



## A MÃE PRETA E O PAI JOÃO POR UMA PERSPECTIVA INTRAÉTNICA DO POETA BRUNO DE MENEZES

Állan Sereja dos Santos\*<sup>1</sup>

\*Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)  
e-mail: allanserejapa@gmail.com

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo verificar se há uma representação poética que se opõe ao imaginário da Mãe Preta e do Pai João como negros escravizados submissos e símbolos da falsa democracia racial brasileira. Para isso, os poemas *Mãe Preta* e *Pai João*, presentes na obra *Batuque*, de Bruno de Menezes, serão analisados sob a perspectiva *intraétnica*, conceito desenvolvido por Quince Duncan (2019). A visão de Lélia Gonzalez (2020) sobre a Mãe Preta e o Pai João como agentes da resistência passiva também é fundamental para essa análise. O eu lírico não reproduz o mito do Pai João criado pelos brancos escravistas, mas representa um senhor que, na juventude, foi um capoeirista e envelheceu por não ter sido escravizado. Já a Mãe Preta é representada pela voz poética de forma enaltecida, como expressão da ancestralidade africana e responsável pelas marcas de africanização na formação sociocultural do Brasil. Ao analisar a perspectiva *intraétnica* presente na poética negro-latino-americana de Bruno de Menezes, percebemos uma voz lírica que se conecta à coletividade afro-diaspórica, humanizando e ressignificando a Mãe Preta e o Pai João. Essa representação contrapõe ao discurso racista e colonizador, desconstruindo o imaginário de submissão e passividade atribuído aos dois pela branquitude escravista, que buscava sustentar a falsa democracia racial no Brasil.

**Palavras-chave:** Bruno de Menezes. Mãe Preta. Pai João. Perspectiva *intraétnica*. Lélia Gonzalez.

### The Mãe Preta and the Pai João from an intraethnic perspective of the poet Bruno de Menezes

**Abstract:** This article aims to examine whether there is a poetic representation that challenges the imagery of Mãe Preta and Pai João as submissive enslaved black and symbols of Brazil's false racial democracy. To this end, the poems *Mãe Preta* and *Pai João*, found in Bruno de Menezes's work *Batuque*, will be analyzed through an intraethnic perspective, a concept developed by Quince Duncan (2019). Lélia Gonzalez's (2020) interpretation of Mãe Preta and Pai João as agents of passive resistance is also fundamental to this analysis. The lyrical voice does not reproduce the myth of Pai

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana - PPGLC/UNILA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8940795224398570>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7805-1877>. O trabalho recebeu o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).



João created by white enslavers, but instead portrays a man who, in his youth, was a capoeirista and grew old without having been enslaved. Mãe Preta is exalted by the poetic voice as an embodiment of African ancestry and is seen as important in the Africanization of Brazil's sociocultural formation. By analyzing the intraethnic perspective present in Bruno de Menezes's afro-latin american poetics, we observe a lyrical voice that connects with the Afro-diasporic collective, humanizing and re-signifying Mãe Preta and Pai João. This representation stands in opposition to the racist and colonizing discourse, deconstructing the imagery of submission and passivity imposed on both figures by the enslaving whiteness that sought to uphold Brazil's myth of racial democracy.

**Keywords:** Bruno de Menezes. Mãe Preta. Pai João. Intraethnic perspective. Lélia Gonzalez.

## La Mãe Preta y el Pai João desde una perspectiva intracéntrica del poeta de Bruno de Menezes

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo verificar si existe una representación poética que se opone al imaginario de la Mãe Preta y del Pai João como personas negras esclavizadas, sumisas y convertidas en símbolos de la falsa democracia racial brasileña. Para ello, los poemas *Mãe Preta* y *Pai João*, presentes en la obra *Batuque* de Bruno de Menezes, serán analizados desde la perspectiva intracéntrica, concepto desarrollado por Quince Duncan (2019). La visión de Lélia Gonzalez (2020) sobre la Mãe Preta y el Pai João como agentes de la resistencia pasiva también resulta fundamental para este análisis. La voz lírica no reproduce el mito del Pai João creado por los esclavistas blancos, sino que representa a un hombre que, en su juventud, fue capoeirista y envejeció sin haber sido esclavizado. La Mãe Preta es exaltada por la voz poética como expresión de la ancestralidad africana y como figura responsable de las huellas de africanización en la formación sociocultural de Brasil. Al analizar la perspectiva intracéntrica presente en la poética negro-latinoamericana de Bruno de Menezes, se percibe una voz lírica que se conecta con la colectividad afro-diaspórica, humanizando y resignificando a la Mãe Preta y al Pai João. Esta representación se contrapone al discurso racista y colonizador, desmontando el imaginario de sumisión y pasividad atribuido a ambos por la blanquitud esclavista, que buscaba sostener el mito de la democracia racial en Brasil.

