

[HOMENAGEM]**Os silêncios em Gramiro de Matos****Leonardo D'Avila^{1*}** ¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - Brasil*Autor de correspondência: leonardo.davila.oliveira@gmail.com**RESUMO**

Este artigo analisa os silêncios na obra de Gramiro de Matos. Nesse proceder, o silêncio não é considerado um conceito único, senão uma dedução que se reflete em cinco aspectos de sua obra: silêncio como o problema da poesia formal, como violência, como exílio, como ostracismo e, por fim, como morte. Para tanto, o artigo relê de toda a sua obra bibliográfica, mais especificamente: *Urubu Rei* (1972); *Os morcegos estão comendo os mamões maduros* (1973); *A Conspiração dos Búzios* (2016); *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (1996); *Antologia Poética* (2002), sem abdicar de recorrer a outras intextualidades afins na cultura brasileira, como Waly Salomão, Jorge Amado ou Glauber Rocha. O trabalho elabora uma síntese a partir do não dito na obra de Gramiro, a qual também não deixa de ser uma homenagem ao poeta recentemente falecido.

PALAVRAS-CHAVE:

Gramiro de Matos
Silêncio
Exílio
Poesia Contemporânea
Literatura Comparada

SUBMETIDO: 12 de maio de 2025 | **ACEITO:** 17 de junho de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de outubro de 2025
© fólio - revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Os silêncios

A palavra silenciar não tem o mesmo significado de calar. Enquanto calar remete a uma ação voluntária de não se comunicar, silenciar é um ato muito mais complexo e cheio de comunicação. Em, latim, o verbo *tacere* se aproxima mais ao ato coercitivo de se calar, assim como a um ato de rebeldia ou ainda a uma consequência de violência. Já *silere* é um verbo intransitivo e diz respeito a um silêncio natural, isto é, um silenciar profundo e possivelmente contemplativo. Embora o calar possa ser profundamente significativo, o silenciar, em última instância, é absolutamente necessário à fala, como poderemos observar. Este trabalho investiga diversas modalidades de silêncio

na obra de Gramiro de Matos, autor nascido em Jequié, no Sul da Bahia, em 22 de março de 1944, e que se tornou uma das grandes promessas da literatura brasileira nos anos setenta, mas que, após os anos 1980, não só desaparece do meio cultural brasileiro como praticamente abandona seu projeto literário. Sabendo que o silêncio é profundamente significativo, investigaremos rapidamente diversos momentos de sua carreira, esperando que este texto possa ser uma homenagem digna do autor, recentemente falecido – em 7 de dezembro de 2024.

Atualmente, em um mundo profundamente conectado e midiático, somos bombardeados com imagens e sons de todas as proveniências e, de modo geral, o silêncio, mais do que nunca, causa estranhamento. Na verdade, lutamos contra o silêncio, tanto pelo monólogo interior como pelas conversas e leituras do dia-a-dia, como se o silêncio fosse um desperdício de tempo ou ainda uma ameaça à normalidade. Porém, sem intervalo, não há diálogo possível, pois é preciso um intervalo para ceder a palavra a outro. Aliás, sem silêncio, não haveria nem a separação de palavras, as quais, sem silêncio, perderiam sua relevância. “Silêncio e palavra não são contrários. Ambos são ativos e significantes e, sem sua união, não existe o discurso.” (Le Breton, 2006, p.7.) A respiração, o olhar, a reserva, a reflexão, o corte são algumas entre tantas outras modalidades de silêncio. Isso implica também que o silêncio não seja tão somente importante para a linguagem, senão que ele é o seu maior fundamento. Para Agamben, “assim, enquanto abre a dimensão arque-original do Abismo, o silêncio é o místico fundamento (negativo) de toda possível revelação e de toda linguagem, a língua original de Deus enquanto Abismo.” (Agamben, 2023, p.297.)

A obra de estreia de Gramiro de Matos, pseudônimo de Ramiro Matos em clara homenagem ao poeta baiano Gregório de Matos, foi *Urubu-Rei*, de 1972. Este livro certamente é um dos mais desafiadores textos em Língua Portuguesa, com uma escrita inicialmente inapreensível, embora eivada de tradição poética. Nela abundam cortes, omissões, neografia, *ready-mades* de culturas indígenas, upanishades e rock, espaços vazios no papel, enfim, que formam um mosaico de difícil legibilidade. Contudo, Gramiro não foi silenciado pela dificuldade desta obra, até mesmo porque foi justamente ela que o projetou como escritor em âmbito nacional, a qual foi lida por toda a geração de novos artistas ligados à contracultura ou à marginalidade, assim como foi

percebida por importantes personalidades da Literatura Brasileira, como Jorge Amado, Affonso Romano Sant'Anna, Laís Corrêa de Araújo ou Silviano Santiago.

