

Os trocados da máquina mercante: as vozes do (neo)barroco

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento*

Resumo: Este ensaio realiza uma análise do soneto “À cidade da Bahia”, atribuído a Gregório de Matos, a fim de refletir, ancorado em Averini (1997), acerca da tropicalidade do barroco manifestada no microcosmo baiano e da contemporaneidade de suas discussões, sobretudo diante dos permanentes resquícios da conjuntura colonial na sociedade brasileira. Nesse ponto, o trabalho dialoga com o neobarroco, guiado pelas contribuições de Sarduy (1972), para pensar na possibilidade de vozes e óticas outras, cuja reverberação permite refletir criticamente acerca da colonização. A partir da análise de *Mapa de Lopo Homem II*, arte plástica de Adriana Varejão, traçamos aspectos consonantes e dissonantes com a voz poética presente no poema atribuído a Matos. Como aporte teórico, o trabalho utiliza também de Bosi (1992), em particular seus estudos sobre Matos e a colonização, e de Coutinho (1994) para delinear alguns traços do estilo barroco; além de Schwarcz e Starling (2018), corroborando alguns fatores históricos, Quijano (2014) e Segato (2021) para a discussão de colonialidade.

Palavras-chaves: Barroco; Neobarroco; Gregório de Matos; Mapa de Lopo Homem II.

Résumé: Cet essai analyse le sonnet « À Cidade da Bahia », attribué à Gregório de Matos, afin de réfléchir, à partir d'Averini (1997), sur la tropicalité du baroque manifesté dans le microcosme de l'état de Bahia au Brésil et la contemporanéité de ses discussions, surtout face aux vestiges permanents de la situation coloniale dans la société brésilienne. À ce point, pour dialoguer avec le néo-baroque, les apports de Sarduy (1972) guident l'essai pour réfléchir à la possibilité d'autres voix et perspectives, dont la réverbération repense de manière critique la colonisation. Sur la base de l'analyse de la *Mapa de Lopo Homem II*, art plastique d'Adriana Varejão, nous dessinons des aspects consonants et dissonants avec la voix poétique présente dans le poème attribué à Matos. Comme apport théorique, l'essai utilise également Bosi (1992), notamment ses études sur Matos et la colonisation, et Coutinho (1994) pour esquisser le style baroque; en plus de Schwarcz et Starling (2018), corroborant certains facteurs historiques, Quijano (2014) et Segato (2021) pour la discussion de la colonialité.

Mots-clés: Baroque; Néo-baroque; Gregório de Matos; Mapa de Lopo Homem II.

* Graduanda em Letras – Bacharelado com Ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco. Este ensaio foi desenvolvido durante a disciplina Literatura Brasileira I: Formação sob a supervisão da Prof^a. Dr^a. Raíra Costa Maia de Vasconcelos.

1. Os antigos trocados, as vozes passadas

Nas palavras de Riccardo Averini (1997, p. 26), a fertilidade do barroco em terras tropicais é perceptível “por sua intrínseca espontaneidade e autenticidade de sentimentos”. Sendo esse barroco independente de uma manifestação antecedente (isto é, o Renascimento) e de críticas negativas sobre as produções (AVERINI, 1997), seus artistas tiveram maior abertura para a expressividade estilística e temática. Esta, inclusive, própria deste espaço inserido em uma dinâmica colonial de exploração, descentralizado quanto às realidades contidas em seu interior, subalternizado em relação à metrópole. Essas contradições afirmam a presença do dualismo barroco, descrito por Afrânio Coutinho (1994, p. 253) enquanto consequência do sujeito em conflito, cindido entre “o espírito cristão, antiterreno, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano, que caracterizam a essência do espírito barroco”.

Concomitantemente ao período de efervescência barroca, há o fortalecimento de uma nova classe resultante do sistema mercantil e das navegações — a burguesia —, responsável pela alteração da estrutura social preestabelecida na Europa. Como bem recordam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018), na colônia tropical lusitana, a classe burguesa fortaleceu-se com a produção em larga escala do açúcar por meio da mão-de-obra escravizada e sua dinâmica econômica focada na exportação, possibilitada pelo mercantilismo. Desse modo, qualquer pessoa de posses — sobretudo de terras —, mesmo quando não pertencente à nobreza, exalava fidalguia na colônia (SCHWARCZ; STARLING, 2018). Por essa razão, Alfredo Bosi (1992), ao trazer a perspectiva de Gramsci, delineia a existência de uma batalha entre a nobreza, classe do regime anterior, europeu, e a burguesia, mercantil e emergente das navegações. Ressaltar tal aspecto é importante, por um lado, para perceber a volatilidade das estruturas sociais no período seiscentista e, por outro, para compreender como essa mesma volatilidade é consequência das decisões metropolitanas, que visualizamos no estado de submissão e subalternização das colônias. É neste contexto que o soneto “À cidade da Bahia”, atribuído a Gregório de Matos, está situado:

À cidade da Bahia

Soneto

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisesa Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!
(MATOS, 2010, p. 44).

Nos dois primeiros versos do primeiro quarteto, percebemos esse momento outro no qual o sujeito poético e a cidade estão: “Triste Bahia! ó quão dessemelhante/ Estás e estou do nosso antigo estado!”. Neles, a Bahia, a partir da enunciação do sujeito poético, assume um *tu*, perceptível não só pelo vocativo, mas também pelo verbo conjugado na segunda pessoa do singular. Tal dimensão, a de um *eu/tu*, relaciona-se de forma interdependente: estou porque estás, estás porque estou. Isto é, o sujeito só percebe a “dessemelhante” Bahia porque ele próprio o está. A construção sintática, que expressa proximidade por meio da *eu/tu*, recorda o apontado por Averini (1997) acerca do surgimento, nesse barroco dos trópicos, de uma identidade primária com a terra. Identidade que, se relocarmos para a concepção de Araripe Júnior (1978 [1888]), gera o *estilo tropical*, definido enquanto a transformação daquilo produzido na Europa em um estilo característico dessas terras tropicais, particularizando e distinguindo esta produção da europeia. Esse relacionamento no Barroco é ocasionado pela aquisição do estado de consciência do sujeito poético da sua própria, simultaneamente nova, realidade. Uma realidade, salientamos, marcada pela exploração e austeridade do sistema colonial, explorador da terra para benefício dos interesses da metrópole; no qual o exercício da cidadania é impensável e a escravização é a sua principal mão-de-obra estruturante (BOSI, 1992).