**Palabras clave:** Bruno de Menezes. Mãe Preta. Pai João. Perspectiva intracéntrica. Lélia Gonzalez.

### Partindo de discussões afrocêtricas

Na América Latina e no Caribe, os negros foram, em geral, representados na literatura e em outras formas de artes pela autoria branca. Esses autores, ao retratar o negro, adotaram uma visão *interétnica*<sup>2</sup> que, segundo Quince Duncan (2019, p. 241), é resultado “desde o paternalismo humanista à caricatura estereotipada”. Ou seja, sob determinadas óticas da branquitude, o negro é representado de forma limitada e/ou negativa.

Entretanto, quando os literatos negros assumem o lócus do discurso sobre si, desenvolve, conforme Duncan (2019, p. 243), uma perspectiva *intraétnica*, uma produção

---

<sup>2</sup> A visão *intraétnica* é pensado por Lorein Powell Benard e adotada por Quince Duncan (2019) ao desenvolver sobre a perspectiva *intraétnica* como um dos elementos do Afrorrealismo.



literária que trata o negro a partir de uma visão de dentro, em outros termos, o negro sendo representado pelo próprio negro. Ao adotar a perspectiva *intraétnica*, “a voz narrativa se posiciona no interior da comunidade”, por isso, “não faz caricaturas, não idealiza estereótipos, cria personagens” (Duncan, 2019, p. 252).

No século XX, segundo os pesquisadores Frank Andre Guridy e Juliet Hooker (2018, p. 248), os intelectuais negros latino-americanos e caribenhos passaram a buscar, nas raízes africanas e nas diásporas afro-latino-americanas, a base de uma identidade negra específica, diferente dos imaginários nacionais dominantes de cada país. Por exemplo, de acordo com Duncan (2019, p. 241), Nicolás Guillén, ao subverter o idioma, expressa uma concepção sobre a presença negra na América Latina e no Caribe oposta àquela abordada por literatos brancos – tanto os que reproduzem perspectivas negativas e pejorativas sobre o negro quanto os que já haviam superado o discurso do colonizador. *Motivos de Son*, obra de Guillén publicada em 1930, é considerada por Duncan (2019, p. 242) como revolucionária na literatura hispânica, por não simplificar a sonoridade e o vocabulários africanos na literatura latino-americana.

Nessa direção de intelectualidade afro-latino-americana, que assumiu o lócus discursivo e passou a exaltar a ancestralidade africana na diáspora e reivindicar a identidade negra, destaca-se o intelectual Bruno de Menezes (1893-1963), nascido em Belém do Pará. Entre 1913 e 1960, ele publicou seis coletâneas de poemas, uma novela, um romance, além de produzir estudos literários, críticas sobre arte, manifestos artísticos e estudos sobre cultura popular e negra na Amazônia. Apesar de décadas de atuação e produção intelectual, Bruno de Menezes ainda sofre uma marginalização literária – possivelmente por ser negro, oriundo da periferia e do Norte, da Amazônia brasileira (Santos, 2024). Essa exclusão é comum em uma historiografia literária moldada por uma ideologia eurocêntrica, racista, ocidental e burguesa, que ainda é sustentada por um discurso considerado oficial.

Dentre as obras literárias de Bruno de Menezes, a mais emblemática é a coletânea de poemas *Batuque* (1953). Essa obra apresenta uma poética que representa a identidade, a cultura, a memória e a ancestralidade dos negros da Amazônia. Encontram-se poemas que tematizam sobre a Mãe Preta e o Pai João. Esses personagens, no imaginário brasileiro, personificam os negros escravizados passivos, conformados, dóceis e submissos. De acordo com Lélia Gonzalez (2020, p. 46-47), os dois são explorados pela ideologia oficial para ilustrar uma suposta integração e harmonia racial no país. No entanto, Gonzalez defende



que esses estereótipos sobre a Mãe Preta e o Pai João não devem ser aceitos, pois podem ser representações de uma forma de resistência.

Não podemos deixar de levar em consideração que existem variações quanto às formas de resistência. E uma delas é a chamada “resistência passiva”. A nosso ver, a mãe preta e o pai-joão, com suas histórias, criaram uma espécie de “romance familiar” que teve uma importância fundamental na formação dos valores e crenças do povo, do nosso *Volkgeist*. Conscientemente ou não, passaram para o brasileiro “branco” as categorias das culturas africanas de que eram representantes [...]. E, se levamos em conta a teoria lacaniana, que considera a linguagem como o fator de humanização ou de entrada na ordem da cultura do pequeno animal humano, constatamos que é por essa razão que a cultura brasileira é eminentemente negra (Gonzalez, 2020, p. 47).