Sendo interlocutor indireto das vanguardas concretista e neoconcretista no Brasil, o autor realiza um trabalho de esvaziamento de sentido aproximando-se de um uso utopicamente mais livre e descomprometido das palavras, beirando teoricamente uma poeticidade absoluta e ecoando o silêncio da própria língua e a espontaneidade dos gestos. Porém, ainda que houvesse certo desejo mallarmaico de uma poesia pura liberta da sintaxe, da semântica ou da história da língua, o autor é dotado de uma forte espontaneidade, capaz de promover a persona poética ativa em meio a uma realidade de artifícios: espontaneidade esta que Antônio Cícero (2014) também observara em Waly Salomão. Isto é, seria precipitado considerar a impenetrabilidade e o estranhamento da escrita de *Urubu-Rei* como certa adesão a uma linguagem meramente formal ou como consecução de uma poesia puramente intelectualista que, por silenciar toda a significação, abriria espaço para a pura grafia, o puro som ou a pura visualidade.

bosfa gunga	zonsapo pialha
ulalaio ulalaio ulalaio	fronco friscuccuco
sunho azul	beado uasca

(Matos, 1972, p.66.)

Não há dúvida de que *Urubu-Rei* possui inúmeras intertextualidades com a poesia concreta de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari nos anos 50 e, inclusive, com todo o paidêuma envolvido, como as obras de Qorpo Santo, Sousândrade, Oswald de Andrade e Mallarmé. Mas as semelhanças cessam aí, pois, além de a obra de Gramiro refletir o ambiente de contracultura dos anos setenta, com temas como a ayahuasca, a curtição ou a liberdade sexual, é importante frisar que Gramiro possui em toda sua obra um empenho da língua mais como fator de luta do que artifício formal. Por fim, Gramiro é profundamente tributário da tradição poética brasileira, especialmente de Jorge Amado, Mário de Andrade, Castro Alves, Jorge de Lima e, obviamente, Gregório de Matos, sendo uma poesia marcadamente erudita, ainda que de modo espontâneo e visceral.

Ainda em *Urubu-Rei*, entre outros exemplos, um dos trechos mais interessantes, que reúne português e língua geral amazônica, o autor realiza na verdade um *ready-made* com a obra *O Selvagem*, de Couto de Magalhães.

MAI PITUNA OIUQUAU ãNA
QUANDO A NOITE APARECEU

lupirungáua ramé intumahã pituna; ára anhú – O princípio durante não havia noite somente – Opai ára opé – Todo tempo em Pituna okéri oikó i rípipe – A noite adormecida está de água no fundo – Intimahã cootá; opai onhehe – Não havia animaes; todas as coisas fallavam. [...] (Matos, 1972, p.34.)

Certamente é possível concordar que a obra *Urubu-Rei* de Gramiro tenha como um de seus principais motivos uma busca utópica por um silêncio da significação que ocorre por recortes livres de diversas fontes em diversas línguas, além de uma excessiva neografia. Porém, esse silêncio da significação de Gramirão, em suas violências com a gramática, não é inócuo ou inocente. Para Roland Barthes, uma língua branca é impossível em última instância, jamais alcançando o patamar de mero automatismo, uma vez que logo mais recomeçam artifícios do escritor por vias tortas. Nesse exato procedimento, Gramiro, em seu utópico silenciamento da sintaxe, da ortografia ou do semântico realiza um combate em línguas em neo-*nheengatu* (e posteriormente em quimbundo e crioulo de Cabo-Verde): não para fazer triunfar alguma língua sobre a outra ou resolver as contradições, mas pelo simples gesto de choque entre diversos códigos, diversas ortografias ou diversas culturas. Seu gesto é político em favor dos que foram silenciados e não meramente estético. A “língua geral”, em *Urubu-Rei*, mesmo que fraturada e descontextualizada, é fonte de uma atitude de resistência e não de um jogo neutro de vocábulos em Tupi perante a própria sintaxe da Língua Portuguesa. Enfim, uma vez que silêncio e palavra são sempre codependentes, o silêncio no livro não é uma bandeira vanguardista, mas a principal força de sua escrita.

Violência

Outro silêncio de Gramiro de Matos é o da violência em sua narrativa, especialmente durante os anos de chumbo no Brasil. Se, na esteira de Mallarmé, a instrumentalidade da linguagem, em vez de enunciar mera verborragia, paradoxalmente, indica seu próprio silêncio, a violência deixa sua marca à medida que silencia a língua. Após a publicação de *Urubu-Rei*, participa no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, à mesma época em que publica seu segundo livro, *Os Morcegos Estão Comendo os Mamãos Maduros*, em 1973. Nele, as cores e a utopia da prosa poética de *Urubu-Rei* dão lugar a

uma narrativa dura como o asfalto e violenta como a repressão política que se espalhava cada vez mais pelo país. Nessa obra, a inventividade operante é sufocada e fragmentada pela emergência do corte na sintaxe e no sentido. Desde o prólogo, quando o autor retoma o mito Kaxinawá (na verdade, Huni Kuin) da criação da Lua a partir de um corte de cabeça e da sua sobrevivência, as repetições, os desvios da ortografia e as interrupções de raciocínios manifestam o corte como um tropo de linguagem arcaica que acossa a lógica convencional e o desenrolar mítico esperado, inviabilizando qualquer possibilidade de linearidade narrativa.