Assim, a Bahia é alvo da dinâmica mercantilista emergente na mesma proporção que a coaduna, alterando negativamente a situação do sujeito, representante da classe social outrora dominante: “Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado,/ Rica te vi eu já, tu a mim abundante.”. Tanto a aliteração do /r/ vibrante e do /t/ — fonemas que recordam a sonoridade do tilintar de moedas — percebida nesse primeiro quarteto, quanto a predominância de sons fechados, são suspendidas suavemente no último verso dessa primeira estrofe. Com fonemas preponderantemente abertos e expansivos, o último verso remete a um passado distante da nova classe e da dinâmica mercantilista, das trocas, isto é, ao estado rico e abundante.

A presença ou a ausência desses traços fonéticos realiza uma demarcação temporal, uma distinção entre o passado e o presente, cada qual com suas devidas adjetivações. Por conseguinte, ressoam em um par antitético, figura de linguagem comum da estrutura interna do barroco (COUTINHO, 1994), percebido nas esferas *passado-rico-abundante* e

presente-pobre-empenhado. O par de rimas contíguas, encontrado entre as interpoladas, encarrega-se de transpor a dualidade dos estados a partir dos verbos “estar” e “ver” conjugados no presente. Já as interpoladas reforçam o distanciamento temporal entre o presente e o passado, notório inclusive pelo reforço dos traços fonéticos que distinguem cada tempo. A palavra “dessemelhante”, que estabelece comparação entre o passado e o presente, apresenta uma pronúncia fechada, marcada pela vogal /e/, recordando o atual momento de pobreza. Por outro lado, a abertura na pronúncia da palavra “abundante”, com a presença expansiva da vogal /a/, distancia e diferencia esse passado tão proporcionador de riquezas.

Retratando foneticamente a corrente dinâmica capitalista, os fonemas /t/ e /r/, também visualizados em um encontro consonantal, são retomados no quarteto seguinte: “A ti tocou-te a máquina mercante,/ Que em tua larga barra tem entrado/ A mim foi-me trocando, e tem trocado/ Tanto negócio, e tanto negociante”. Frisamos, no entanto, uma suspensão breve da aliteração do /t/ em “larga barra” e no último verso, cuja abertura de fonemas representa a facilidade da entrada de mercadorias nessas terras. Já no restante da segunda estrofe, esses fonemas percebidos no quarteto anterior são pertinentes, de modo que reforçam o estado e o impacto causado no sujeito enunciador, como expõe o terceiro verso. A troca, para a qual assumimos o sentido de “permuta”, demarca a alteração da posição social privilegiada desse sujeito e de sua classe em função das mercadorias, dos *trocados*, da classe emergente.

O estilo barroco é caracterizado pelo exagero das figuras de linguagem e artifícios e, na mesma medida, pela agudeza e obscuridade dos conceitos, recorda Coutinho (1994). É no hermetismo — a dualidade de conceitos de cada esfera — atrelado ao excesso de elementos formais atestados até então — as inversões sintáticas, a aliteração, as rimas, as antíteses — que percebemos esse estilo no soneto. Intensificando seu caráter hermético, a estrutura dialética, presente no soneto petrarquiano tradicionalmente decassílabo, é trazida à tona no estado *presente-pobre-empenhado*. Ou seja, uma estrutura dividida em tese, equivalente ao primeiro quarteto, e antítese, ao segundo. Enquanto no primeiro, há construções, aqui já comentadas, que indicam proximidade entre *indivíduo-terra*; no segundo, existe a permuta, quase como uma traição, o que expressa a contradição e o conflito dessa relação do indivíduo com a terra. Em vista disso, o adjetivo “triste”, caracterizador da palavra “Bahia”, pode ser entendido também como um sinônimo de “genioso” e “impulsivo”, leitura proporcionada por Bosi (1992).

Já no primeiro terceto, a síntese da engenhosidade da Bahia melhor elucida o que a levou ao atual estado, igualmente satirizando-a através do último adjetivo no segundo verso desta estrofe: “Deste em dar tanto açúcar excelente/ Pelas drogas inúteis, que abelhuda/ Simples aceitas do sagaz Brichote.”. Em um contraste estabelecido entre “açúcar excelente” com “drogas inúteis”, vemos o funcionamento da máquina mercante,

compreendida nesta leitura enquanto o amplo sistema mercantilista. No “açúcar excelente”, trocado pelas “drogas inúteis” para enriquecimento da metrópole, podemos também visualizar algo para além da mercadoria, nesse caso, aqueles que a produzem sob a condição de explorados. Por isso, com base em Aníbal Quijano ([2000]2014), destacamos a estrutura desse sistema mercantilista, baseado na associação de raça — ideia criada para legitimar a dominação colonial — à divisão do trabalho. E é a partir dessa associação que vislumbramos o que há por trás do sistema mercantilista — não descortinado por essa voz barroca: o racismo. Não apenas a classe do sujeito poético, composta por pessoas brancas, é mero trocado, como muito mais são os escravizados, negros e indígenas, produtores desse açúcar permutado.