Dessa forma, não se pode desconsiderar a existência de diversos modos de resistência, como a “resistência passiva”, que foi importante para a construção dos valores e crenças do Brasil e da essência do nosso povo. Trata-se de uma forma de sobrevivência e afirmação cultural negra diante de um sistema racista, preservando práticas culturais e linguagens que se contrapõem ao eurocentrismo e à hegemonia branca. Assim, a Mãe Preta e o Pai João, na visão de Gonzalez, não exemplificam passividade e submissão, mas sim atuam como agentes da resistência passiva.

Diante dessa perspectiva de Lélia Gonzalez e considerando que Bruno de Menezes assume o lócus de enunciação ao abordar o negro e a cultura afro na sua literatura negro-brasileira, este artigo tem como objetivo verificar se há uma representação poética que se opõe ao imaginário da Mãe Preta e do Pai João como negros escravizados submissos e símbolos da falsa democracia racial brasileira. Para isso, os poemas *Mãe Preta* e *Pai João*, de Bruno de Menezes, serão analisados sob a perspectiva *intraétnica*, desenvolvida por Quince Duncan (2019).

### A perspectiva *intraétnica* de Bruno de Menezes

O poema *Pai João* traz como enredo as memórias de um antigo capoeirista, um senhor chamado de Pai João, evocadas pela voz lírica, que também o retrata no tempo presente do poema. A capoeira tem origem em Angola, na tradição dos bantos (Salles, 2004, p. 113), sendo um dos elementos da influência negro-africana na construção da cultura brasileira, portanto, uma manifestação amefricana.



Pai João sonolento e bambo na pachorra da idade  
cisma no tempo de ontem.  
De olhos vendo o passado recorda o veterano  
a vida brasileira que êle viu e gosou e viveu!

Mãe Maria contou que o pai dêle era escravo...

Moleque sagica e teso, destro e afoito num rôlo,  
Pai João teve fama de capoeira e navalhista.

- Êita!... Era o pé comendo,  
quando a banda marcial saía à rua,  
com tanto soldado de calça encarnada (Menezes, 1953, p. 17).

A voz lírica caracteriza Pai João como filho de alguém que foi escravizado, além de retratá-lo como um senhor sem firmeza e lento devido à idade. O vocábulo “pai”, utilizado no poema, remete tanto a um tratamento respeitoso quanto ao fato dele ser um homem idoso. De acordo com o eu poético, Pai João é nostálgico em relação ao passado, à época em que era um jovem (“moleque”) capoeirista que, ao lutar, utilizava uma navalha. Este objeto foi incorporado à capoeira pelos negros brasileiros, sob influência da malandragem portuguesa, conforme aponta Vicente Salles (2004, p. 113).

A voz lírica concede fala ao senhor, o qual recorda praticar a capoeira em briga de rua, enquanto uma banda musical de soldados tocava para a população. O intelectual Edison Carneiro (1977, p. 4) informa que bandas militares rivais, quando desfilavam no carnaval de Pernambuco, eram “protegidas pela agilidade, pela valentia, pelos cacetes e pelas facas dos façanhudos capoeiras, que aos saracoteios desafiavam os inimigos”. Salles (2004, p. 132-133) aponta uma associação entre a capoeira e as bandas militares, que eram acompanhadas pelos lutadores – algo que ocorria não apenas em Recife, mas também em Belém. Na estrofe, a voz lírica representa justamente essa relação entre a banda marcial e a capoeira, que é novamente apresentada como uma luta na estrofe seguinte.

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,  
xadrez, desordens, furdunço no cortiço  
e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó:

“Juvená  
Juvená!

Arrebate  
esta faca  
Juvená!



Arrebate  
esta faca  
Juvená!” (Menezes, 1953, p. 17-19).

De acordo com Carneiro (1977), no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, grupos de capoeiras expulsavam policiais; já no início do século XIX, a polícia passou a castigar fisicamente e exilar os capoeiristas cariocas. Augusto Leal (2011, p. 79) comenta que, em diferentes estados brasileiros – como Pará, Bahia e Pernambuco – a opressão policial, no século XIX, configurou uma “espécie de projeto nacional de disciplinamento da população pobre, de origem negra e/ou indígena”. Com isso, as culturas afro-brasileiras sofreram perseguições com o intuito de serem controladas ou aniquiladas, como a capoeira, que chegou a ser considerada crime.