A “Cabeça Caxinauá”, que abre *Os Morcegos*, provém do conto da mitologia da tribo nativa do Acre que narra a criação da Lua como uma cabeça decepada que persegue aqueles que a cortaram até que desiste e vai para o céu para formar a lua. Tal mito foi descrito no *Macunaíma* de Mario de Andrade ou nas traduções de Capistrano de Abreu, que são citadas no início do livro. “Chegaram a um rio, nadaram, a cabeça cortada veio atrás.” (Matos, 1973, p.11.) De qualquer forma, a cabeça cortada, que é a grande abertura dos *Morcegos*, narra uma metamorfose diante da cabeça em outros seres diante do corpo dilacerado e com sangue sugado, além de promover o corte como um signo de silêncio doloroso.

A morte, esse grande silêncio, pretende ser uma solução emergencial em *Os Morcegos*, tal como um ideal de síntese profana. Porém, além de qualquer sentido, a dor é sempre um obstáculo à sua consecução. Diante do silêncio violento que acossa a escrita, o testemunho passa da voz ao grito, em uma tentativa impossível de se simbolizar a dor.

Sempr'estava impressionado kou a morte últimamente, sempr'estave fusçando o arcabouço, uma fixação, sentida dores nas costas, devia estar tuberculoso, arrepiava, suor embebia, morrer escarrando sangue... deprimente, malignamente, seria melhor suiciar-se i a dor? Ah se pudesse evitar a dor física, como? Debaixo deum carro não, não não, o corpo estraçalhado, a pancada, o cérebro moído, a sangueira, enxergou-se debaixo dum ônibus, a cabeça amputada do corpo tremendo pedindo em gosma dy sangue k lhe devolvesse a vida. (Matos, 1973, p.35.)

Mas essa morte que rodeia é também a que justifica a metamorfose, a taumaturgia, ou ainda uma devolução à vida. Após uma citação direta de Luiz Costa Lima, da qual se retira a função do morcego como senhor da cultura, é bastante possível discernir como o sangue, a polpa do mamão maduro por

mais que sejam sugados, ainda sobrevivem como espectro, como uma cabeça viva apesar do corpo estar morto. O silêncio violento e dolorido das contusões e das eviscerações, em uma fragmentação não apenas da subjetividade como também da corporalidade de qualquer proto-agonista, é quem, ainda assim, não deixa de tentar reivindicar um novo corpo, uma nova metamorfose provinda de uma fonte mais primordial, que é o sangue.

Karma encantava s'em tudo y tudo mutação preferindo fundo da noite responso, dos cachos de mamão cabeça dy gente escapulindo pela mata cabeça sem corpo, vomitando chuva, pintando a lua kom cores de guerra, unis-mitociente'm todos lugares, temido pelo-qual-populoso Filhos-da-Terra, assombração/aparição y pragas-profecias, era conhecido komo um taumaturgo, poder dy cura passar pelotempo, animal-gente-homem'outros-'êres manifestando-se. (Matos, 1973, p.68.)

Ainda que Gramiro não tenha sido um escritor fisicamente torturado, como foi seu companheiro Rogério Duarte, que, em *A Grande Porta do Medo*, faz do "corte" o único protagonista possível, *Os Morcegos* marca a decepção, as perturbações, as dores e até o suicídio entre os principais artistas da contracultura brasileira, a qual foi certamente violentada e reprimida por meios ora mais literais ora mais simbólicos. Mas será ingênuo tentar figurar o indizível em narrativas como as de Rogério Duarte ou Gramiro de Matos? Sobre o tema, vale lembrar a reflexão de Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* (2003) no sentido de que embora as imagens de genocídios oficiais ou violências sistematizadas não possam representar e comunicar o que ocorreu na realidade, elas podem, sim, suscitar outros efeitos, como uma possível reflexão, choque ou mesmo luto, de forma que rememorar se torna um ato ético para com os mortos ou violentados. Em outros termos, ainda que seja impossível colocar a dor em papel ou em um estudo literário, falar e estudar esses testemunhos é um proceder ético incontornável.

Gramiro de Matos e Waly Salomão foram jovens autores que manifestaram muito de suas dores mais profundas em seus silêncios. O mais biograficamente profundo dessas experiências-limite, muitas vezes sobrevém na própria implosão de suas narrativas e no enredo impossível e desfigurado, condigno ao que entende Paul de Man no sentido de que "a autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa." (De Man, 2012.) E o silêncio da impossibilidade de se figurar um corpo em Gramiro de Matos, dá lugar a um vitalismo que espera do sangue daquele que não serve nem para

sacrifício, a fonte maior de redenção da dor e de um recomeço de (precário) de mundo. Isso porque ao tangenciar a morte, ao desfigurar o sentido da escrita, ainda que pela via da inoperância dos documentos, e trazendo a crueza da vida e a crueza da matéria, a experiência do silêncio é um convite à metamorfose de ser algo que não se é. Toda a escrita caótica e os trabalhos com colagens da parte do autor sem conclusão, sem teleologia, sem narrativa são manifestações, restos de um objeto inexistente.