O retrato do relacionamento conflitante do *indivíduo-terra* só é possível em um sistema colonial, uma vez que o enfoque deste é a exploração. A desordem natural da flora tropical ressonante na arte barroca (AVERINI, 1997), na qual percebemos o estilo tropical (ARARIPE JÚNIOR, 1978), é a mesma dessa conjuntura, cujo desenvolvimento sociopolítico foi colocado em segundo plano, já que sua força motriz se dá no nível do *colo*. Isto é, “ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter seus naturais” (BOSI, 1992, p. 15). Ao assumirmos essa condição, podemos redimensionar a *troca* presente no soneto para classes outras, abarcando, por exemplo, os escravizados por trás da produção do “açúcar excelente”: no fim, dentro do sistema colonial, qualquer indivíduo é ou pode tornar-se mero trocado em maior ou menor grau, basta essa permuta ser relevante economicamente para a metrópole.

Com a permuta feita às avessas, em detrimento dos habitantes da terra, existe o favorecimento dos britânicos, satirizados pela palavra “Brichote”, que repercute diretamente no sujeito poético. Sua classe, dominante há séculos, é trocada não apenas por uma emergente, sem títulos ou precedentes familiares, mas também por estrangeiros a esta terra e à metrópole: aí reside a traição, que calha na ofensa e no estado penhorado do enunciador. Nessa ótica, o açúcar precisa ser compreendido, para além do produto, como “produtor de códigos, costumes e hábitos” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 50). Desta maneira, há uma transição da primeira estrofe — cujo sentimento, em uma leitura inicial, aparenta ser meramente melancólico — para a exposição de cunho satírico da realidade dessa Bahia. Inserida em dinâmica e costumes novos, a cidade distancia-se da idealizada esfera *passado-rico-abundante*, que o sujeito almeja restituir. Nesse sentido, embora haja uma tropicalização do estilo atestado no soneto, como salienta Leonardo Oliveira (2021), ela é utilizada para reforçar o ensejo do sujeito poético de manutenção de uma sociedade excludente. Em outros termos, não existe qualquer preocupação do sujeito em romper com a exploração, subjacente ao “açúcar excelente”, nem outras opressões presentes em ambas as esferas — a do presente e a do passado: apenas quer sua classe, a nobreza, sendo a única dominante para garantir a manutenção de seus privilégios agora nesta terra.

O estado de consciência do homem barroco dos trópicos — que, mesmo que a satirize, deseja uma estabilidade (BOSI, 1992) alcançada na restituição do passado — é percebido no último terceto do soneto: “Ó se quisesa Deus, que de repente/ Um dia amanheceras tão sisuda/ Que fora de algodão o teu capote!”. A partir do clamor a Deus, o tom satírico atribuído à palavra “abelhuda”, demonstrador da tristeza infrutífera da Bahia, transmuta-se através de “sisuda”, expressando agora o almejo de mudança da esfera *presente-pobre-empenhado*. Nesses versos, diante desse desejo, a conjugação do verbo “amanhecer” na segunda pessoa do singular adquire uma aproximação da dimensão *eu/tu*, exposta no primeiro quarteto. Aí a conclusão do soneto: só é possível haver uma conciliação da esfera *eu/tu* se houver uma continuidade do antigo estado — o passado sobre o presente.

Concomitante a isso, existe a suspensão dos fonemas atribuidores dos sons das moedas: no desejo do sujeito de a cidade tornar-se sisuda, não haveria uma troca insensata, mas uma produção prudente e abundante. Nessa nova ambientação, a exigência de um capote de algodão reporta essa posição, outrora assumida, do *passado-rico-abundante*. O capote, de material barato e utilizado nas vestimentas dos escravizados, seria a cobertura dessa Bahia, ausente a vaidade cega que a empobreceu. Ao revestir-se nele, torna-se valorizadora das riquezas, ainda baseadas em uma mão-de-obra escravizada, produzidas nela mesma; reata-se um relacionamento fiel com os indivíduos da classe representada no soneto, agora pertencentes a esta terra baiana. A reconciliação pode ser entendida em um macrocosmo: da terra com seu povo, trocado pelas drogas e pelo favorecimento dos “Brichotes”, dos estrangeiros da classe emergente, em detrimento de seus habitantes.

Por isso, o soneto, mesmo que seja um recorte e representação de um microcosmo — exemplificando, *eu*: antiga classe/*tu*: cidade da Bahia —, abrange, nesta leitura, a dinâmica desse espaço colonizado: a de dominação e de exploração acima de quaisquer resquícios de humanização. Embora a voz enunciativa desse soneto seja fidalga, interessada na permanência do estado anterior (OLIVEIRA, 2013), é possível suscitar reflexões acerca das opressões outras coexistentes nessa terra. À luz de discussões contemporâneas, percebemos que a reconciliação do *indivíduo-terra* não ocorreu nos séculos subsequentes: o Brasil permanece com feridas resultantes de seu período colonial, cuja reverberação é percebida no permanente estado de consciência do homem barroco, que então pensa nas derradeiras opressões desse tempo presente e como elas precisam ser rompidas. No presente, trava-se o diálogo *eu/tu* com esta terra em seu passado, marcado pela colonização.

2. Os correntes trocados, as *nevozes*

Se quisermos traçar esse diálogo *indivíduo-terra* na contemporaneidade, precisamos compreender primeiro a colonialidade — a permanência dos resquícios do período colonial.

Na perspectiva de Quijano (2014), a construção da América e do capitalismo colonial-moderno e eurocentrado como novo padrão de poder mundial foi o processo inicial para a globalização em curso. O controle do trabalho nesse padrão mundial é uma articulação de todas as formas históricas de controle de trabalho, só transmutadas na relação capital-trabalho assalariado. Há, assim, apenas uma *rearticulação* da estrutura de poder colonial, cujo pilar, como ressaltamos anteriormente, é o racismo, justamente por legitimar a uma raça sua dominação sobre as demais. Atesta-se isso na sujeição das formas de trabalhos não remuneradas às raças colonizadas — negros, indígenas, amarelos, oliváceos — enquanto as assalariadas foram designadas aos brancos, raça colonizadora (QUIJANO, 2014). Institui-se, desse modo, o capitalismo mundial, pormenorizado por Quijano (2014, p. 800, tradução minha) como esta “[...] engrenagem heterogênea de todas as formas de controle de trabalho e de seus produtos sob o domínio do capital [...]”¹, só possível com o novo padrão de poder emergido simultaneamente da colonização das Américas. Por essa razão, “O capitalismo mundial foi, desde o início, colonial/moderno e eurocentrado”² (QUIJANO, 2014, p. 785, tradução minha).