O confronto constante entre capoeiristas e policiais é retratado no poema pela voz lírica, que narra os golpes do capoeirista contra um policial, resultando em prisão e confusão no cortiço. Nesse espaço, propagava-se o som alto, retumbante, intenso e macio do carimbó. O eu poético imprime o vocábulo da capoeira ao citar o nome do golpe “rabo-de-arraia”, representando um ato de defesa contra a opressão policial. Além disso, os termos do terceiro verso – “ronco”, “retumbo”, “zonzosom molengo” – criam uma musicalidade que alude à sonoridade do tambor, instrumento essencial no carimbó. A música tocada pelo carimbó é uma chula (Salles, 2004, p. 133). As chulas são um dos cânticos da roda de capoeira e, junto com os corridos (outro tipo de cantiga), compõem grande partes das manifestações musicais da roda (IPHAN, 2014 p. 98).

Juvenal teria sido um capoeirista famoso no Pará e, por ser afamado, foi consagrado na chula, que está presente no poema *Pai João*. Ele é descrito como “êmulo do seu camarada baiano Mangangá, ao menos na glória do canto consagrador da habilidade do grande capoeirista” (Salles, 2004, p. 133). Assim, o poema insere uma cantiga emitida nas rodas de capoeira, na qual é invocado um importante capoeirista. Segundo Elanir Silva (1984, p. 76), quando o /l/ é suprimido no final, evidencia-se uma influência africana na fonética. A chula apresenta traços do português modificado pela africanização – o que Gonzalez (1988) chama de *pretuguês* – em sua composição linguística, como na citação do nome “Juvená”. Assim, a voz lírica reverbera a sonoridade *amefricana*.

De amores... uma anagua de renda engomada,





um cabeção pulando nos bicos duns peitos,  
umas sandálias brancas bem na pontinha dum pé.

E o reboło bolinante dos quartos roliços da Chica Cheirosa...

E a guerra do Paraguai! Recrutamento!  
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!  
Itororó! Tuiuti! Laguna!

E não sabia nem o que era monarquia!

...Agora, sonolento e bambo,  
tendo em capuchos a trunfa,  
Pai João ao recordar a vida brasileira,  
que ele viu e gosou e viveu,  
diz do Brasil de ontem:

AH! MEU TEMPO!... (Menezes, 1953, p. 19).

No primeiro verso deste trecho, a voz lírica menciona, ao descrever um momento erótico do capoeirista, a anágua de renda – peça de roupa que expressa a *amefricanidade* – possivelmente usada por Chica Cheirosa, da qual o capoeirista lembra o requebrado. Este verso é citado por Silva (1984, p. 58), quando a pesquisadora ressalta a marca africana na indumentária da mulher brasileira.

Nestes versos, a marca da oralidade está presente com o uso de “*dum(ns)*”. Do teor erótico, o texto poético passa para um contexto histórico: a Guerra da Tríplice Aliança (1864–1870). A voz lírica exclama nomes de militares, batalha e da Retirada da Laguna, além do substantivo “recrutamento”, que invoca a participação dos capoeiras nesse conflito internacional.

Conforme Clóvis Moura (2004, p. 86), os capoeiristas foram obrigados a atuar como soldados na Guerra da Tríplice Aliança, enquanto os filhos dos senhores de escravizados foram preservados. Carneiro (1977, p. 4) também comenta sobre esse recrutamento forçado, afirmando que os capoeiristas foram enviados para a guerra como “voluntários da Pátria” e se destacaram pela bravura em campo, sendo, ao mesmo tempo, uma estratégia dos governos provincianos se livrarem de tais sujeitos (Carneiro, 1977, p. 9).

Dessa forma, entende-se que Pai João, quando jovem capoeira, foi recrutado como soldado para o conflito internacional. Essa ideia ganha força com o verso em que o eu poético afirma que alguém “não sabia nem o que era monarquia” (Menezes, 1953, p. 19). Pai João, portanto, foi recrutado para lutar por um governo monárquico que lhe era desconhecido. Em outros termos, representa a convocação imposta por um Império



brasileiro ausente em termos sociais, que, por interesse governamentais, obrigou diversos capoeiristas a irem para a guerra. Assim, pode-se entender que a voz poética expressa uma visão crítica da história dos negros no contexto brasileiro do Brasil imperial. Nesta linha de raciocínio, descobre-se que Pai João era capoeirista na segunda metade do século XIX.

Na estrofe final do poema, há versos que retomam o léxico da estrofe inicial, simbolizando um fluxo de memória – um retorno do passado revivido para o presente de recordações, que Pai João insiste em lembrar. Cria-se, desse modo, um contraste entre o passado prazeroso e aventurado, em que o personagem era habilidoso, e o presente saudosista, em que ele é descrito como “sonolento” e “bambo”. Ainda nessa última estrofe, ao descrever Pai João, a voz lírica representa a *amefricanidade* na indumentária e na estética negra, pois menciona que o homem usa a “trunfa” – isto é, “cabelo arrumado de modo alto e volumoso” (Assis, 2006, p. 82) – coberto pelo capucho, um tipo de turbante (Assis, 2006, p. 25).