Exílio

O exílio é um grande silêncio em Gramiro de Matos. Ele surge em sua obra a partir de sua estadia fora do Brasil entre 1974 e 1978 a fim de realizar uma pesquisa comparativa entre a literatura brasileira e as literaturas africanas de expressão portuguesa. Gramiro esteve presencialmente em Lisboa e em cada um dos países africanos que lutava por independência durante esses momentos-chave. A pesquisa foi financiada pela Fundação Calouste Goulbenkian, que até hoje é um dos principais órgãos de fomento à ciência em Portugal. As pesquisas acadêmicas que surgiram dessa estadia serão trabalhadas no próximo item, enquanto neste abordaremos o terceiro livro de Gramiro de Matos: *A Conspiração dos Búzios*, obra que foi marcada pelo silêncio de um exílio por conta do distanciamento involuntário de Gramiro dos principais círculos intelectuais ou da imprensa do Brasil.

Embora participasse ativamente da contracultura nos anos 70, Gramiro não chegou a ser oficialmente exilado, como seria Caetano Veloso entre 1968 e 1972. Porém, também não se pode afirmar que sua ida à África tenha sido uma escolha livre, uma vez que a situação era progressivamente difícil, especialmente após a prisão e tortura de Rogério Duarte ou após o suicídio de Torquato Neto. (Ao menos a nós, em entrevista, o escritor Ramiro da Silva Matos Neto informou que ele próprio teria dado a notícia da morte de Torquato a Caetano Veloso.) Com a continuidade e o endurecimento da ditadura civil e militar no Brasil, enquanto muitos conheceram o silêncio do medo e outros o silêncio da luta armada, o autor Gramiro de Matos foi marcado pelo silêncio do auto-exílio. Não que ele tenha se calado, pois foi co-diretor da revista *Pasárgada* com Manoel Seabra em 1976, o que sustenta que o silêncio do exílio seja uma reformulação de todas as referências de si e do mundo.

O exilado, assim, reencontra um silêncio na completa mudança de realidade e na perda das referências, relativizando a própria subjetividade. O exílio, conforme Arthur de Vargas Giorgi, é uma renovação da experiência originária do fora, uma “reencenação radical da experiência de vir-ao-mundo”. (Giorgi, 2015.) O silêncio do exilado marca a todo momento *A Conspiração dos Búzios*, porém seria impossível sistematizar, no curto espaço deste artigo, todo o silêncio em toda a temática universalista no enredo altamente quebrado desse romance histórico, que, ainda assim, é escrito na forma de um roteiro cinematográfico: foi feito para ser efetivamente adaptado e filmado, ainda que isso nunca tenha acontecido. Por isso, optamos por trabalhar apenas um fragmento no intuito de fazer jus ao silêncio que a todo momento espreita o texto.

Trata-se da descrição pormenorizada do revolucionário Manuel Faustino dos Santos Lira em Lisboa ou Paris, embora se saiba que este nunca saiu do Brasil. A vida documentada por processos judiciais do Brasil Colonial, ainda assim, é assemelhada com dados autobiográficos do autor. Gramiro narra Manuel Faustino como uma vida silenciada, uma vida inarrável por documentos judiciais ou pela perseguição a este jovem idealista assassinado em praça pública. Narra a ousadia de poetizar e de estudar novas ideias libertárias na Bahia do século XVIII, tanto quanto algum estudante do século XX que toma consciência da violência colonial em África ou da permanência do colonialismo nas instituições ou na vida diária brasileira. Assim, em ares de liberdade, Gramiro imagina que Manuel “ia voltando a volta a morte sabendo se principiando a ida nascendo a vinda, a vida, em Lisboa-Paris-Bahia, Manoel Faustino dos Santos Lira, Conspirador dos Búzios, combatente da Liberdade, em lirismo pleno poético político.” (Matos, 2016, p.55.) Neste personagem revolucionário, ecoam fragmentos da vida esfacelada de um estudante exilado. Essa hipótese é reforçada pelo fato de o autor denominar Manoel Lira em duas assonâncias intencionais que condizem com a própria autoria Gramirão, ão, ão. “O mundo rodava, o movimento do pião da consciência, Manoel, el, el, o Sancho negro, andando pelas ruelas antigas destas cidades de memórias lindíssimas subindo as escadas rolantes das igrejas dos templos [...]” (Matos, 2016, p.55). Nessa narrativa altamente experimental, portanto, abundam momentos de indistinção entre o enredo e algumas imersões autobiográficas, não como uma representação de um sujeito, mas como salienta Leonor Arfurch, o biográfico sobra na literatura em seus próprios fragmentos, “não a vida transformada em

um livro (em arte), mas a arte deixando sua marca na banalidade da vida.” (Arfuch, 1998, p.46.) A experiência pessoal do exílio em Gramiro é a emissão de uma voz também não-pessoal, especialmente em um contexto em que se roupem abruptamente grande parte das referências pessoais.

