



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p342-359>

**“Viva, Maria — a mais bonita!” de Luana Passos: realismo animista
na literatura negro-brasileira contemporânea**

**“Viva, Maria — a mais bonita!” by Luana Passos: animist realism in
contemporary Afro-Brazilian literature**

*Leandro Passos**

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura do conto “Viva, Maria — a mais bonita!”, de Luana Passos (2021), a partir do conceito de realismo animista, conforme formulado por Harry Garuba (2012) e desenvolvido por Providence Bampoky (2022). A análise evidencia como a narrativa reintegra elementos da cultura africana e afro-brasileira, recriando experiências de cura, deslocamento e ancestralidade a partir de uma poética de (re)encantamento. Articulando também os estudos de William Clyde Ford (1999), Conceição Evaristo (2009) e Luana Passos (2024), discute-se o gesto literário de Luana Passos, autora do conto, como construção de uma estética negra de resistência, capaz de romper com os paradigmas coloniais da crítica literária ocidental. O artigo defende a necessidade de incorporar o realismo animista aos estudos literários brasileiros, como categoria crítica que contempla epistemologias afrocentradas e formas outras de narrar o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos literários; Literatura afro-diaspórica; Cosmologia africana; Epistemologia ancestral; Poética do (re)encantamento

ABSTRACT

This article proposes a reading of the short story “Viva, Maria — a mais bonita!” by Luana Passos (2021), based on the concept of animist realism, as formulated by Harry Garuba (2012), and developed by Providence Bampoky (2022). The analysis highlights how the narrative reintegrates elements of African and Afro-Brazilian culture, recreating experiences of healing, displacement and ancestry based on a poetics of (re)enchantment. Also articulating the studies of William Clyde Ford (1999), Conceição Evaristo (2009) and Luana Passos (2024), the literary gesture of Luana Passos is discussed as the construction of a black aesthetic of resistance, capable of breaking with the colonial paradigms of Western literary criticism. The article defends the need to incorporate

* Grupo de Pesquisa Gênero e Raça. Associação Brasileira de Pesquisadores Negros – ABPN — Rio de Janeiro – RJ — Brasil. lelopassos@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

animist realism into Brazilian literary studies as a critical category that contemplates Afrocentric epistemologies and other ways of narrating the world.

KEYWORDS: Literary studies; Afro-diasporic literature; African cosmology; Ancestral epistemology; Poetics of re-enchantment

Introdução

O conto “Viva, Maria — a mais bonita!” da escritora Luana Passos (2021) integra a antologia *Mulheres das Ervas*, uma coletânea de contos, crônicas e poemas que celebram os saberes ancestrais femininos relacionados às ervas e à cura.

A narrativa acompanha a jornada da personagem Maria, que, sentindo um mal-estar inexplicável e um profundo cansaço do corpo e da alma, empreende uma longa caminhada para buscar cura junto a duas figuras centrais: Nhá Nanãinha, uma anciã curandeira, e Ewafé, uma mulher mais jovem, ambas detentoras de saberes tradicionais afro-brasileiros. Durante o percurso, Maria se despoja de tudo que a aprisiona, inclusive das sandálias, em um movimento de reencontro com sua corporeidade e ancestralidade.

A estrutura poética do conto, a presença de personagens enraizadas em cosmologias afro-brasileiras e a dissolução de fronteiras entre o natural, o espiritual e o cotidiano tornam a narrativa um campo fértil para análises à luz do realismo animista, estética na qual o mundo é (re)encantado e permeado por forças ancestrais, míticas e espirituais que dialogam com as personagens e com o tempo presente.

Para analisar o conto de Passos (2021), serão mobilizados os estudos de Ford (1999), no que diz respeito ao percurso da heroína negra; de Evaristo (2009) para refletir sobre o ato de fazer, pensar e veicular o texto literário negro; e o de Passos (2024) acerca do conceito de “ginga literária”. Quanto à reflexão de realismo animista, serão utilizados os textos de Garuba (2012) e Bampoky (2022).

1 Realismo animista: algumas considerações

No ensaio “Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana” (2012), Garuba propõe e desenvolve o conceito de realismo animista, articulando uma leitura crítica da modernidade africana a partir de uma cosmovisão que se contrapõe ao modelo ocidental secular e racionalista. O autor argumenta que a permanência e a ressignificação de práticas culturais animistas não são simples resquícios do passado, mas elementos estruturantes de uma subjetividade coletiva, que molda modos de ser, de saber e de narrar nas sociedades africanas contemporâneas. Tais considerações, tendo em vista a autoria negro-brasileira de Passos (2021) no conto “Viva, Maria — a mais bonita！”, são fundamentais para se pensar tal conceito.

Garuba (2012) parte de exemplos vívidos, como a estátua de Xangô, divindade africana iorubá diante da companhia elétrica da Nigéria, para ilustrar como símbolos tradicionais são reinscritos no imaginário moderno, não como resistência arcaica, mas como formas criativas de (re)encantamento do mundo. Esse (re)encantamento, longe de uma visão idealizada ou essencialista, é concebido como inconsciente animista: um modo de subjetivação que infiltra tanto a vida cotidiana quanto a produção cultural, incluindo a literatura. A presença da estátua do orixá iorubano do trovão e do raio em frente à maior empresa de distribuição e geração de energia da Nigéria representa uma poderosa metáfora sociocultural.