Conforme Moura (2004, p. 300), o pai João é uma criação dos senhores escravizadores como um exemplo de “operário-padrão” para os escravizados seguirem, sendo uma antítese dos quilombolas, que se revoltaram com a condição imposta. Todavia, na realidade, raramente um escravizado alcançava longevidade no sistema escravista, por isso, tal figura foi folclorizada, tornando-se uma espécie de mito. Gonzalez (2020, p. 41-42) pontua que a ideologia oficial expõe o pai João como símbolo da suposta integração e harmonia racial do Brasil, representando o negro acomodado, um estereótipo que, evidentemente, não deve ser aceito.

No poema, Pai João não se refere ao personagem escravizado criado pelos brancos, mas sim a um negro que nasceu livre – ao contrário do seu pai – e que conseguiu alcançar certa longevidade. A voz lírica ressalta aspectos de Pai João que proporcionam uma ressignificação da imagem criada no imaginário brasileiro.

Já no poema *Mãe Preta*, ela é tema-personagem central. Gonzalez (2020) pontua que as africanas escravizadas pelos europeus, no Brasil, eram destinadas a duas funções: escravizada de eito, que trabalhava nas plantações, e a mucama, trabalhadora da casa-grande, cuja atividade incluía cuidar das crianças brancas, atuação que originou a figura da mãe preta.

No acalanto africano de tuas cantigas,





nos suspiros gementes das guitarras,  
veio o doce langor  
de nossa voz,  
a quentura carinhosa de nosso sangue.

És Mãe Preta uma velha reminiscência  
das cubatas, das senzalas,  
com ventres fecundos padreando escravos (Menezes, 1953, p. 21).

No poema de Menezes, a Mãe Preta é apresentada como aquela que acalenta o outro por meio das canções de ninar, oriundas de África, e das lamentações cantaroladas durante o exercício de seu trabalho. Ela remete ao antepassado, evocado pela expressão “acalanto africano” – sendo guardiã da musicalidade trazida pelos povos da África – e pela palavra “cubata”, que designa a moradia de folha de alguns povos africanos (Assis, 2006, p. 31). Assim, nota-se uma alusão à “Mãe África”, de onde foram arrancadas pessoas para o trabalho escravo nas Américas.

Na primeira estrofe, a lamentação desnuda o sentimento da mulher que teve sua maternidade transferida, sendo obrigada a ser ama de leite em vez de cuidar do próprio filho. Ainda assim, mesmo nessa condição imposta, desempenhou a função com afeto. Gonzalez (2020, p. 78) explica que a atividade da mãe preta internalizou valores, ensinou a língua materna do brasileiro e transmitiu diversos elementos que formam o imaginário e a linguagem do país para a criança, ou seja, a cultura brasileira. A voz lírica expressa, justamente no contato afetivo, o momento de influência da Mãe Preta na fala e na linguagem, como alguém fundamental na formação do Brasil. Essa perspectiva pode levar à compreender dos questionamentos do eu lírico no primeiro verso do trecho seguinte:

Mãe do Brasil? Mãe dos nossos brancos?

És Mãe Preta um céu noturno sem lua,  
mas todo chicoteado de estrêlas.  
Teu leite que desenhou o Cruzeiro,  
escorreu num játo grosso,  
formando a estrada de São Tiago...

Tú que nas Gerais desforraste o servilismo,  
tatuando-te com pedras preciosas,  
que deste festas de esmagar!  
Tú que criaste os filhos dos Senhores,  
embaixaste os que eram da Marquês de Santos,  
os bastardos do Primeiro Imperador  
e até futuros Inconfidentes! (Menezes, 1953, p. 21).



No verso solo desse trecho, os questionamentos da voz lírica são apresentados como perguntas retóricas. A primeira declara a Mãe Preta como aquela que formou o Brasil; a segunda expressa que ela é a figura maternal dos brancos. Para Gonzalez (2020, p. 78), a mãe preta é, simplesmente, a mãe, porque exerce todas as atividades maternas com as crianças brancas, enquanto a mulher branca apenas procriou. Assim, na lógica da cultura brasileira sobre a figura materna, é a mãe preta quem, de fato, ocupa o papel de mãe.

O verso do texto poético meneziano estimula a reflexão sobre a Mãe Preta como a mãe dos brancos, já que foi ela quem desempenhou a maternidade, não por quem os pariu. Além disso, ao usar o pronome possessivo “nossos”, a voz lírica se dirige aos brancos brasileiros, sem se incluir nesse grupo racial. Subentende-se, portanto, que o eu poético não é branco e pertence a outra coletividade. O pronome também transmite a ideia de posse, o que faz com que a coletividade representada pela voz lírica se sobreponha à coletividade dos brancos brasileiros.