Sendo parte da emergência do capitalismo mundial, o cerne da dinâmica de produção açucareira unicamente rearticulou-se nos séculos subsequentes da história do Brasil. Mesmo alterando o produto e a relação capital-trabalho, a elite colonial-monárquica-republicana não desceu de seu púlpito, seu local de interlocução e dominação. Ora, a vida social brasileira se assenta ainda em fundamentos estabelecidos por essa classe (HOLANDA, 2014 [1955]), de modo que é ela a perpetuar as inequidades, existentes desde aquele período colonial, e o sentimento conturbado do *indivíduo-terra* em uma outra era: a contemporânea. Por essa razão, a história deste espaço é “uma longa narrativa de lutas, violências, reivindicações de autonomia e igualdade, busca por direitos e construção de cidadania” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 499).

Pensando em alguns movimentos e manifestações artísticas de meados do século XX até a segunda década do XXI, das fendas expostas em suas obras jorra sangue do período colonial. A dimensão *eu/tu* alarga-se para as ruínas coloniais, cuja permanência são verdadeiros *ecos-alaridos*. *Ecos* porque se encontram distantes histórico-temporalmente, mas ainda ressonantes na conjuntura sócio-política-cultural brasileira; *alaridos* pelo confronto contínuo, por parte de quem é vítima, contra essa permanência. Quando esse jorrar está situado especificamente em uma constelação de artifícios barrocos, somos possibilitados a visualizar o neobarroco (SARDUY, 1972). Por meio deles, este novo barroco viabiliza expressar um pretérito imperfeito do que fomos e, de algum modo, do que continuamos a ser: ele dilata, por meio do exagero e do hermetismo barroco, os olhos da

¹ No original: “[...] el heterogéneo engranaje de todas las formas de control del trabajo y de sus productos bajo el dominio del capital” (QUIJANO, 2014, p. 800).

² No original: “El capitalismo mundial fue, desde la partida, colonial / moderno y eurocentrado” (QUIJANO, 2014, p. 785)

contemporaneidade para as variadas violências nas quais se fundam a história, nesse caso, do Brasil.

Neste tempo presente, abrangem-se as dimensões críticas para aquilo que não foi considerado uma troca insensata realizada pela máquina mercante — troca, inclusive, que permanecia no futuro ideal daquele sujeito poético da Bahia: os grupos explorados nesta colônia, violentados por seu gênero e/ou raça. Além de serem considerados nessa nova manifestação, suas pautas ganham *forma* através de indivíduos pertencentes a esses grupos, que utilizam dos artifícios barrocos para subverter a sua base epistêmica seiscentista, composta pelo deus jesuíta e o rei (SARDUY, 1972), excludente e conservadora. Daí a presença das nossas *neovozes*, enunciadoras e criadoras de discussões em seus próprios objetos de arte, (re)articuladoras dos elementos barrocos para romper com o que constitui essa manifestação. É nesse sentido que Severo Sarduy (1972, p. 178) define o neobarroco enquanto “Arte do destronamento e da discussão”. O autor reflete sobre a ruptura com o *logocentrismo* — partindo da ótica derridiana —, ou seja, a ruptura com a metafísica atrelada à história do Ocidente. Possibilita-se, pois, repensar “[...] *estruturalmente* a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (SARDUY, 1972, p. 178, grifo meu); é possível, enfim, repensar as bases do período colonial, que eram tidas como absolutas para rejeitar a heterogeneidade cultural e validar a dominação, reverberadas no barroco como forma de ratificar a permanência da esfera *passado-rico-abundante*.

Ao nos debruçarmos sobre as obras de Adriana Varejão, compreendemos a amplificação do mosaico de *ecos-alaridos*. Acerca disso, é cara a condensação de Schwarcz sobre a obra de Varejão (2014): todos os destinos se cruzam, temática e estruturalmente. Vemos nela os *ecos*, os antepassados, separados histórico-temporalmente, através do material de artistas pertencentes a um projeto de ilustração desse período. Simultaneamente, vemos os *alaridos*, as vozes outras que os antepassados colonizadores tentaram e tentam abafar nessa rearticulação da estrutura colonial; as vozes que resistiram durante os séculos de exploração e resistem, sendo recobradas. São estas vozes, exploradas e violentadas, os derradeiros trocados da máquina mercante, que, com seus alaridos fortificados entre si, irrompem contra o púlpito logocêntrico deste país, já caracterizado por Schwarcz e Starling (2018). Em algumas obras de Varejão, isso se dá no nível da *reminiscência* (SARDUY, 1972), utilizando do material artístico precedente para lhe atribuir sentidos outros, proferidos por essa *neovoz*, questionadora na contemporaneidade de um passado retratado no barroco — cujo recorte nem sempre as considera ou, quando o faz, é apenas para reafirmar a hierarquia existente entre a voz enunciadora e os grupos explorados. Como propõe Sarduy (1972, p. 171, grifos meus), uma fusão da obra primeira com uma estrangeira, nova, “constituindo os estratos mais profundos do *texto receptor*”,

deixando desse texto apenas sua facticidade para que, com a presença dela na nova obra, possa destroná-lo.

Em *Mapa de Lopo Homem II* (2004), arte plástica de Varejão, essas noções são dilaceradas e dilatadas justamente pelos artifícios barrocos. Refletindo em um nível linguístico, o nome em si instiga uma suposição a partir do numeral, justamente por ser *dois* — ou seja, há algo que veio primeiro a esta obra visualizada:

Imagem 1 – Mapa de Lopo Homem II



Fonte: Varejão (2004 apud SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014).