No mito iorubá, Xangô é um antigo rei da cidade de Oyo, conhecido por sua capacidade de comandar raios e relâmpagos para combater seus inimigos e impor sua autoridade. Após sua morte, ele é deificado por seus seguidores com o bordão “Oba Kò Só” (“O rei não morreu”) e passa a ser cultuado como um orixá com poder sobre os fenômenos naturais ligados à eletricidade. A imagem de Xangô vestido com trajes tradicionais, liderando simbolicamente os escritórios da empresa de eletricidade, representa tanto a preservação da tradição quanto a sua releitura no contexto da modernidade tecnológica. Segundo Garuba (2012), isso demonstra como a figura de Xangô passa a ser vista também como um “descobridor da eletricidade”, uma vez que o raio — associado ao orixá — é hoje compreendido cientificamente como uma descarga elétrica.

[...] para aqueles que atribuem apenas um significado simbólico a Xangô, esses detalhes tornam-se irrelevantes diante da sua habilidade inovadora: a ‘descoberta’ da eletricidade, fato acentuado pelos mitos que assinalam sua destreza na manipulação do relâmpago. É essa associação com a eletricidade que fez de Xangô o deus de eletricistas, a divindade que se ostenta sobre a empresa de energia da Nigéria (Garuba, 2012, p. 236).

A escolha de Xangô, portanto, para simbolizar a empresa elétrica não é meramente decorativa ou folclórica, pois revela uma lógica animista na qual o espírito se materializa nos objetos e práticas da vida moderna. A eletricidade, vista como tecnologia ocidental, é reapropriada por meio da figura de Xangô — um ancestral divinizado —, num gesto que não separa ciência e espiritualidade, mas os entrelaça. Garuba (2012), em seu estudo, desestabiliza a oposição binária entre tradição e modernidade, em que essas categorias, quando aplicadas ao contexto africano sem crítica, reproduzem uma lógica teleológica ocidental que invalida as formas plurais de historicidade e de racionalidade existentes no

sul global. Em vez disso, o autor propõe uma rationalidade alternativa, baseada no que denomina materialismo animista, inspirado nas contribuições de Raymond Williams e Michel Foucault, e que vê as práticas religiosas e simbólicas como também materiais, políticas e institucionais.

No que diz respeito ao primeiro, o ensaísta vale-se do conceito de materialismo cultural para defender que o animismo, longe de ser apenas uma crença religiosa ou espiritual, opera como uma prática cultural concreta e produtiva, enraizada nas estruturas sociais e nas instituições. O animismo deve ser compreendido como uma forma de produção de sentido e de organização do mundo, que não se opõe à modernidade, mas a assimila e a ressignifica. Garuba (2012) amplia o conceito de Williams para mostrar que práticas como o culto a Xangô ou a Ogun, por exemplo, não são meramente simbólicas: elas têm função social, econômica e política, moldando subjetividades e relações sociais.

O autor também dialoga com Foucault, ao tratar do animismo como prática discursiva materializada, ou seja, como um conjunto de saberes e rituais que produzem efeitos reais, regulam comportamentos e circulam socialmente com poder normativo. Ao mencionar os cultos e sacerdócios de divindades como Xangô e Ogun, o autor esclarece que as ideias de Foucault sobre a produção e a circulação do discurso ajudam a compreender melhor práticas como materiais e institucionais. Assim como os discursos científicos ou jurídicos, o discurso animista opera por meio de instituições (terreiros, cultos, rituais), produzindo saberes, ordenando o mundo e legitimando formas de existência.

Garuba (2012) vai além da teoria social e aplica sua reflexão à literatura, demonstrando que muitas obras rotuladas como realismo mágico são, na verdade, expressões de um modo animista de representação, profundamente enraizado em práticas culturais africanas. Ao analisar autores como Wole Soyinka, Ben Okri, Gabriel García Márquez e Toni Morrison, o autor evidencia que o animismo pode ser a lógica organizadora da narrativa, conferindo vida espiritual a objetos, fisicalidade a ideias abstratas e, sobretudo, ruptura com o tempo linear moderno, favorecendo o entrelaçamento de temporalidades míticas e históricas.

Vale destacar, nesse debate, as contribuições de Soyinka (1976; 1988), cujo pensamento iorubano¹ — agora acessível em tradução brasileira — oferece elementos decisivos para aprofundar a compreensão do realismo animista delineado por Garuba

¹ A tradução de *Myth, Literature and the African World*, de Wole Soyinka, obra de consulta para este artigo, feita pela pesquisadora Karen de Andrade (2024), consta nas referências deste trabalho.

(2012). Soyinka (1988) e Garuba (2012) concordam que o pensamento iorubá não rejeita o novo, mas o assimila e o insere num sistema de significados tradicional. Essa é a chamada abordagem deística iorubá, que incorpora novas experiências ao universo simbólico e espiritual da cultura. Além disso, os autores (Soyinka, 1976; Garuba, 2012) destacam que a espiritualidade animista africana é baseada numa filosofia não doutrinária, aberta e inclusiva. Diferentemente das religiões monoteístas, o animismo africano absorve novas experiências e reorganiza o mundo sem hierarquias rígidas.