A prosa de Gramiro de Matos da *Conspiração dos Búzios* continua vociferando contra uma perda da realidade, efetuando um distanciamento do leitor. A narração adquire o anseio coletivo das jovens nações africanas que ansiavam por liberdade e pelo fim da violência colonial. Para tal, o autor refigura este momento de levantes antirracistas, anticoloniais e de certa utopia revolucionária a partir de certo anacronismo, confundindo voluntariamente as palavras dos africanos do século XX com os documentos da Colonização Portuguesa no Brasil do século XVIII e vice-versa. Não por menos, a Revolução dos Cravos em Portugal, cuja atmosfera Gramiro presenciara, é retratada como o resultado de uma conspiração dos Orixás na Praça dos Mistérios às vésperas do levante anticolonial baiano. Por fim, o texto confunde a própria biografia do boêmio, idealista e revolucionário Manuel Faustino com a experiência do próprio Gramiro de Matos.

Nesta aldeia afro-nordestina com búzios na paisagem, aquela sua cabeça encantar-se vai, pensava nos caminhos dos arco-íris, os brincos de Lucas Dantas, João de Deus e Luís das Virgens, os mistérios da Conspiração dos Búzios, a Sedição das Argolinhas. A sedução dos revolucionários inconfidentes baianos com suas argolinhas coloridas, brincadeiras de cocada, carnaval porreta, as contradições, a poesia política, política da poesia: secando sol seu frio não aquecendo o povo nascendo chuva sol-caju amanhã fazendo mudança flor.

‘Afinal, o que sou na realidade?’ – indagava-se constantemente o poeta baiano – um autor estrutural e tecnológico ou o fabulário fantasista ou o pensador dialético desta unidade de significantes, do plural das coisas, criador de qualidades novas? (Matos, 2016, p.61.)

Com *A Conspiração dos Búzios*, observa-se a morte do Ramiro da contracultura dando lugar ao nascimento de um escritor maduro em busca de valores universais em meio a um mundo que vivia a descolonização. Enquanto o mundo esperava uma Terceira Guerra Mundial entre as grandes potências centrais, a grande mudança veio das Guerras de Descolonização — entre os anos 60 e 70 no caso português — que apontaram para a barbárie que espreitava quaisquer culturas nacionais europeias ou a loucura que sustentava a “civilização”. E Gramiro esteve diretamente imerso nesse processo, embora

abrace o silêncio em sua atividade artística, até o limite de abandonar a escrita de ficção. Se *A Conspiração* faz triunfar, ainda que tardiamente, aqueles que sempre perderam com a dissolução do Império Colonial Português a partir da Revolução dos Cravos, em 1974, o livro também marca o silêncio do exílio e o fim de Gramiro como autor de ficção. Daí em diante apenas irá publicar novos poemas em antologias, como a publicada em Lisboa por Manuel Seabra (1981) ou seu genial Violão d'y Musculos no livro *Os Estranhos Filhos da Casa*, de Mário Cravo Neto (1985) que também contava com participações de Carybé. Porém, muito de sua poesia termina em edições caseiras, como sua *Antologia Poética* (2002), na qual, ao lado de muitos poemas com linguagem disruptiva, também surgem alguns poemas em linguagem intimista e confessional, muitos dedicados a algum parente, algo que já se afasta da autoria Gramiro de Matos, mas que também fazem parte de seu silenciamento.

Ostracismo

A escrita da obra acadêmica é marcada pelo silêncio do ostracismo, que se deve, em parte, a um retorno do exílio e a uma reinserção difícil nos caminhos ordinários da academia brasileira. A palavra “ostracismo” vem do grego (*ostrakismós*), que significava a pena de exílio da cidade estado ateniense. O termo se relaciona a (*ostrakon*), concha, mas não à concha em que alguém se esconde, mas à concha em que se escreve o nome de um banido. Mesmo sendo um autor com conexões e publicações no exterior, teve uma recepção errática e difícil de sua obra na academia e, além disso, teve dificuldade em adquirir recursos para a publicação ou divulgação de sua obra artística, especialmente em um momento em que o Estado Brasileiro se encontrava em crise de hiperinflação e imperava a descrença pelas eleições indiretas e pela morte de Tancredo Neves em em 1985. Sua carapuça de búzios, contudo, não foi apenas consequência de alguma timidez ou fruto da mera casualidade, mas principalmente uma tarja julgadora em meio às disputas políticas e culturais que aconteciam nos anos de redemocratização. Em meio a uma luta por hegemonia dentro dos campos democráticos, Gramiro e outras figuras públicas caíram rapidamente no ostracismo, não no sentido de terem sido impedidos de falar, mas de terem suas falas destituídas de valor, especialmente sua obra acadêmica.

A obra acadêmica de Gramiro de Matos está, na academia brasileira, entre as primeiras a tratar de Literatura Africana em viés comparativo. Seus principais trabalhos nesse sentido foram a dissertação de mestrado, defendida em 1978 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada *Literatura e Colonialismo* e sua tese, defendida na Universidade Federal da Bahia em 1982 e publicada em livro em 1996: *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Ainda que não lhes falte valor, pioneirismo, inventividade e seriedade, essas obras não obtiveram ampla recepção. Esse relativo silêncio provavelmente não aconteceu, repetimos, por falta de mérito, mas, entre diversas razões, por uma certa descontextualização de sua obra em relação ao cenário intelectual brasileiro nos anos 80, uma vez que a tese se aprofundou em uma metodologia ensaística, ao mesmo tempo em que criticava o estruturalismo e o marxismo, correntes ainda muito importantes no período.