Por isso, para analisá-la, é preciso em primeiro instante compreender seu diálogo com uma representação anterior. Neste caso, referimo-nos a *Atlas Miller, hemisfério português* (1519), de Lopo Homem, cartógrafo que retratou a expansão marítima seiscentista a pedido da Coroa portuguesa:

Imagem 2 – *Atlas Miller*, hemisfério português



Fonte: Lopo Homem (1519 apud SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014).

Vista pela primeira vez, essa representação cartográfica de Lopo Homem pode causar estranhamento por não estar no modelo geralmente difundido no Ocidente. Aqui, a Europa não está centralizada no meio do mapa: a África ocupa esse lugar; as américas e o continente asiático — ou *Mundus Novus* — também aparentam compor um único território. No mais, embora *Atlas Miller* seja distinto da representação mais difundida, ainda existe nele a imposição da hegemonia europeia, percebida pela sua superioridade às “novas terras”, sequer nomeadas. O continente europeu, situado desta forma, tem acesso irrestrito — que não o oceano — a elas, à sua disposição na posição semicircular. Os anjos, enquanto entidades divinas, são guias desse movimento marítimo, ordenadores do encaminhar dos navegantes portugueses rumo às aventuras, ao desbravamento do “novo”. Desbravamento este fomentado pela Coroa, a mesma que proporcionou a Lopo Homem o alvará para prever as rotas marítimas realizadas pelas embarcações (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014). A favor das descobertas, *tudo*: a teologia, a ciência, o poder reinol. Eis a colonização.

A obra de Varejão, entretanto, traduz o mapa com base no processo do neobarroco da *reminiscência* (SARDUY, 1972). Ao traduzir o planisfério, tão pertencente a um certo imaginário a ponto de ser reconhecido como do período no qual está situado, o *Mapa* parodia o *Atlas Miller*, esvaziando-o, deformando-o, transgredindo seu código inicial; deixa, do mapa de Lopo Homem, nada mais que sua facticidade. Desse processo, o descortinar

na obra plástica das motivações coloniais veladas no planisfério, as mesmas atestadas em “À cidade da Bahia”, sobretudo ao ser reconstituída na cor vermelha. As manchas presentes no planisfério, supostamente acidentais (VAREJÃO; SCHWARCZ, 2014), são retomadas no *Mapa* exageradamente a ponto de serem constitutivas da obra, serem signos. O corte, uma ampliação da mancha localizada em cima do continente africano na representação de Lopo Homem, ganha a dimensão do questionamento. Isso na medida em que se esvazia a divisão motivada pela valorização do eurocentrismo e recebe a dimensão da dor, do sangue, do dilaceramento: um corte profundo, tendo em vista o relevo das suas laterais bem abertas; sua cor, vermelho tinto. Notamos que não é unicamente uma ferida, feita ao acaso; é um corte bem dimensionado, cavado, porque feito de — e com — propósito. Há uma tentativa, é bem verdade, de remendo, de sutura, uma costura com uma linha feita à mão; contudo, apenas uma *tentativa*, que se revela na permanência de pequenas fendas mesmo onde se realizou a costura — em ressaltar a Europa e os Estados Unidos.

Por isso, cabe-nos aqui ponderar a *motivação* dessa tentativa de camuflagem de um violento passado, da perspectiva dos países outrora colonizadores e da minoria branca controladora dos Estados independentes que foram colonizados. Conforme Quijano (2014), os interesses sociais dessa minoria, na América Latina, não dialogavam com os da população não-branca, maioria nesta terra; conversavam unicamente com os de seus pares europeus. Propositamente, a vulnerabilidade dessa população majoritária foi uma estratégia para prosseguir com a dominação iniciada no período colonial. Há, a partir disso, um esforço contínuo de higienização por parte dessa elite dominadora branca — de lavar as mãos desse passado que continua a reverberar no presente —, que pode ser entendido como uma nova tentativa de *silenciamento* dessas violências; uma estratégia para dar continuidade ao controle da mão-de-obra, basilar para o capitalismo mundial, dos grupos majoritários (QUIJANO, 2014). Contudo, ainda que tente, a sutura não estanca esse corte por completo: ele é perene, constante. Justamente onde inicia o continente africano, vê-se fendas e abertura; à direita, no asiático; na parte inferior, sobre a palavra “*mundus*”.

Desta maneira, visualizamos na obra a realização de uma *substituição*, artifício (neo)barroco definido por Sarduy (1972), de um signifiante por outro: embora estejam distantes semanticamente, um signo corresponde a um outro, que foi substituído e com o qual busca corresponder no processo de significação, de modo a colocá-lo em foco. No *Mapa*, o corte substitui o signo “violência colonial”, porém, uma vez que a significação é compreendida no contexto da obra, é o próprio corte que focaliza essa mesma violência. Diante desse aspecto, é-nos relevante salientar onde os cortes estão: em espaços específicos, que foram e são (neo)colonizados. Espaços que, dentro da dinâmica capitalista mundial, são sempre *novus*, estão sempre à disposição: basta que sejam suturados mais uma vez.

A *substituição* (SARDUY, 1972) na obra se dá duplamente: primeiro, no seu próprio contexto, como esmiuçamos; segundo, em um plano intertextual. Neste segundo, ao substituir e exagerar a linha e mancha do mapa de Lopo Homem, transformando-o em um corte, a divisão presente no *Mapa* dimensiona um significado distinto, retomando criticamente o primeiro — isto é, o positivamente eurocentrado. Questiona-se, portanto, os impactos dessa dominação, projeto da Igreja Católica para conquistar fiéis e da Coroa portuguesa para acúmulo de riquezas, retratada pelo planisfério. É esse movimento que permite uma tradução no objeto analisado, feita para destronar a base constituinte de *Atlas Miller* por meio do artifício barroco: nele, a divisão do mundo é entre o velho e o novo; no de Varejão, é entre violentador e violentados.