Essas contribuições fortalecem o argumento de Garuba (2012) de que o animismo não é um resquício do passado, mas um modo ativo e dinâmico de organização do mundo contemporâneo africano, materializado na cultura, na política e na arte. O ensaísta recorre a Soyinka (1976; 1988) para fundamentar sua crítica à resistência europeia em aceitar o mito africano não apenas como herança do passado, mas como uma força ativa no presente das sociedades africanas. Essa resistência é epistemológica e ideológica, por decorrer da forma como o pensamento ocidental estrutura o conhecimento segundo oposições binárias (*tradição versus modernidade; razão versus mito; ciência versus magia*) e rejeita a coexistência entre o sagrado e o técnico, entre o simbólico e o material.

Para alguns pensadores ocidentais, especialmente sob a ótica positivista e a iluminista, o mito é visto como irracional, supersticioso e ultrapassado e, portanto, incapaz de sustentar uma sociedade moderna. Já para Soyinka (1976; 1988) e, por consequência, para Garuba (2012), essa visão é limitada e eurocêntrica, visto que ignora o código da cosmovisão africana, em que: (I) o mito é ativo e transformador; (II) a divindade está incorporada nos objetos e nas instituições; (III) o conhecimento é não doutrinário, sendo produzido e transmitido de forma simbólica, estética e social. Logo, o mito, na tradição africana, é dinâmico, estratégico e incorporado à vida moderna. A resistência europeia decorreria de um olhar preso à dicotomia entre tradição e modernidade, enquanto o pensamento animista africano opera fora dessa lógica binária, permitindo uma articulação simbólica entre passado e presente, natureza e tecnologia, espiritualidade e política.

Na tese *Nas águas da memória: um estudo de narrativas afro-diaspóricas de autoria feminina*, Bampoky (2022) investiga os modos pelos quais narrativas literárias de autoria feminina afro-diaspórica evocam a ancestralidade, a espiritualidade e os vínculos com a terra e a memória, ativando o que ela identifica como uma estética do realismo animista, como pontua Garuba (2012). Para a pesquisadora, essa estética se configura como uma maneira de pensar e representar o mundo que recusa a cisão moderna entre

sujeito e objeto, corpo e espírito, natureza e cultura. Em outras palavras, trata-se de uma forma de “habitar” o texto e o mundo de maneira relacional, espiritual e histórica, na qual os mortos, os vivos e os ancestrais partilham o mesmo campo ontológico.

Bampoky (2022) destaca, nas obras analisadas em sua tese, *As águas do oceano ensinam a chorar*, de Paulina Chiziane, e *O segredo da gazela*, de Ken Bugul, que a natureza não é apenas pano de fundo de narrativas, mas personagem viva, atuante e dotada de intencionalidade. Da mesma forma, os ritos, os sonhos, os nomes e os objetos carregam consigo uma memória ancestral que ultrapassa o tempo cronológico e adentra o campo do simbólico e do espiritual. Nessa perspectiva, o realismo animista é menos uma técnica literária e mais uma epistemologia encarnada nas formas de narrar, ouvir, sentir e transmitir saberes.

A partir dessa perspectiva, o diálogo com Garuba (2012) é não somente possível, mas necessário, uma vez que o autor também advoga que o animismo não deve ser interpretado como um resíduo de uma mentalidade pré-moderna ou como uma marca exótica a ser estetizada, mas como um modo de habitar o mundo e de organizar o discurso, presente de maneira contínua, e muitas vezes inconsciente, nas produções culturais africanas e afro-diaspóricas. Ambos os autores partilham, portanto, o entendimento de que o realismo animista não é um desvio ou um suplemento à modernidade, mas um modelo alternativo de racionalidade e de percepção.

Enquanto Garuba (2012) enfatiza a natureza material e política do animismo, chamando a atenção para sua reconfiguração em espaços urbanos, nas artes, na literatura e nas práticas sociais contemporâneas, Bampoky (2022) enfatiza mais a dimensão afetiva, espiritual e ancestral, com especial atenção à experiência feminina da diáspora. Em ambos os casos, porém, o animismo serve como princípio epistemológico e estético, capaz de romper com as fronteiras impostas pelo colonialismo epistêmico ocidental.

Ambos, assim, recusam a leitura redutora do realismo mágico como categoria universalizável e propõem que as obras oriundas de culturas africanas e afro-diaspóricas sejam lidas a partir de seus próprios marcos de sentido, nos quais o invisível é real, o espírito é força ativa e a palavra é ação. O que Garuba (2012) chama de “materialismo animista”, Bampoky (2022) traduz em uma escrita fluida, atravessada por águas, vozes e memórias, na qual os corpos e os territórios são simultaneamente feridos e curados pela palavra ancestral.

2 O realismo animista em “Viva, Maria — a mais bonita!”

O conto “Viva, Maria — a mais bonita!” de Passos (2021) apresenta uma narrativa marcada por elementos de incômodo, deslocamento e busca espiritual. A personagem Maria inicia sua jornada movida por um mal-estar inexplicável, “Não se sentia bem alguns dias, nem sabia explicar o que era” (Passos, 2021, p. 75), e parte em direção a duas figuras femininas de autoridade e sabedoria: Nhá Nanãinha e Ewafé, representações de ancestralidade e espiritualidade feminina no contexto afro-brasileiro. A caminhada de Maria, com pés descalços e inchados, expressa não apenas o cansaço físico, mas também o desejo de libertar o corpo de prisões simbólicas. Sua dor não é somente corporal, mas existencial: “Aliás, não suportava mais nada que lhe desse a impressão de seu corpo aprisionado” (Passos, 2021, p. 75).