Não podemos enquadrar qualquer forma de progresso desintegrado [...] nem a identificação quanto ao ângulo estético, literário e artístico com o *estruturalismo* ou *realismo socialista*, [...] produtos culturais de sociedades de desenvolvimento excludente, por isso mesmo incapaz de atingir o universalismo e conceber a renovação plural da práxis, nas civilizações mestiças. (Matos, 1996, p.20.)

A tese *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* realiza uma pesquisa ampla, fruto de diversas entrevistas com os antigos membros da Casa dos Estudantes do Império, muitos deles artistas que se tornaram líderes da descolonização em seus países, como Orlanda Amarílis, Mário Pinto de Andrade, Lourenço Marques Agostinho Neto, José Craveirinha ou Noémia de Sousa, entre muito (mas muitos!) outros. Dentro desse amplo leque de encontros e de intertextualidades entre Brasil e África, o trabalho é eivado de muito idealismo e esperança, o que destoa do clima cultural melancólico que permeava a academia Brasil à época. E esse sentimento de liberdade e de vitória das lutas coletivas ganhou estrutura com um arcabouço teórico também idealista que dava nova vida a antigos conceitos, como o nacional-popular ou a mestiçagem (principalmente via Jorge Amado). O autor reúne todo esse sentimento genuíno com um esforço de sair de metodologias coesas, como o que entendia por estruturalismo ou o realismo socialista, em nome de abrir espaço à imaginação, ao desejo, à crítica ao colonialismo e à construção de uma civilização mestiça no Brasil. Relacionado

ao estudo das Literaturas e de suas particularidades históricas, estéticas e estilísticas, o autor sempre fala como um intelectual público e discute o interesse dos povos dos dois lados do Atlântico.

Embate dialético entre cultura nacional versus universal, as literaturas brasileira e africanas procuram a autonomia autêntica, com as linguagens do universo que sofreu a colonização, através de ricas formas de expressão e comunicação, que se encontram mais atualizadas e avançadas do que as produzidas nos países mais desenvolvidos. A realidade das manifestações de arte popular e nacional (que diferencia), conjugadas com as criações universais (que reúne). A capacidade de descolonizar incorporando novas tendências, criticando o nacionalismo ufanista e combatendo o neocolonialismo cultural, considerando o novo como o fenômeno que ainda não se estabeleceu, desestabilizando o conhecido, produzindo novas ideias (não apenas recebendo como expertando), neste tempo de interdependência em todas as áreas. (Matos, 1996, p.536.)

Todo esse idealismo parcialmente imperante em Portugal e em África no início dos anos oitenta, *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* com certeza tem algumas limitações para os dias de hoje, como a utilização do termo “influência”, que seria datado dentro das principais metodologias comparatistas. Além disso, por mais que investigasse colonialismo, racismo e negritude, praticamente evita abordar os novos desdobramentos da sociologia da Universidade de São Paulo na esteira de Florestan Fernandes ou a teoria da dependência de Fernando Henrique Cardoso, que alcançariam cada vez mais relevância no pensamento sociológico e político brasileiro. Contudo, o trabalho de Gramiro não era de sociologia, mas de Literatura Comparada. E, mais, enquanto no Brasil se discutia como fazer a revolução, Gramiro viva, à época de sua pesquisa, seis revoluções em simultâneo: uma na Europa e cinco na África. No mais, tinha um marco teórico distinto fruto da tradição nacional-popular do pensamento brasileiro, com raízes tanto em Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Hollanda ou Darcy Ribeiro, mas também indiretamente, vale lembrar, dos pesquisadores do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), de Hélio Jaguaribe, Nelson Werneck Sodr e ou o o pensador negro (e ainda subestimado) Alberto Guerreiro Ramos.

Dois pontos muito positivos se destacam na tese. De um lado, a exaustividade de fontes em relação a autores, tanto no que diz respeito ao aspecto comparativo entre Brasil e África quanto em relação ao aspecto da linguagem poética. Trata-se

de um esforço de pensamento livre feito por alguém que realmente conviveu com algumas das principais lideranças africanas. (Uma lista mais exaustiva somente seria possível com uma pesquisa nas anotações do autor, o que nunca foi feito) De outro lado, a universalidade como síntese da oposição entre o nacional e o popular: ele o faz a partir de uma aproximação mais utópica com ideias de Liberdade, Igualdade, Fraternidade e combate ao Colonialismo *strico sensu* assim como em suas novas manifestações políticas e simbólicas. Jordi Cerdà (2024, p.281) avaliou muito bem que essa busca por soluções ou inspirações coletivas logo se torna incompreensível em nosso mundo consumista, com a voz de autores que realmente estiveram presente em revoluções, como Gramiro, vindo a ser taxada como obsoleta (quando não louca)¹. Possivelmente, o idealismo de sua tese de dourado, de 1982, contestasse o desânimo dos anos 80 e 90 no Brasil, que era tomado por nova onda de pessimismo após a lenta agonia da ditadura, a epidemia de Aids, a hiperinflação e o próprio Impeachment que sucedeu a redemocratização.