Na estrofe seguinte, a voz lírica traz elementos cósmicos, utilizando eufemismo para tratar do processo de escravização dos povos africanos. O termo “chicoteado” denuncia a violência sofrida, enquanto o vocábulo “Cruzeiro” faz referência à constelação Cruzeiro do Sul – visível no hemisfério meridional e usada na navegação – remetendo ao tráfico de africanos.

Em contrapartida, o negro na época colonial também aparece na estrofe numa condição social positiva, quando a voz lírica estabelece uma relação entre a Mãe Preta e Chica da Silva. A Chica da Silva foi uma negra do Tijuco (atual Diamantina, Minas Gerais), alforriada após o contratador João Fernandes de Oliveira – o homem mais rico da província – se apaixonar por ela. Ele não apenas a libertou, como passou a tê-la como esposa. Dessa forma, Chica da Silva tornou-se a mulher mais importante da região mineira no século XVIII (Moura, 2004, p. 98-99). No poema, ela é evocada como alguém que afrontou a condição de subserviência imposta aos negros e que ascendeu financeira e socialmente, rompendo com a ideologia racista que associa a imagem do negro à pobreza.

O eu poético volta a fazer referência à Mãe Preta como mucama – como aquela que criou os filhos da nobreza e da elite branca brasileira – aludindo a figuras ilustres para a historiografia oficial, como a marquesa Domitila de Castro, e personagens centrais nos processos políticos do país, como D. Pedro I. Esses sujeitos são apontados como usufruidores da mão de obra escravizada, o que contraria a imagem positiva transmitida



pela história oficial, pois exploraram a mãe Preta.

Na última estrofe do fragmento citado, observa-se que a Mãe Preta contribuiu para a existência daqueles que viriam a ser os Inconfidentes. Assim, pode-se dizer que a voz lírica não romantizada a imagem maternal da Mãe Preta, mas evidencia que a nobreza e a elite branca brasileira exploraram exaustivamente o trabalho escravo. A Mãe Preta também aparece para além da condição de mucama, como nas estrofes:

Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta ?...

Luiz Gama? Patrocínio? Marcílio Dias?  
A tua seiva maravilhosa  
sempre transfundiu o ardor cívico, o talento vivo,  
o arrojo máximo!

Dos teus seios Mãe Preta, teria brotado o luar?  
Foste tú que na Bahia alimentaste o gênio poético  
de Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?  
Terías ungido a dôr de Cruz e Souza ?

Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta ! (Menezes, 1953, p. 23).

No fragmento acima, percebe-se que a amamentação ultrapassa o sentido denotativo – como alimento físico – e adquire um teor metafórico, representando o fortalecimento da luta negra. A voz lírica evoca personalidades negras históricas importantes, como os abolicionistas José do Patrocínio e Luís Gama, e Marcílio Dias, marinheiro de 1ª classe com especialização em artilharia, consagrado herói nacional por conta da Batalha Naval do Riachuelo, segundo Álvaro Pereira do Nascimento (2015). Usando a pergunta retórica como recurso de linguagem, o eu poético expressa que essas pessoas se nutriram do leite da Mãe Preta. O líquido funciona como alegoria dos valores, do talento e da coragem propagados, enquanto a figura materna representa a ancestralidade negra, símbolo da base identitária e da resistência negra. A Mãe Preta é também figurada como fonte poética e pilar fundamental, ao longo dos tempos, para a edificação do Brasil.

Gostosa, contando a história do Saci,  
ninando murucu-tú-tú  
para os teus bisnetos de hoje...

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,  
cantando e sapateando no Batuque,  
correndo o frasco na macumba,  
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento



varando pelos quilombos.

Quanto Sinhô e Sinhá-Moça  
chupou teu sangue, Mãe Preta ?!... (Menezes, 1953, p. 23).

Segundo Sonia Roncador (2008), um dos cuidados da mãe preta era contar histórias para as crianças brancas, prática que tornou a mãe preta uma grande contadora de histórias e transmissora da tradição literária oral no país. Esse fato é reproduzido no poema como um momento onde a Mãe Preta, agradavelmente, conta uma história para a criança branca adormecer mais rápido. A narrativa é sobre o Saci, figura emblemática das narrativas orais brasileiras, que representa a presença das tradições negro-africanas na literatura oral, mescladas às tradições indígenas e portuguesas.

A voz lírica retrata a Mãe Preta como propagadora da história do Saci. Na narrativa, aparece o canto relacionado à ave murucututu – uma coruja de hábitos noturnos. Na crença popular, essa ave é utilizada como figura simbólica para induzir o sono das crianças, sendo personagem de cantiga de ninar (Assis, 2006, p. 56). A menção à ave ocorre por meio da transformação do substantivo em onomatopeia “murucu-tú-tú”, reproduzindo o canto emitido pela coruja e que remete ao seu nome. Assim, o eu poético expressa a sonoridade noturna, trazendo a ave como símbolo do sono e revelando mais exemplo da influência negra na formação do imaginário e da linguagem da cultura brasileira.