Esse percurso simbólico, que une o físico ao espiritual, o visível ao invisível, reflete precisamente o que Garuba (2012) e Bampoky (2022) explicam como realismo animista: a estética e a epistemologia, nas quais o rito, o mito, os ancestrais e as entidades espirituais não estão apartados da vida contemporânea, mas a habitam, estruturam e transformam. Essas contribuições fortalecem o argumento dos autores de que o animismo não é um mero resquício do passado, mas um modo ativo e dinâmico de organização do mundo contemporâneo africano, materializado na cultura, na política e na arte. O conto da escritora Passos (2021) pode, então, ser analisado sob o viés do realismo animista africano (e afro-brasileiro) porque a narrativa rompe com a lógica ocidental binária entre corpo e espírito, razão e mito, visível e invisível.

Na narrativa, a protagonista não busca explicações racionais para seu sofrimento, tampouco soluções técnicas. Ela empreende uma travessia simbólica em direção a duas figuras ancestrais femininas – Nhá Nanãinha e Ewafé – que representam a sabedoria de um mundo antigo africano e atuam como agentes espirituais capazes de transformar a realidade afro-brasileira presente. Esse movimento é coerente com a ideia de que o mito, na cosmovisão africana, é ativo, dinâmico e incorporado à experiência cotidiana, e não uma narrativa do passado ou um saber supersticioso.

Assim como Garuba (2012) descreve o contexto africano, em que divindades como Xangô e Ogum se integram a instituições modernas e tecnológicas, o conto de Passos (2012) ressignifica as dores da menina negra por meio de uma intervenção espiritual que atualiza o saber ancestral, (re)encanta o corpo e restitui a dignidade da personagem.

Aquele caminho percorrido, nem sei quanto tempo a travessia durava, era cura. Suas mãos e seu corpo tocavam a madeira das velhas árvores e sentiam pequenos potentes choques — como se aquelas ancestrais árvores fossem a morada de deusas-feiticeiras que, ao serem tocadas, despertavam os sentidos todos de seu corpo. Que força crescente era aquela que estava sentindo? Agora aguçados, os sentidos, de longe avistara plantas, lírios e flores de todo o tipo e cores, flores amarelas — esta última Cana de brejo. Sorriu, e ouvia o som de uma chuva próxima e das águas doces de rios e cachoeiras. Um arrepió percorreu-lhe todo corpo nu, estremecendo por inteiro, tremulando, transbordando de si. E o luar a iluminar a jornada aos poucos cedia lugar aos raios Sol. Onde estariam Nhá Nanãinha e Ewafé? (Passos, 2021, p. 76).

Ao operar com uma lógica estética e simbólica que recusa o apagamento da subjetividade negra, a escritora poetiza, na prática literária, um gesto de resistência e de reinscrição do sagrado no mundo, uma marca profunda do realismo animista como projeto político, poético e epistêmico. A partir de uma poética de retradicionalização, a narrativa se vale da palavra “sinhá”, forma de tratamento colonial brasileiro para “senhora branca”, normalmente a esposa do senhor de engenho ou patroa de casa-grande, carregada de relações hierárquicas de poder, racismo e escravização.

A abreviação “Nhá” aparece muito no falar popular e na literatura regional, entretanto, na literatura negro-brasileira (Cuti, 2010), o uso de “Nhá” ganha um efeito irônico e de subversão, pois desconstrói o peso colonial da palavra, desapropria seu sentido de opressão e a reinscreve em um registro popular-afrocentrado, como um gesto de ressignificação crítica. Assim, “Nhá” em “Nhá Nanãinha” atua como essa marca irônica e autoafirmativa: ao mesmo tempo em que evoca a herança colonial da língua, desloca seu peso histórico para um uso afetivo-ancestral.

Além disso, é possível associar o nome “Nhá Nanãinha ao mito de Nanã Buruquê, um importante orixá feminino do panteão iorubá. É um dos mais velhos orixás e está associada aos elementos da terra molhada, lama, sabedoria ancestral, morte e renascimento. Como símbolo, Nanã é a guardiã das ancestralidades, a velha sábia que domina os ciclos da vida e da morte. Nesse contexto literário, o uso do nome “Nanãinha” carrega uma dimensão de respeito às matriarcas negras, às mães velhas, às guardadoras da memória afro-brasileira. Já a forma diminutiva “-inha” acrescenta afeto, proximidade, um tom carinhoso e familiar, criando um personagem que é, ao mesmo tempo, respeitável e próxima.