Nesse sentido, o pretérito imperfeito do que fomos e continuamos a ser pode ser pormenorizado igualmente como o pretérito perfeito do que tentaram nos limitar a ser, tendo em vista a submissão, a exploração, a imposição de uma hegemonia cultural: o *Mapa*, ao traduzir o planisfério para destronar sua base epistêmica, põe isso em foco. Por essa razão, a América do Sul também possui seus remendos incompletos. Além das aberturas, há rastros, filetes de sangue, na parte inferior: rastros deixados pelas navegações, no desbravamento e na exploração no nível do *colo* (BOSI, 1992). As linhas expostas com suas fendas recordam-nos, assim, que essa abertura não há de fechar completamente, pois há de permanecer essa cicatriz, essa marca enraizada na conjuntura sócio-cultural-política, pela qual as vozes lutaram e lutam para alterar o estado de limitação imposto pela colonização e sua perpetuação.

Até este momento, concebemos uma consonância com o soneto atribuído a Gregório de Matos: a conturbação do *indivíduo-terra*, trocado, visto sem resquício de humanização, apenas como possível favorecedor de uma dinâmica capitalista, que agora expande para um macro. Se em Matos percebemos uma analogia entre o micro e o macrocosmo, a obra *Mapa de Lopo Homem II* explicita esse macro. Aqui, óbices e dores são compartilhados com aqueles territórios outros também explorados: territórios servidos à alimentação das riquezas europeias e, posteriormente, de suas próprias elites, perpetuadoras dessa prática colonial transfigurada, sem quaisquer considerações com esses espaços e sua população majoritária. As bordas ovais duplas ao redor do mapa, uma com um fino traço em vermelho e outra completamente branca: um prato posto à mesa à serviço do capitalismo mundial.

Se olharmos atentamente, percebemos que esta obra verticaliza essa discussão por existir em seu plano conjuntamente algo atrelado ao que pode compor um dos tipos de corpos presentes no espectro do feminino: a abertura dilacerada sugere uma vulva, sendo as laterais em relevo seus lábios; a rugosidade ao redor dela, uma das texturas concentradas no mapa, o seu formato. Esse processo, o de fusão da rugosidade com as laterais do corte para formação de um outro signo — a vulva —, realiza-se nos moldes da *condensação*

(SARDUY, 1972), artifício barroco no qual a união de dois termos faz surgir um novo que os resume semanticamente. Com essa visualização, a ação da *neovoz* — enunciativa de uma realidade macro da qual faz parte, não retratada no barroco — pode ser percebida. Transposta nos artifícios barrocos, usados para conquistar o homem a partir dos *sentidos*, não necessariamente pela razão (COUTINHO, 1994), indaga o passado representado. O corte e a rugosidade são proporcionadores de uma textura — em um processo análogo ao dos recursos listados no soneto —, rememoradores do tátil, trazendo à tona a concretude desses corpos.

A partir da imagem da vulva, um primeiro pensamento emerge: o de fertilidade, atrelado à gravidez e à possibilidade de gerar uma *nova* vida. As terras colonizadas, relatadas desde o século XV como férteis, prósperas, possuem um vínculo com esse cerne comum que pode ser atrelado a um tipo de mulher: geram, proporcionam uma *nova* vida, ao mesmo tempo em que representam elas mesmas novidades. Varejão conta a Schwarcz (2014) que a obra parece com uma barriga grávida devido à protuberância quando vista pelas laterais, mais uma característica da textura que evidencia o exagero tipicamente (neo)barroco. As terras colonizadas foram essa mãe, descoberta em período de gestação; sua criança foi retirada às pressas de suas entranhas para gerar outras, submetendo-a, a partir de uma violação, ao cerne da dinâmica mercantilista do acúmulo de riquezas. No presente, elas ainda estão grávidas, pois permanecem prósperas e geradoras de novas vidas, no entanto, marcadas por essa sequência de partos às pressas com a dinâmica da globalização.

Se em um primeiro plano interpretamos os signos da vulva e da mulher grávida como metáforas para a terra, em um plano secundário é necessário falar das especificidades das explorações do indivíduo mulher no contexto colonial. Dentro do espectro do relacionamento do *indivíduo-terra*, ressaltamos o da *mulher-terra*. Mulher, violentada por seu gênero; terra, resultado da colonização deste espaço. Bem como a terra, explorada e maculada, assim o foi e é a mulher: *sexualmente* explorada, estuprada, submetida a uma hierarquia de gêneros e de raça.

Conforme Rita Segato (2003), a modernidade e o individualismo — emergentes conjuntamente com a exploração da América e do capitalismo mundial — estenderam à mulher, paulatinamente, a cidadania, igualando-a no sistema contratual, de direito, aos homens. A mulher é submetida, assim, a um contrato assinado pelos homens, cuja “lei se formula dentro de um sistema já existente de *status* [hierarquia] e se refere à manutenção do *status* masculino”³ (SEGATO, 2003, p. 28, tradução minha). Existente essa hierarquia, subjacente ao contrato que supostamente os iguala, o homem se vê ainda na posição de

³ No original: “[...] la ley se formula dentro de un sistema ya existente de estatus y se refiere a la proteccion y mantenimiento del estatus masculino” (SEGATO, 2003, p. 28).

dominação da mulher, incluindo a violação de seu corpo. Aprofundando essa discussão para as mulheres indígenas e negras, têm-se cenários ainda mais específicos.

“O Estado e a modernidade que ele representa tenta ofertar com uma das mãos o que já retirou com a outra”, pontua Segato (2021, p. 142), constatando o avanço da frente estatal-empresarial no *mundo-aldeia*, termo cunhado pela antropóloga para tratar desse cosmo com suas devidas particularidades. Os empreendedores privados — com respaldo estatal — são os responsáveis por afetar a vida indígena e, nessa discussão, a das mulheres desse cosmo, justamente pela aliança estatal-empresarial prolongar as invasões coloniais. Invasões na terra, no corpo das mulheres indígenas, no *mundo-aldeia*, tão intensamente que a violação delas passa a ocorrer por parte de seus pares do *mundo-aldeia*. O estupro, antes apenas uma ameaça, tem-se concretizado regularmente em sociedades cujos índices de abuso sexual eram baixos (SEGATO, 2021).