No final da estrofe, a voz lírica sugere que a Mãe Preta mantém ligação com os bisnetos dos brancos. O pronome possessivo “teus” aponta uma relação com os descendentes a quem a voz lírica está dirigindo o discurso. Com isso, depreende-se que a memória representada expõe o fato de que a Mãe Preta foi explorada por diferentes gerações da família branca escravocrata.

A segunda estrofe desse fragmento faz referência à África como origem da Mãe Preta, mencionada como proveniente de Luanda, capital de Angola. Ao explicitar a Mãe Preta como preservadora das culturas africanas na diáspora – como a religiosidade – e ao apontar a cidade angolana como origem dela, a voz lírica acentua um dos territórios africanos que influenciou a construção cultural do Brasil.

Ainda na segunda estrofe do fragmento, o batuque está ligado às práticas afro-religiosas, nas quais há a presença de Ogum, orixá protetor, segundo Edison Carneiro (1978, p. 95), caracterizado por montar no seu cavalo branco. No poema, a Mãe Preta expressa a afro-religiosidade quando Ogum se manifesta nos quilombos – territórios brasileiros de



resistência e preservação cultural negra – onde a divindade africana da guerra é regente. Assim, o eu lírico reivindica a memória simbólica relacionada à África e invoca uma divindade ancestral. Posteriormente, usa-se o termo “sangue” como metáfora para leite materno, representando a dor da função da ama de leite imposta às mulheres negras. A pergunta retórica da voz lírica enfatiza o quanto essas mulheres foram exploradas ao amamentar os filhos e as filhas dos brancos escravizadores.

Agora como ontem és a festeira do Divino,  
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê.  
És finalmente a procriadora côr da noite,  
que desde o nascimento do Brasil  
te fizeste “Mãe de leite”...

Abençoa-nos pois àquêles que não se envergonham de Ti,  
que sugamos com avidez teus seios fartos  
- bebendo a vida! –  
que nos honramos com o teu amor!

TUA BENÇÃO MÃE PRETA! (Menezes, 1953, p. 23-24).

A voz lírica aponta a Mãe Preta como organizadora da Festa do Divino Espírito Santo. A Festa do Divino Espírito Santo é uma celebração do catolicismo de origem portuguesa, trazida ao Brasil, onde assumiu outras características com elementos da africanidade, tornando-se um exemplo do catolicismo popular *amefricanizado*. A Mãe Preta é mencionada como preparadora de petiscos de pimenta e dendê, alimentos típicos da culinária afro-brasileira. Dessa forma, nota-se que ela simboliza a influência africana tanto na religiosidade implantada quanto na culinária do país, em um processo de *amefricanização*. Ainda na primeira estrofe do fragmento, a voz retoma a Mãe Preta como ama de leite para denunciar como o corpo das mulheres negras foram repetidamente explorados desde a colonização.

Na última estrofe, o eu poético coloca a Mãe Preta num patamar de honraria, ao pedir sua bênção para um coletivo que não a nega, mas sim a enaltece por tudo que transmitiu e a reconhece como figura materna de fato, não apenas como a ama de leite. Observa-se que no poema a Mãe Preta representa a ancestralidade negra, da qual esse coletivo se alimenta com voracidade dos “seios fartos”. Essa parte do corpo é citada como alegoria da nutrição existencial da coletividade negra.

A voz lírica se integra ao coletivo por meio do pronome pessoal do caso oblíquo “nos”, posicionando-se no interior da comunidade ancestral negra e emitindo uma



perspectiva *intracêntrica*. Essa voz, com um discurso em oposição à branquitude e em aproximação afetiva à Mãe Preta – tratada como figura matriarcal e ancestral – evoca a memória simbólica afro-africana. Partindo da perspectiva da coletividade negra, a Mãe Preta representa alegoricamente a ancestralidade que fortifica o povo negro que não nega a *amefricanidade*, a qual é encoberta pela ideologia do branqueamento (Gonzalez, 1988, p. 70).

No último verso, a voz lírica, com respeito e devoção, pede a bênção à Mãe Preta, tradição da formalidade social que solicita um voto de proteção. Em todo o poema, ela é mencionada com letra maiúscula. Essa grafia indica que não se trata da figura da ama de leite criada no imaginário brasileiro como a “negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão” (Gonzalez, 2020, p. 180), símbolo da harmonia racial inventada pelos brancos.