Por sua vez, a construção do nome “Ewafé” também carrega uma forte carga simbólica e revela camadas de significação que se articulam com a poética do realismo animista sobre a relação entre tradição e modernidade na literatura negro-brasileira em Passos (2021). A primeira parte do nome, “Ewá”, alude ao orixá feminino Ewá, divindade iorubá das águas doces, dos mistérios e da beleza; é associada à clarividência, ao domínio sobre o invisível, à capacidade de ver o que está oculto e à proteção espiritual. Sua presença nas cosmologias africana e afro-brasileiras (especialmente no candomblé) é evocativa de uma sabedoria feminina ligada à visão profunda, ao cuidado e à proteção. Ewá é frequentemente relacionada às jovens iniciadas e à renovação dos ciclos da vida, tal qual o processo de procura e cura da personagem Maria (Passos, 2021).

Quanto à junção com “fé”, trata-se de construção poética de esperança e de espiritualidade. A narrativa de Luana Passos opera uma junção criativa: ao acoplar “fé” ao nome do orixá, ela cria “Ewafé”, nome próprio que une a ancestralidade africana (Ewá) com a força da crença, da esperança e da espiritualidade (fé). Esse gesto de fusão linguística é um exemplo de retradicionalização literária, pois renova a tradição e (re)encanta por meio do léxico, produzindo um nome próprio que transita entre o mítico e o contemporâneo, o religioso e o cotidiano.

Segundo Garuba (2012) e Bampoky (2022), o realismo animista se caracteriza por um (re)encantamento contínuo do mundo, uma prática cultural e literária em que os elementos míticos, espirituais e naturais não estão dissociados do cotidiano, mas permeiam a experiência do presente. A personagem Ewafé, nome construído por justaposição, inscreve-se plenamente nessa lógica, uma vez que ela é mais jovem que Nhá Nanãinha (Nanã Buruque) e, portanto, uma figura de renovação (Ewá contemporânea). Logo, ao carregar um nome que articula tradição (o mito iorubá de Ewá) e modernidade (a noção de fé cotidiana), a narrativa corporifica a ideia de uma tradição viva e em movimento, como defende Bampoky (2022), tendo em vista que a tradição africana e, neste caso, a afro-brasileira, não é estática nem incompatível com a modernidade, mas se reinscreve e se atualiza nas práticas e linguagens contemporâneas.

Desse modo, na poética do conto, a presença de Ewafé ao lado de Nhá Nanãinha compõe um campo feminino afrocentrado de saberes e cura em que Nhá Nanãinha está associada à ancestralidade, à terra e ao tempo profundo (Nanã Buruquê); e Ewafé, atrelada à juventude, à visão espiritual e à renovação da fé num processo literário de retradicionalização de rito e mito expressa numa cosmovisão animista, na qual o saber ancestral e a esperança renovada caminham juntas, em um ciclo contínuo de cuidado e

transformação. A jornada de Maria é, portanto, também um movimento de reconexão com esse campo simbólico e espiritual.

Onde estariam Nanãinha e Ewafé?

Orgulhosas, com ervas e folhas em mãos, Nanãinha, Ewafé e Oxumãe sorriam alegremente. Mais uma que realizara a travessia, agora mais se reconhecia. A cauda dourada em tons misturados de ouro nas escamas, verdefolha, azulcéu delicados delineavam o novo corpo negro de Maria, metade peixemulher, metade mulherpeixe, inteira femininamulher. E jogaram as ervas e mais folhas para a água corrente levar o axé ao banho de Maria.

Viva, Maria! Agora Aliká, a mais bonita (Passos, 2021, p. 77).

O conto mobiliza e se reconecta à cosmologia iorubá de forma poética e simbólica, recriando o mito da mulher que, ao passar por um rito de cura com ervas, transforma-se em um novo ser: Aliká, mulher com corpo negro e cauda de peixe dourada, cujas escamas em tons de ouro, “verdefolha” e “azulcéu” evocam diretamente os domínios aquáticos e espirituais dos orixás femininos. Essa metamorfose não é apenas física, mas profundamente simbólica e existencial, refletindo a travessia espiritual da personagem que se reconhece e se reinventa por meio de um processo de encantamento ancestral.

A presença da figura da mulher-peixe articula diretamente o universo de Oxum, orixá das águas doces, do amor e da fertilidade, com a imagem da sereia africana, figura recorrente em mitologias afrodiáspóricas. Oxum não apenas aparece simbolicamente na referência às cores, mas também está presente no nome composto Oxumãe, como se fosse uma ancestral ou entidade maternal das águas. A aglutinação dos nomes Oxum e mãe sugere uma reencenação do nascimento ritual, reforçando o caráter feminino sagrado da água como origem e destino do corpo e da alma.

Ainda nesse campo simbólico, a mulher que renasce nas águas também evoca as figuras Iemanjá e Olokum: aquela, senhora dos oceanos, associada à maternidade universal e à profundidade emocional; enquanto Olokum, divindade ligada às águas abissais e aos mistérios ocultos dos mares, representa o saber ancestral que não se revela completamente, mas se insinua nos silêncios e nos gestos rituais. A transformação de Maria em Aliká faz vibrar essa tensão entre o visível e o invisível, entre o corpo feminino que se mostra e o mistério que se guarda nas profundezas do mar ancestral. A cauda de peixe não é mero adorno mitológico, mas signo de travessia ontológica e de reintegração ao sagrado.

