências diversas, em cada obra literária. Assim, os contos analisados não encerram o debate, mas apontam para a necessidade de aprofundar a investigação sobre as múltiplas formas de inscrição do tempo na literatura negro-brasileira, reconhecendo a espiralidade como princípio em movimento, sempre aberto a novas leituras e elaborações críticas.

No que diz respeito ao percurso metodológico, é fundamental destacar que este trabalho não se limitou à análise de contos específicos, mas se constituiu como uma experimentação crítica sobre os modos de ler a literatura negro-brasileira. Ao assumir a escrevivência como fundamento, a leitura se inscreveu de maneira localizada, atravessada pelo sujeito que lê e escreve, reconhecendo o protagonismo epistemológico das experiências negras na produção do conhecimento. Tal gesto implicou compreender a análise literária não como operação neutra ou distanciada, mas como prática relacional, em que corpo, memória e posicionamento histórico participam ativamente da construção do sentido. Assim, o movimento metodológico aqui proposto não separa texto e vida, crítica e experiência, mas os coloca em diálogo contínuo, permitindo que a leitura acompanhe os ritmos e as temporalidades enunciadas pelas próprias narrativas.

Nesse horizonte, este trabalho não oferece um modelo fechado ou essencialmente replicável, mas aponta um caminho analítico possível, situado e aberto, que se mostrou produtivo para a leitura da literatura negro-brasileira. O avanço teórico que se propõe à área

reside justamente na articulação entre a escrevivência como corpo-método, o tempo espiralar como categoria analítica que emerge da própria prática textual e a escrita em primeira pessoa como gesto epistemológico consciente e assumido. Essa combinação não pretende substituir outros modos de análise, mas ampliar o campo crítico, afirmando que a literatura negro-brasileira demanda ferramentas que dialoguem com suas cosmopercepções, suas experiências temporais e suas formas próprias de enunciação. Ao reconhecer a crítica como espaço de implicação e não de exterioridade, este trabalho reafirma que ler, nesse contexto, é também um ato de inscrição, continuidade e responsabilidade epistemológica.

As pontas e aberturas deixadas por essa investigação, de tempo tão curto, ainda que profundamente amigo, são diversas, pela amplitude do conceito e pela vastidão das produções negro-brasileiras que partem de escrevivências. A respeito dos tempos afrorrizomáticos e seus desdobramentos nos registro escritos, o que se tornou visível foi menos a possibilidade de esgotamento do conceito e mais a sua potência expansiva, sustentada pela vastidão das produções negro-brasileiras que partem da escrevivência como gesto de enunciação do mundo. As enunciações do tempo espiralar em contos negro-brasileiros, tal como acompanhadas neste trabalho, não se deixam capturar por um fechamento conclusivo, pois operam no registro da continuidade, da retomada e do movimento que se refaz a cada passagem. O que se alcança, aqui, não é um ponto final, mas um assentamento provisório, que reconhece o caminho trilhado e afirma a necessidade de seguir, ampliando, tensionando e aprofundando as leituras iniciadas.

É por isso que o fim só se torna visível pelo reinício. A simbologia de Oxalá, acionada neste encerramento, não se apresenta como término absoluto, mas como princípio de continuidade, como síntese das origens e fundamento do que ainda pode vir a ser. Assim como no xirê, em que a passagem por Oxalá pacifica para que o movimento siga, este trabalho se encerra reafirmando que o tempo, em sua dimensão ancestral e eterna, não se conclui — ele se reinscreve. Encerrar sob esse fundamento é reconhecer que a única forma de investigar o conceito de tempo nos saberes africanos e afrorrizomáticos é partir da continuidade como regra, visando investigar o que é ancestral enquanto eterno. Nesse horizonte, o conceito de futuro aparece de forma deliberadamente discreta ao longo desta dissertação, não por ausência, mas por escolha epistemológica. As poucas certezas que se pode ter sobre ele se constroem a partir do passado que fundamenta e do presente que adivinha, num gesto contínuo de leitura e interpretação do mundo, ancestral e oracular.

Por fim, ou por início, o futuro, neste trabalho, não se anuncia como promessa linear nem como destino previamente fixado, mas como intangibilidade em permanente elaboração,

continuamente refeita pelas experiências, pelas narrativas e pelos corpos que enunciam o tempo. Ele se inscreve como *ori*, destino-cabeça, sempre presente e sempre por se formular ou rememorar, sustentado por aquilo que foi vivido, narrado e ancestralmente transmitido. Ao saudar Oxalá, aquele que se fez grande, pai e princípio, este texto não se encerra, mas se recoloca no movimento, reconhecendo-se como parte de um ciclo maior em que o tempo segue sendo bênção, continuidade e ensinamento partilhado entre aqueles que caminham, escrevem e retornam. Se este trabalho se iniciou sob a abertura dos caminhos, ele se recolhe agora sob o fundamento da continuidade, aceitando que todo fim é também assentamento e preparo para outro giro. É a partir dos saberes que sustentaram esta leitura — dos meus mais velhos, das referências acadêmicas e espirituais que atravessam estas páginas desde o início — que me despeço de forma carinhosa e momentânea, desejando que o tempo se dobre novamente sobre si, refazendo seus próprios contornos, como movimento eterno de luta, criação e retorno; e assim, possibilitando novas escritas. *Motumbá!*