Com uma perspectiva muito distinta, o eu poético invoca a figura que influenciou a linguagem e a cultura brasileira e que preservou a cultura negra, revelando, conforme Gonzalez (2020), quem enganou e golpeou a raça dominadora, internalizando valores e passando a linguagem do negro em um ato de resistência. A grafia com letras maiúsculas simboliza justamente o respeito às mães e tias dentro da comunidade negra (Gonzalez, 2020, p. 180). Ao longo do poema, ela se constitui na metáfora da ancestralidade negra, da África e das mulheres pretas. Assim, a memória histórica acerca da Mãe Preta é reconstruída, humanizada e ressignificada.

### Finalizando este ciclo discursivo

A intelectual Lélia Gonzalez expõe outra perspectiva sobre a Mãe Preta e o Pai João, não como as personificações dos negros escravizados dóceis e submissos, mas sim como agentes da resistência passiva. Essa ótica conflui com a representação poética manifestada na obra *Batuque*, de Bruno de Menezes, marcada por um discurso contrário ao imaginário racista e colonial sobre a população negra do Brasil.

Analisando a perspectiva *intraétnica* – pensada por Quince Duncan – que atravessa os poemas de Bruno de Menezes, não enxergamos a Mãe Preta e o Pai João como símbolos da falsa democracia racial brasileira. Eles surgem como protagonistas, com grafia maiúscula – uma forma de torná-los sujeitos históricos, não figuras simbólicas, mas que ainda representa um coletivo historicamente minorizado – e nomeando os poemas. Vale frisar que





nome está correlacionado à identidade e memória; nomear é atribuir e reconhecer socialmente uma identidade (Candau, 2016, p. 69).

No poema *Pai João*, ao trazer o passado do personagem, a voz poética expõe a exploração dos negros na Guerra da Tríplice Aliança. Representado como um hábil capoeirista na juventude, Pai João se aproxima da figura dos quilombolas – que lutavam contra as imposições racistas –, dissociando-se do “operário-padrão”, da passividade e da submissão do mito do Pai João criado pelos brancos. Esse homem envelhecido não alimenta a falsa longevidade do mito, pois não foi um escravizado. O eu lírico contrapõe a história tradicional e o estereótipo produzido pela ideologia escravista.

A voz lírica do poema *Mãe Preta* evidencia uma consciência histórica crítica sobre a escravidão e a exploração vividas pelas amas-de-leite. O eu poético enaltece a Mãe Preta como expressão da ancestralidade africana e destaca sua importância na construção histórica e sociocultural do Brasil. Ressaltar, no poema, a Mãe Preta como responsável pelas marcas de africanização presentes nas linguagens e culturas do país soma-se à visão sobre ela como um dos grandes pilares da amefricanidade. A resignificação e humanização da imagem da Mãe Preta se opõem ao mito forjado pelo discurso racista, escravista e colonizador.

Os dois poemas exemplificam a perspectiva *intraétnica* da literatura negro-latino-americana de Bruno de Menezes, que desenvolve uma voz lírica que enaltece a africanidade, assume uma ancestralidade afro-diaspórica e se conecta à coletividade negra. Por isso, não reproduz estereótipos nem um discurso branco-cêntrico e racista. A representação poética de Mãe Preta e do Pai João, por Bruno de Menezes, humaniza esses sujeitos e desconstrói o imaginário de submissão e passividade criado pela branquitude escravista e racista para sustentar a falsa democracia racial no Brasil.

## Referências

ASSIS, Rosa. **Batuque, de Bruno de Menezes**: um glossário. Belém: Fundação Cultural do Pará/Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, 2006.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 3. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.



CARNEIRO, Edison. **Capoeira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Funarte, MEC, 1977.

DUNCAN, Quince. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: CAPAVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da. **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019, p. 241-259. Disponível em: <https://ufrr.br/editora/index.php/editais?download=412>. Acesso em: 03 abr. 2025.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lesia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GURIDY, Frank; HOOKER, Juliet. Corrientes de pensamiento sociopolítico afrolatinoamericano. In: FUENTE, Alejandro de la; ANDREWS, George Reid. **Estudios afrolatinoamericanos**: una introducción. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 219-268.

IPHAN. **Roda de Capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). 2011. 231 f. Tese – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8602/1/Leal.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2025.

MENEZES, Bruno de. **Batuque**. 4 ed. Belém: Editora Veterinária, 1953.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. O marinheiro negro Marcílio Dias: as muitas memórias de um cidadão exemplar. **Navigator**: subsídios para a história marítima do Brasil, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 84-95, 2015. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/563/541>. Acesso em: 29 abr. 2025.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p. 129-152, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9437>. Acesso em: 27 mai. 2025.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANTOS, Állan Sereja dos. **Bruno de Menezes batuca Amefricanidade e Afrorrealismo**: marginalização literária e Literatura da Améfrica. 2024. 130 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2024.

SILVA, Elanir Pessoa Gomes. **O africanismo em Batuque de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