As personagens Nanãinha e Ewafé, já analisadas como atualizações simbólicas dos orixás Nanã Buruquê (ancestralidade, terra e morte) e Ewá (mistério, revelação e visualidade encantada), acompanham esse ritual. Juntas com Oxumãe, compõem uma tríade de mulheres ancestrais, portadoras do saber das folhas, das águas e dos encantamentos. Ao fazer com que a travessia de Maria se concretize pela intervenção dessas figuras femininas do panteão iorubá e suas manifestações contemporâneas (Nanãinha, Ewafé, Oxumãe), a narrativa de Passos (2021) encena o que Garuba (2012) e Bampoky (2022) descrevem como uma forma de inscrição literária em que a espiritualidade ancestral africana não é apenas metáfora, mas presença concreta e transformadora no mundo. Como os autores observam, esse gesto inscreve uma epistemologia do encantamento, em que o corpo negro feminino deixa de ser somente objeto da dor e da opressão, para tornar-se um corpo ritualizado, renascido e celebrado na imanência da natureza e da ancestralidade.

Desse modo, o conto “Viva, Maria — a mais bonita!” mobiliza com potência o imaginário afro-brasileiro, ao reinscrever, no corpo e na trajetória de sua protagonista, a força vital dos orixás e o poder encantatório das narrativas que não se separam da terra, da água, do corpo e da memória. Passos (2021) elabora, assim, uma escrita que não apenas evoca os mitos de Oxum, Iemanjá, Olokum, Ewá e Nanã, mas os reinscreve em um campo literário que é também ritualístico, pedagógico e político. A travessia de Maria-Alika é mais do que transformação: é (re)encantamento, é retorno ao axé da palavra ancestral. Nesse gesto, a autora recupera a tradição, atualiza sua potência como crítica da modernidade ocidental e afirma a estética negro-brasileira.

3 Realismo animista e a subjetividade de uma personagem negra em vivência

No conto “Viva, Maria — a mais bonita！”, a escritora afro-brasileira inscreve uma narrativa que desafia a lógica racional ocidental, estruturada no dissenso entre matéria e espírito, e propõe uma poética de cura e reintegração a partir da memória afro-ancestral. A personagem Maria-Alika, ao sentir um incômodo que não é explicado pela medicina ocidental e ao procurar por Nhá Nanãinha e Ewafé, inicia um percurso de reencontro com sua espiritualidade, sua corporeidade e sua identidade, numa movimentação que podemos ler como ato de resistência e reconexão com saberes interditados pela cultura hegemônica.

Esse gesto literário encontra respaldo teórico no artigo de Evaristo (2009, p. 18), “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”, ao afirmar que a literatura afro-

brasileira é marcada por uma subjetividade construída a partir de experiências vividas e encarnadas por corpos negros: “[...] quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’”. Nesse sentido, é fundamental compreender que a linguagem literária negra não se opõe à universalidade da arte, revela, entretanto, outras formas de universalidade, aquelas que nascem da experiência concreta de quem sempre foi marginalizado pelas estruturas coloniais do saber e da estética.

O conto de Passos (2021) não é uma simples variação temática dentro do cânone nacional: ele subverte as expectativas do leitor acostumado à neutralidade da linguagem literária e reintroduz o corpo, a fé, o incômodo e a memória como dispositivos estéticos e políticos. Tal como argumenta Evaristo (2009, p. 19), “[...] pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira [...]”, e esse sentimento é a base de uma construção poética que não se submete ao ideal de ‘pureza’ formal da literatura de autoria não negra, mas que evoca, em sua ginga linguística (Passos, 2024) e simbólica, os modos de existência afro-brasileiros. Essa poética tensiona o lugar do leitor branco, porque o desafia a sair de sua zona de conforto e a reconhecer, na palavra preta, uma legitimidade estética que nasce da intersecção entre dor histórica e criação literária. Mais do que isso: exige do leitor uma escuta ética, que reconheça o apagamento histórico das personagens negras na literatura brasileira, especialmente das mulheres negras, muitas vezes silenciadas ou relegadas a papéis estereotipados.

A crítica denuncia essa ausência, ao afirmar que “[...] a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe” (Evaristo, 2009, p. 23), posição que o conto de Passos (2021) reconfigura ao investir em Maria-Alika como protagonista de uma jornada de sentido, memória e ancestralidade. A mulher negra, aqui, é agente de sua própria narrativa, numa estrutura em que o animismo, os saberes de terreiro e a espiritualidade se tornam elementos de elaboração literária.

Os nomes Nhá Nanâinha e Ewafé, neologismo que une o nome dos orixás, não são meros detalhes; são signos poéticos que traduzem, na tessitura da linguagem, a fusão entre o sagrado e o verbo. Trata-se de um gesto que abona a afirmação de Evaristo (2009, p. 27): “[...] os textos afro-brasileiros surgem pautados pela vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira, trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua”. Desse modo, a literatura negro-brasileira — como a de Passos (2021) — deve ser lida não apenas como denúncia ou resistência, mas como reinvenção estética, convocando os leitores e críticos não negros à escuta de uma

linguagem que não lhes pertencia até então, mas que os interpela ética e literariamente, dada a singularidade e a particularidade simbólica da cultura africana e afro-brasileira.

Em *O herói com rosto africano* (1999), Ford propõe uma ruptura com a narrativa universalizante do monomito de Joseph Campbell, sugerindo que a tradição africana concebe o herói de forma distinta. Enquanto o herói ocidental parte da ideia de conquista individual e dominação externa, o herói com rosto africano emerge de uma cosmovisão que valoriza a coletividade, o retorno ao interior, a reconexão com os ancestrais e com a natureza.