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMARAL, Flora Viguini do. **Mito e autoficção**: a defesa de Narciso. *Travessias Interativas*, São Cristóvão-SE, v. 10, n. 20, p. pp. 73–90, 2020. DOI: 10.51951/ti.v10i20. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/13952>. Acesso em: 28 nov. 2025.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da vida**: lógica, mitologia e ecologia. Rio de Janeiro: Pallas. 2012.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BORGES SILVA, Leandro Souza. **Uma prosa com Arlinda**: ancestralidade, oralitura e intersubjetividade narrativa em Fátima Trinchão. *Revista Eixo Roda*. Belo Horizonte, v. 32, n. 4, p. 14-33, 2023.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**: notas a respeito de condicionamentos. In: Quilombhoje (org.) Reflexões sobre a literatura afro-brasileira. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985. p. 15-24.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições. 2010.

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. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 06 de agosto de 2025.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo**. Literafro: O portal da literatura afro-brasileira, 2025. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2026.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FERREIRA, Elizia Cristina. **Umbigo do mundo** – subjetividade, arte e tempo. Em: *Ensaio Filosóficos*, Volume XV – Julho/2017. Disponível em: https://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/10_FERREIRA_Ensaio_Filosoficos_Volume_XV.pdf. Acesso em: 24 de abril de 2025.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé**: ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **O livro africano sem título**: cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução e nota à edição brasileira: Tiganá Santana. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024

GAYE, Mamadou. **Na literatura negra o tempo é político**. Literafro – Laboratório de Estudos de Literatura Afro-Brasileira, Belo Horizonte, 6 jul. 2023. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/11-textos-dos-autores/1812-mamadou-gaye-na-literatura-negra-o-tempo-e-politico-2>. Acesso em: 5 de dezembro de 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LABORNE, A. A. de P. **Branquitude e colonialidade do saber**. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 6, n. 13, p. 148–161, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/156>. Acesso em: 6 de agosto de 2025.

LAVEZZO, Lana Jakabson. **O tempo amortecido no coração do tempo**: Análise das violências simbólicas e do sujeito do desempenho no conto O Cooper de Cida, de Conceição Evaristo. 2021. Revista Linguagem, Ensino e Educação v. 4 n. 2. Criciúma. Disponível em: <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/lendu/article/view/6053>. Acesso: 27 de março de 2025.

LIMA, Ludmylla Mendes, et. al. **Entrevista com Mãe Biu**. Caderno Seminal n. 51 (2024): Poéticas do encanto:a encruzilhada poética da mata, terreiro e cidade. Juiz de fora, 2025. p. 430-450. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/seminal.2024.86169>. Acesso: 11 de abril de 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, L. M. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Revista Letras, nº 26: Língua e Literatura: Limites e fronteiras. (2003): 63-81. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>. Acesso: 15 de abril de 2025.

MORRISON, Toni. **The bluest eye**. New York: Pocket Books, 1970.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021. Versão digital. Disponível em: <https://presencial.moodle.ufsc.br/mod/resource/view.php?id=830887&forceview=1>. Acesso: 08 de setembro de 2025.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

PRANDI, Reginaldo. **O candomblé e o tempo**. Em: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 47. 2001. Disponível em: https://reginaldoprandi.fflch.usp.br/sites/reginaldoprandi.fflch.usp.br/files/inline-files/O_candomble_e_o_tempo.pdf. Acesso: 15 de abril de 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: Modos e Significações**. Brasília/DF: INCTI/UNB, 2015.

SANTOS, Daniella Raquel Barbosa dos. **Natureza e epifania como subversores da percepção temporal em O Cooper de Cida de Conceição Evaristo**. 2024. 13f. Trabalho de Conclusão de Curso - Graduação (Letras - Português - Inglês) - Universidade Estadual de Goiás, Posse. Disponível em: <https://repositorio.ueg.br/jspui/handle/riueg/5980>. Acesso: 27 de março de 2025.

SCHWARTZ, Suzana. **Aprendizagem: questão de ritmo?** Em: ABRAHAO, Maria Helena M.B. (org.) Professores e alunos: aprendizagens em comunidades de prática educativa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Disponível em: https://cursos.unipampa.edu.br/cursos/pedagogia/files/2011/05/Suzana_Aprendizagem-questao-de-ritmo.pdf. Acesso: 10 de abril de 2025.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TRINCHÃO, Fátima. **Arlinda**. In: LISBOA, Ana Paula, et. al. Olhos de azeviche: dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira – contos e crônicas. Organização: Vagner Amaro. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

TRINCHÃO, Fátima. **Perfil: Fátima Trinchão**. Disponível em: <https://www.fatimatrinchao.net/perfil.php>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2026.