O ostracismo de Glauber Rocha pode ajudar a esclarecer um pouco do de Gramiro. Gramiro e Glauber sempre mantiveram respeito mútuo, especialmente nos últimos anos, quando ambos eram intelectuais com projetos artísticos disruptivos e com a particularidade de uma posição de fala cosmopolita, porém com fortes preocupações nacionalistas. *A Conspiração dos Búzios*, escrito mais para a África e Portugal do que para o Brasil, foi publicado em 1978, mesmo ano que sai *Riverão Sussuarana*, de Glauber um faroeste utópico em que Guimarães Rosa e jagunços tentam preservar o urânio brasileiro dos norte-americanos, com um enredo parcialmente interrompido pela notícia da morte da sua irmã Anecy Rocha. Arriscamos até considerar esses livros como experiências cinematográfico-literárias de enredo fragmentário e escrita neográfica são tentativas sublimadas de dar uma última voz à ensaísta de nacionalidade de Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro, entre outros. Outro encontro entre ambos se dá quando Gramiro é brevemente entrevistado nos filme *Jorjamento no Cinema* (1977) de Glauber, havendo sido considerado um dos maiores escritores da nova geração. Por fim, Gramiro, junto a Jorge Amado, também esteve muito próximo a Glauber em seu período de internação em Sintra em 1980, um pouco antes

¹ Adverte o autor: “Num mundo como o de hoje, em que qualquer conflito entre passado e futuro foi aniquilado e tudo se concentra no eterno presente consumista e na reificação universal das relações sociais, as palavras de Gramiro podem parecer-nos estranhas, alheias. Não nos é permitido qualquer desejo emancipatório coletivo.” (2024, p.281)

da morte do cineasta. A proximidade entre ambos também ocorre na péssima recepção das obras de Glauber e Gramiro em relação no cenário cultural brasileiro no início da década de oitenta, propiciando uma certa mágoa que o Ramiro nunca deixou de manifestar. Segundo Gilberto Felisberto de Vasconcellos, Os comentários na década de 1980 sobre Glauber Rocha têm sabotado a catarerística essencial de seu pensamento: o nacionalismo. Aliás, “sua concepção política nacionalista ganha estigma de delírio.” (Vasconcellos, 2001.) Não acreditamos que Gramiro de Matos tenha sofrido um complô, muito embora o seu marco teórico acadêmico, sua escrita pouco convencional e sobretudo a dinâmica nacionalidade-universalidade podem ter contribuído para que o autor praticamente deixasse a escrever nos anos oitenta.

O ostracismo foi, portanto, o mais doloroso dos silêncios para Gramiro de Matos. Nele, pois, estava em jogo a perda do valor de sua palavra, culminando na fraca recepção e até na desistência da escrita, o que não é uma consequência direta das redefinições das políticas culturais brasileiras à época, mas que também não pode ser desconectada desta. Ele participou de uma vertente de pensamento progressista mais nacionalista, descendente direta de Darcy Ribeiro ou João Goulart e que nunca chegou a alcançar e manter poder político, reputação intelectual ou reconhecimento literário. (Assim, essa aversão à sua utopia anticolonial e ao forte idealismo se reforça no fato de que o próprio Darcy Ribeiro publicou sua utopia literária ignorada *Maíra*, em 1976, à mesma época em que Gramiro e Glauber publicavam as suas.) Cada um à sua maneira, Leonel Brizola, Darcy Ribeiro ou Gramiro de Matos propuseram ao Brasil suas utopias para que o país pudesse reatar o *povo à nacionalidade*. Mas essa proposta, por infinitas razões, não foram as que se tornaram hegemônicas no cenário político ou cultural brasileiro.

Singularidade

A escrita utópica de *Urubu-Rei*, violenta dos *Morcegos* e universalista da *Conspiração dos Búzios* e de sua obra acadêmica foi veículo para a manifestação de diversas modalidades de silêncio. Silêncios que, vale repetir, não consistem em calar. Ao contrário, se a obra de Gramiro é permeada de silêncio é porque sua palavra é plena de fundamento e significação. Além disso, não importa o quanto um grande vociferador fale ou escreva, o silêncio dos silêncios é aquele que em que certo público ignora a palavra,

considerando-a insolente, inconveniente ou simplesmente insana. Não há maior exemplo desse silêncio do que aquele de Cassadra, a princesa que previu e alertou para o fim iminente de Troia caso seus compatriotas aceitassem o presente dos gregos. E, mesmo recebendo um augúrio divino, com o descrédito de sua palavra, sua intuição foi ingorada pela nobreza e pelo sacerdócio, não demorando muito até que a cidade inteira e todas as pessoas, todos os deuses e toda a cultura sucumbisse em chamas. As obras de Gramiro e de Glauber, de modo semelhante, alertaram aos setores progressistas que a tratativa do povo em detrimento da nacionalidade poderia sair caro.