Efeito da verossimilhança e falseamento do significado original das normas, o sentido originário transmuta-se com a interferência da frente colonial, que interpela a masculinidade do *mundo-aldeia* para responder a essa mesma frente (SEGATO, 2021). Assim, o homem interpelado é simultaneamente interno e externo; o contato estabelecido afeta a sua masculinidade por expô-la aos padrões de virilidade da sociedade moderna, de modo que o “acesso sexual ao corpo passa a ter a conotação da profanação e apropriação”, ele “passa a ser não apenas um território acessível, mas também expropriável e objeto de rapina” (SEGATO, 2021, p. 148). Surge, portanto, no *mundo-aldeia*, o olhar pornográfico, cuja pedagogia é a “do banquete sacrificial do corpo consumido [o da mulher] como alimento do pacto entre os homens que, assim, em frente a seus restos, se celebra e consolida” (SEGATO, 2021, p. 151), sobre o corpo das mulheres indígenas. A isso, uma continuidade transfigurada do período colonial, realizada não só pelo homem branco, como de seus pares. Invadidos pela frente empresarial-estatal, vivenciam uma realidade que não é sua.

A reformulação da frente estatal-empresarial se estende também às mulheres negras, já que suas vidas são permeadas por abusos resultantes do relacionamento capital-trabalho. Entendendo em primeiro momento o sistema escravocrata, existiam nele duas categorias de escravas, aplicadas por Gonzalez (2020) a partir da classificação de Freitas: a trabalhadora de eito (pilar para sustentação econômica direta do regime escravocrata) e a mucama (prestação de serviços). Em ambas situações, “coube-lhe a tarefa de doação de força moral para seu homem, seus filhos ou seus irmãos de cativo” (GONZALEZ, 2020, p. 53), salvo algumas exceções que apenas comprovam a regra. A escravizada de eito estimulava o companheiro à luta e à revolta por compreender e vivenciar uma realidade semelhante à dele: trabalhavam exaustivamente, subalimentada e muitas vezes, quando grávida, cometia suicídio para que seu filho não fosse submetido a escravidão (GONZALEZ, 2020). A mucama, por sua vez, mantinha a casa-grande com suas atividades domésticas e

amamentação das crianças de suas senhoras. Nesse ambiente, eram objeto de ciúme dessas mesmas senhoras brancas e sofriam “com as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes” (GONZALEZ, 2020, p. 53).

Na contemporaneidade, em uma dinâmica capital-trabalho assalariado, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade sob a ótica de duas qualificações “profissionais”, uma rearticulação do sistema escravocrata no presente: a doméstica e a mulata (GONZALEZ, 2020). Produto de exportação, a última é manipulada, explorada, tanto como objeto sexual quanto como prova concreta da “democracia racial” brasileira — ou seja, do mito de que o Brasil não é racista em razão dos relacionamentos inter-raciais, da miscigenação — por essas jovens serem admiradas. O mito, na realidade, turva a percepção de que essa admiração é visualizada por uma ótica pornográfica, objetificadora dos corpos dessas jovens. Ainda conforme Gonzalez (2020), a exploração sexual da mulher negra não se limita a uma qualificação, pois a doméstica, quando jovem e atraente, é contratada para trabalhar com baixo salário pelas senhoras brancas para uma ação semelhante à dos senhores com as mucamas: a iniciação sexual dos seus filhos.

São elas também, as mulheres, sobretudo indígenas e negras, os alaridos presentes no *Mapa*, a resistir e lutar contra essas investidas coloniais revestidas na contemporaneidade. As investidas insistem em classificar seus corpos, em vez de uma possibilidade de fertilidade, como passíveis de dominação e de satisfação sexual: se as terras estão dispostas ao capitalismo mundial, as mulheres estariam aos colonos e a essas reformulações da estrutura colonial. As rugosidades — não apenas as formadoras da vulva, mas também as que se dispõem em outros espaços na tela — reproduzem a ação do tempo, de um mapa que foi passado de mão em mão no decorrer de viagens e está amassado; mas as identificamos conjuntamente como uma textura semelhante à de uma pele, evocadoras do tátil dessas vivências e violações. Sendo o apelo ao sensorial, ao sensível, um traço barroco que o distancia de uma arte baseada na razão e no equilíbrio (COUTINHO, 1994), a obra de Varejão o utiliza como artifício potencializador de sua discussão, ao materializar e trazer à tona essas realidades ofuscadas pelo colonizador: por trás de reflexões como esta, que provocariam algo ainda no nível virtual, houve e há corpos concretos, humanos, *sensíveis* que foram, e ainda são, abusados.

O tempo sobre a pele age de modo a recordar essa palpabilidade, cujo esvaecimento, se lembrarmos da tentativa de sutura, é forçado por uma conjuntura que rearticula a conjuntura colonial. Os corpos, coisificados — concebidos como mercadoria, reforço da dominação e/ou satisfação de prazer —, ocupam uma centralidade no *Mapa*: notemos o corte, a vulva, as suas rugosidades. A obra plástica utiliza-se do mapa de Lopo Homem — parte, na mesma medida em que é estruturador, desse *logos* subjacente à arte barroca — para rompê-lo, dando luz a outra faceta dessa conjuntura pelo uso dos mesmos

artifícios formais dessa manifestação (SARDUY, 1972). Portanto, revela uma atenção especial à (re)humanização formal desses grupos violentados, que vai de encontro àquelas representações que procuraram forçadamente dissipá-la, ou por meio das trocas, ou por meio da higienização: notamos esse esforço tanto pelo enfoque a essa voz outra — enunciativa das realidades do grupo ao qual pertence — quanto pelas marcas e cicatrizes que só poderiam ser realizadas em uma pele, nesse caso, humana.