Segundo Ford (1999), o mito africano é circular, comunitário e espiritual, e o herói é aquele que atravessa experiências para integrar-se mais profundamente à coletividade e aos valores ancestrais, e não para se diferenciar deles. O retorno à aldeia, nesse contexto, é mais importante do que a glória individual. O herói africano é curador, tecelão de relações, restaurador do equilíbrio — ele transforma a si mesmo para transformar o mundo ao seu redor. Para o autor, portanto, o herói africano não mata o dragão, mas dialoga com os espíritos; ele não domina o outro, mas reconcilia forças aparentemente opostas. Sua jornada é espiritual e afetiva, e os mitos são ferramentas vivas de ensinamento, não apenas histórias do passado.

A personagem Maria, posteriormente renomeada Alika, realiza um percurso arquetípico que a aproxima da figura da heroína com rosto africano, conforme delineada por Ford (1999). Diferentemente do modelo clássico de Joseph Campbell, centrado na superação de desafios externos para a obtenção de conquistas individuais, o modelo africano de heroísmo valoriza a jornada interior, a reconexão com a ancestralidade e a cura coletiva. A heroína africana (e afro-brasileira) não se define pela força física ou por feitos grandiosos, mas pela capacidade de ouvir os ancestrais, atravessar as dores da existência e emergir em outro estado de consciência e identidade, restaurando o equilíbrio entre corpo, espírito e comunidade.

Maria inicia sua jornada movida por um mal-estar profundo, que não se explica racionalmente — um sintoma do desenraizamento e da opressão cotidiana sofrida pelo corpo negro feminino. Em vez de buscar uma solução externa ou técnica, ela realiza uma travessia simbólica até encontrar Nhá Nanãinha e Ewafé, figuras femininas ancestrais que simbolizam a sabedoria, o axé e o poder espiritual dos orixás. O percurso de Maria é feito a pé, em silêncio e em dor, e é por meio do contato com a natureza, com as folhas, com as águas e com os rituais que ela se cura, se transforma e se reconstrói.

Seus pés tocavam a terra-erva, suas narinas recebiam aquele aroma de ervas-cura, sua pele sentia o vento perfumado das folhas a curar su’alma. Sentia o perfume de Patchouli e Alfavaca roxa. Sentia-se embriagues com aquela mistura de perfumes, mas não confusa. Era como se tudo estivesse sendo transformado e colocado em seu devido lugar — seu universo, seu eu, seus cosmos... Sentia um despertar de sua sensualidade e sexualidade — um quentume por dentro. Brasa. Sentia a força de seus ovários, útero, trompas, todo o seu eu mulher. Sentia-se o crescer, a transformação, a mutação. Sua autoestima, feminilidade, estavam leves e ao mesmo tempo à flor da pele (Passos, 2021, p. 75-76).

Esse movimento é coerente com o que Ford (1999) identifica como a jornada da heroína africana: um retorno ao sagrado, uma escuta do invisível e uma transformação interna que beneficia o indivíduo e sua comunidade. Ao fim do conto, Maria é renomeada Alika, sinalizando que uma nova identidade foi assumida após o rito de passagem. Ela não retorna ao ponto de partida como quem vence uma batalha, mas como quem se reconciliou com sua história e com sua ancestralidade, surgindo como um novo corpo, agora metamorfoseada em “peixemulher”, “mulherpeixe”, síntese do humano e do sagrado, do terrestre e do aquático.

Assim, sob a luz da proposta de Ford (1999), Maria-Alika é, sim, uma heroína — não da lógica ocidental da guerra e da glória, mas da lógica afrocentrada da cura, da escuta e da transformação espiritual. Sua história é um exemplo potente do que Ford (1999) chama de “mito vivo”, que opera como ferramenta de reinvenção da subjetividade negra, feminizada e espiritualizada.

Em sua tese de doutorado *Poéticas de identidade e ancestralidade negra na literatura para crianças e jovens*, Passos (2024) — também autora do conto aqui analisado — desenvolve o conceito de ginga literária, inspirado no movimento corporal da ginga na capoeira, expandido, entretanto, para o campo da linguagem poética e da narrativa. A ginga, como gesto cultural afro-brasileiro, é descrita como um movimento de resistência, maleabilidade, sabedoria estratégica e beleza. Ao gingar, o corpo não avança de maneira retilínea; ele recua, espreita, desvia, contorna — e é justamente nesse deslocamento, nessa oscilação entre ataque e defesa, que se dá a potência do gesto.

Transpondo isso para a literatura, gingar, na escrita de autoria negra, conforme Passos (2024), é construir um texto que resiste às linearidades da narrativa tradicional, que se movimenta entre oralidade e escrita, ancestralidade e contemporaneidade, visível e invisível, dor e beleza. A ginga literária é, assim, uma poética afrocentrada do desvio

criativo, que (re)encanta a linguagem, convoca saberes ancestrais e rompe com as estruturas rígidas da norma ocidental.