Gramiro de Matos, mesmo assim, caiu no silêncio quando propôs o surrealismo, a neografia e o idealismo em um momento em que triunfava na cultura o marxismo o estruturalismo e a sociologia paulista. E, certamente, sua obra idealista foi ainda mais silenciada a partir do triunfo do realismo capitalista com o governo de Fernando Henrique Cardoso, em 1994, quando o capitalismo oficialmente passa a ser declarado como realidade imutável e não como um feixe de ideias. (Fisher, 2019.) Independentemente da pequena recepção da obra de Gramiro nos anos oitenta ou noventa no Brasil, paradoxalmente, hoje vivemos o desmonte da institucionalização pela qual sua geração batalhou, seja no Brasil, seja na África e talvez até nos grandes centros do capitalismo da era Trump. Se, na década de 90, o controle político foi relegado à técnica e o idealismo deriva em ostracismo, atualmente a batalha pela imaginação é novamente primordial e temas como nação, território ou religião, que pareciam velharia há 30 anos, hoje não só ressuscitam como são até motivo de guerras.

Gramirão agora teve seu silêncio derradeiro, que é a paz que aguarda cada ser humano independentemente de qual setor da esquerda ou da direita, da igreja ou da universidade, do povo ou do país, do território ou do continente em que se encontre. Sua obra, porém, permanece uma incógnita. Ela é sucinta pelo seu corpus, independente como as suas edições e incomensurável por lidar sempre com os limites da linguagem, sem abdicar de um olhar cosmopolita e celebrante da vida. Seria até inusitado almejar que uma obra tão *sui generis* fosse valorada pela fama do autor, pela distribuição de seus livros ou pelo seu pertencimento ao canône literário. A obra de Gramiro é um buraco negro na literatura brasileira, isto é, uma singularidade invisível, de pequena

dimensão, de infinita densidade e de impossível assimilação. E são os silêncios que ela manifestou que presenteiam com eternidade as suas palavras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O Silêncio e a Linguagem. Tradução de Vinícius Honesko. *Fronteiraz*, n.11 (dez./2023), p.292-300.
- ARFUCH, Leonor. O espaço autobiográfico. Espacio Biográfico y experiencia estética. In: *Declínio da Arte: Ascensão da Cultura*. Antelo, Raul et al. (Orgs.). Florianópolis: Edufsc, 1998, p.39-46.
- CERDÀ, Jordi. Pôr palavras à Revolução. In: *Circulação Literária e Cultural nos Mundos de Língua Portuguesa*. CERDÀ, Jordi (Org, et al.). Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2024, p.264-282.
- CÍCERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: Salomão, Waly. *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CRAVO NETO, Mário. *Os estranhos Filhos da Casa*. Salvador: Áries, 1985.
- DE MAN, Paul. *Autobiografia como Des-Figuração*. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 71 (mai. 2012).
- FISHER, Mark. Realismo Capitalista: *No hay alternativa?* Tradução de Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- GIORGI, Artur de Vargas. *Ferreira-Ferrari: Ficções do exílio*. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Desterro, 2015.
- LE BRETON, David. *El Silencio: aproximaciones*. Tradução de Agustín Temes. Madri: Sequitur, 2006.
- MATOS, Gramiro de. *Antologia poética: poemas dispersos, publicados em jornais ou antologias poéticas*. Salvador: Site editorial, 2002.
- MATOS, Gramiro de. *A Conspiração dos Búzios*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- MATOS, Gramiro de. *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Salvador: EGBA, 1996.
- MATOS, Gramiro de. *Os morcegos estão comendo os mamãos maduros: o besta y a doida*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MATOS, Gramiro de. *Urubu-rei: montagem da alquimia chiclete do milênio*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.
- MATOS, Gramiro de; SEABRA, Manuel de (org.). *Antologia da novíssima poesia brasileira*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *GlauberPátriaRochaLivre*. São Paulo: Senac, 2001.

Silences of Gramiro de Matos

ABSTRACT

This article analyzes distinct silences in the work of Gramiro de Matos. In this approach, silence is not considered a single concept, but rather a deduction that is reflected in five aspects of his work: silence as the problem of formal poetry, as violence, as exile, as ostracism and, finally, as death. To this end, the article reads his entire bibliographical work, more specifically: *Urubu Rei* (1972); *Os morcegos estão comendo os mamãos maduros* (1973); *A Conspiração dos Búzios* (2016); *Influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (1996); *Antologia Poética* (2002), but it also focuses on related intextualities in Brazilian culture, such as Waly Salomão, Jorge Amado or Glauber Rocha. The work elaborates a synthesis based on what is not said in Gramiro, which is also a tribute to this recently deceased poet.

KEYWORDS:

Gramiro de Matos
Silence
Exile
Contemporary Poetry
Comparative Literature

SUBMETIDO: 12 de maio de 2025 | **ACEITO:** 17 de junho de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de outubro de 2025
© fólio - revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