Se pensarmos na *proliferação* (SARDUY, 1972), as leituras realizadas, a partir de uma cadeia de significantes, progridem metonimicamente e rememoram o significante escamoteado. O corte, o sangramento, que, envolvido pela rugosidade, sugere uma vulva; as rugosidades espalhadas pelo mapa conjuntamente aos filetes de sangue; a sutura; todos signos que se unem gradativamente para rememorar o signo final com o qual dialogam: a violência colonial. Aqui, abrem-se espaços para diálogos, a partir do qual é possível a verticalização da discussão acerca dessa violência — pensando, por exemplo, na violência de gênero. É com essa constelação de artifícios barrocos atestados até aqui que o *Mapa de Lopo Homem II* busca subverter a ótica seiscentista para expor os cortes, ainda abertos, no contemporâneo, compreendendo-os sobretudo como resultado de uma rearticulação daquela, ainda existente, violência colonial.

3. O passado sobre o presente, a interseção

Se no soneto seiscentista quem enuncia é uma voz fidalga, pertencente e retratadora de uma classe antiga trocada por uma nova, na obra contemporânea *Mapa de Lopo Homem II*, quem o faz é uma *nevoz*, reveladora de realidades outras que tentaram sufocar no decorrer desse mesmo sistema até suas segundas rearticulações, cujo princípio é o de continuidade da exploração. A partir dos artifícios barrocos estruturados por Sarduy (1972), os laços formais são percebidos entre o barroco e neobarroco: eles refletem as desarmonias de períodos de ruptura, de modo a expor os resquícios do passado no presente a fim de rompê-los. O neobarroco desarmoniza, na mesma proporção, a orquestração epistêmica seiscentista, ou seja, o rei e o deus jesuíta (SARDUY, 1972), que corroborariam uma suposta homogeneidade cultural. A presença dessa voz outra, não considerada como trocado pela voz poética baiana, enuncia para transgredir o *logos*. Por isso, enquanto o sujeito da Bahia evoca o passado no desejo de permanência do estado rico e abundante, visando perpetuar suas inequidades (OLIVEIRA, 2013); o *Mapa* retoma-o para questioná-lo, a fim de delinear as violências perenes e realizar uma rotura.

A obra de Varejão e a atribuída a Matos, mesmo dissonantes nesses aspectos, encontram-se no relacionamento conturbado com esta terra, incipiente no barroco (AVERINI, 1997) e contínuo nas manifestações recentes. Ao dimensionar essas conturbações contemporâneas, ou seja, a continuidade das violências tais quais a ocupação, exploração e submissão (BOSI, 1992), sua gênese, por sua vez, só pode ser

encontrada no *passado*, precisamente no período colonial. É justamente esse ato de retomada que é possibilitado pela intersecção do (neo)barroco: o cruzamento da enunciação de vozes do presente e ecos do passado, ambos implantados nesse espaço comum de arte e exploração, utilizando dos mesmos artifícios estruturais com intuitos distintos. A intersecção de indivíduos pertencentes a esta terra, envolta em dinâmicas emergentes, que se encontram no estado de trocados da máquina mercante. A primeira voz, fidalga, que assume esse papel, desconsiderando os demais habitantes, muito mais explorados e trocados; a segunda, abrangendo as dimensões para aqueles que resistiram à higienização, permaneceram com suas lutas, são recobrados até hoje.

É este novo barroco que Sarduy (1972) intitula “Barroco da Revolução”: visitando as ruínas, o mosaico de *ecos-alaridos*, compreende-se os cortes e sangramentos hodiernos a fim de dilatá-los com os artifícios barrocos, como o exagero, e expô-los. O estado de consciência barroca dos trópicos perdura, portanto; o presente é também a persistência do tempo do pretérito imperfeito, com a qual luta-se constantemente. Por isso, as consequências da colonização desde o soneto, com suas trocas para o favorecimento metropolitano em detrimento da humanização, até *Mapa de Lopo Homem II*, cujo sangramento sobre a pele é tão palpável que há o almejo de higienizá-lo por parte de toda uma conjuntura perpetuadora da colonialidade: eis a (re)articulação, eis o (neo)barroco.

Referências

ARARIPE JÚNIOR. Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro. *Sopro, panfleto político-cultura*, [s.l.], n. 83, jan. 2013, p. 3-6. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n83pdf.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

AVERINI, Riccardo. Tropicalidade do Barroco. *In: ÁVILA, Affonso (org.). Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 23-29.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. *In: BOSI, Alfredo. Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-64.

BOSI, Alfredo. Do antigo estado à máquina mercante. *In: BOSI, Alfredo. Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 94-119.

COUTINHO, Afrânio. O Barroco. *In: COUTINHO, Afrânio. Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994. p. 235-283.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político econômica. *In: GONZALEZ, Lélia. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 49-64.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In: GONZALEZ, Lélia. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75-93.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Nossa Revolução. *In: HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 201-224.

MATOS, Gregório de. À cidade da Bahia: soneto. *In: MATOS, Gregório de. Poemas escolhidos*. Seleção, prefácio e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 44.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. *Melos e Logos*: Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos. *Revista Criação e Crítica*, [S. l.], v. 31, n. 31, p. 244-258, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/189325>. Acesso em: 13 maio 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. *In: QUIJANO, Aníbal. Cuestiones y Horizontes: de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. Seleção e prólogo de Danilo Assis Clímaco. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 777-832.

SARDUY, Severo. Barroco e neobarroco. *In*: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 161-178.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita*: a história e as histórias em Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SEGATO, Rita Laura. La estructura de género y el mandato de violación. *In*: SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. p. 21-53.

SEGATO, Rita. O sexo e a norma: frente estatal-empresarial-midiática-cristã. *In*: SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios*: e uma antropologia por demanda. Tradução de Danú Gontijo e Danielli Jatobá. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 85-120.

Recebido em 15 de abril de 2023
Aprovado em 16 de maio de 2023