No conto “Viva, Maria – a mais bonita!”, essa ginga literária se realiza de algumas formas. Em primeiro lugar, no ritmo da prosa, que oscila entre o descriptivo, o sensorial e o lírico, conduzindo o leitor por uma narrativa que não se submete à causalidade cartesiana, mas se move em espiral, como os caminhos das folhas e das águas. A própria jornada de Maria é uma ginga: ela não busca uma solução objetiva, todavia, embarca em uma travessia que envolve o corpo, o espírito, a terra, a memória e o silêncio.

Além disso, há uma ginga linguística na forma como a escritora manipula o léxico: na criação e também derivação de palavras compostas, como “peixemulher”, “mulherpeixe”, “femininamulher”, “Oxumâe”, “Nhá Nanãinha” e “Ewafé”. Esse jogo linguístico derivacional não obedece às convenções gramaticais, mas cria formas de nomear o mundo e a experiência negra feminina. A ginga aqui é um gesto de invenção e liberdade: uma forma de desobedecer à língua para refazer o sentido.

A ginga literária também se manifesta na relação com a ancestralidade e o mito, não como elementos estáticos do passado, mas, sobretudo, como forças vivas que atravessam o presente e moldam a personagem. O texto não nega a dor, mas a transfigura em beleza, canto e axé. Maria gingou entre o incômodo e a transformação, entre o que a feria e o que a curou, entre o corpo aprisionado e o corpo renascido. Logo, a ginga é literatura afro-brasileira na sua potência poética e política.

Considerações finais

A análise do conto “Viva, Maria – a mais bonita！”, da escritora Luana Passos (2021), à luz do realismo animista, evidencia uma urgência crítica: os estudos literários precisam expandir seus referenciais para dar conta das estéticas, poéticas e epistemologias advindas das matrizes africanas e afro-diaspóricas. Não se trata apenas de incluir novas autorias no cânone, mas de revisar os próprios paradigmas que sustentam a leitura literária, muitas vezes limitados por categorias ocidentais como o realismo mágico ou o fantástico, conforme proposto por Tzvetan Todorov. Ainda que úteis em determinados contextos, tais categorias se mostram insuficientes — e até mesmo redutoras — quando aplicadas a narrativas que operam com lógicas simbólicas e ontológicas distintas da modernidade europeia.

O conto de Passos (2021) propõe outra racionalidade e outro modo de sentir, saber e narrar: uma racionalidade animista, enraizada nas cosmologias afro-brasileiras, na ancestralidade e na poética do corpo negro em travessia. Ao convocar entidades como Nhá Nanãinha, Ewafé e Oxumãe e ao transformar a protagonista Maria em Aлиka — mulher renascida nas águas e no axé —, a narrativa (re)encanta o mundo e reinscreve o sagrado no cotidiano, recusando a cisão entre o natural e o espiritual, entre o simbólico e o concreto. Nesse gesto, a linguagem literária torna-se território de cura, memória e resistência, manifestando o que Garuba (2012) chamou de inconsciente animista e o que Bampoky (2022) reconhece como um modo de habitar o mundo e o texto com os mortos, os vivos e os ancestrais.

Portanto, se a crítica literária brasileira deseja dialogar com a pluralidade estética e ontológica que compõe a produção contemporânea — sobretudo a de autoras e autores negros —, é indispensável que considere o realismo animista como categoria crítica legítima e necessária. Ignorar esse referencial, ou relegá-lo ao exotismo, é perpetuar o epistemicídio que a própria literatura negra busca romper. A estética da ginga literária, proposta por Passos (2024), é mais do que estilo: é gesto político, estratégia poética e força ancestral que desestabiliza as amarras do cânone e restitui à palavra preta sua dimensão encantatória, afirmativa e transformadora.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, K. *Tradução comentada de myth, literature and the african world de Wole Soyinka*. 2024. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2024. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1401640>. Acesso 22 nov. 2025.
- BAMPOKY, P. *Discurso da tradição e da modernidade nos romances Les soleils des Indépendances, de Ahmadou Kourouma, e Luiji: O nascimento de um império, de Pepetela*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1259274>. Acesso 22 nov. 2025.
- CUTI, L. S. *Literatura negro-afrobrasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2. sem. 2009.
- FORD, W. C. **O herói com rosto africano**: mitos da África. São Paulo: Summus, 1999.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. **Nonada**: Letras em Revista, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 235–256, out. 2012. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451673021>. Acesso em: 25 out. 2025.

PASSOS, L. Viva, Maria – a mais bonita! In: SANTOS, N. O. (org.). **As mulheres das ervas**: antologia de contos, crônicas e poemas. (Coleção Territórios Literários). Revista África e Africanidades, 2021, p. 75. Disponível em: <https://africaeafricanidades.com.br/edicao39.html>. Acesso em: 25 out. 2025.

PASSOS, L. **Poéticas de identidade e ancestralidade negra na literatura para crianças e jovens**. 2024. Tese (Doutorado em Letras), 2024. Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas (Ibilce), São José do Rio Preto, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/257749>. Acesso em: 25 out. 2025.

SOYINKA, W. **Myth, literature and the african world**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

SOYINKA, W. From a Common Back Cloth: A Reassessment of the African Literary Image. In: SOYINKA, W. **Art, dialogue & outrage**: essays in literature and culture. Ibadan, Nigéria: New Horn Press, 1988.

Data de submissão: 06/07/2025

Data de aprovação: 01/09/2025