

DOSSIÊ TEMÁTICO

ORGANIZADORES

ELIZABETH DIAS MARTINS (UFC)

LEONILDO CERQUEIRA (UFERSA)

MARCOS PAULO TORRES PEREIRA (UNIFAP)

ROBERTO PONTES (UFC)

Letras
ESCREVE
(ISSN 2238-8060)

V. 14, N. 1, 1º SEMESTRE, 2024
ISSN - 2238-8060



Fonte: Termo de autorização de uso expedida pelo Museu de arte da UFC-MAUC - Junho/2023.

TRADIÇÃO E RUPTURA: RESISTÊNCIA E RESÍDUO

EQUIPE EDITORIAL
EDITOR CHEFE: PROF. DR. ROSIVALDO GOMES
EDITORES ADJUNTOS:
PROF. DR. MARCOS PAULO TORRES PEREIRA
PROF. DR. VICTOR ANDRÉ PINHEIRO
CANTUÁRIO



UNIFAP
Universidade Federal do Amapá



Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Amapá
PPGLET



LETRAS ESCREVE
Volume 14-número 1 -Dossiê Temático - 1º semestre - 2024

Tradição e Ruptura: Resistência e Resíduo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

Reitor

Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira

Pró-Reitor de Ensino de Graduação

Prof. Dr. Christiano Ricardo dos Santos

Departamento de Letras e Artes

Diretor

Prof. Marcos Paulo Torres Pereira (UNIFAP)

Programa de Pós-graduação em Letras

Coordenador

Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas (UNIFAP)

Editor-chefe da Letras Escreve

Prof. Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP)

Editores Adjuntos da Letras Escreve

Prof. Dr. Marcos Paulo Torres Pereira (UNIFAP)

Prof. Dr. Victor André Pinheiro Cantuário (UNIFAP)

Organizadores do dossiê:

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (UFC)

Prof. Ms. Leonildo Cerqueira (UFERSA)

Prof. Dr. Marcos Paulo Torres Pereira (UNIFAP)

Prof. Dr. Roberto Pontes (UFC)

Editor de layout:

Prof. Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP)

Editores de texto da Edição

Prof. Dr. Marcos Paulo Torres Pereira (UNIFAP)

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (UFC)

Prof. Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP)

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

Diagramador dos textos

Acadêmico Ezequiel do Nascimento Freitas

Editoração da Capa

Prof. Dr. Rosivaldo Gomes

Créditos da Imagem da Capa

Título: Juramento de Canudos

Autor: Descartes Gadelha

Dimensões: 110,0 x 140,0 cm

Técnica: Óleo sobre tela

Ano: Sem data

Acervo: Museu de Arte da - Universidade Federal do Ceará/Coleção Descartes Gadelha

Conselho Editorial

Profa. Dra. Adelma das Neves N. Barros (UNIFAP)

Profa. Dra. Aline Fernandes de Azevedo Bocchi (USP)

Prof. Dr. Angel Corbera (UNICAMP)

Profa. Dra. Dantielli Assumpção Garcia (UNIOESTE)

Prof. Dr. Eduardo Sterzi (UNICAMP)

Prof. Dr. Leandro Rodrigues Alves Diniz (UFMG)

Profa. Dra. Maria do Socorro F. de Carvalho (UNIFESP)

Profa. Dra. Martha Christina Ferreira Zoni (UNIFAP)

Prof. Dr. Robert Ponge (UFRGS)

Prof. Dr. Rogério V. Ferreira (UFMS)

Profa. Dra. Rosane de Sá Amado (USP)

Periodicidade

Semestral

ISSN Eletrônico 2238-8060

Volume 14, número 1, 1º semestre, 2024

Esta revista não assume a responsabilidade das ideias emitidas nos artigos que compõem o número, cabendo-as exclusivamente aos autores; bem como a apresentação dos textos. / É permitida a reprodução total ou parcial dos artigos desta revista desde que seja citada a fonte.

Indexada em: ERIH PLUS (Europa), Journals for Free (Canadá), La Criée (França), Latindex (México), Periódicos Capes (Brasil), Qualis CAPES (Brasil), Scilit (EUA), SEER (Brasil) e Sumários (Brasil).

Letras Escreve (ISSN 2238-8060) é um periódico semestral, com avaliação de pares, mantido pelo curso de Letras Inglês / Francês da Universidade Federal do Amapá (Macapá-AP). Tem como missão divulgar produções científicas de pesquisadores de universidades do Brasil e do exterior e, conseqüentemente, fomentar o debate acadêmico nas áreas - aplicada e teórica - de Letras, Linguística e Literatura.

Letras Escreve. Macapá, v. 14, n. 1, 2024

ISSN Eletrônico 2238-8060 – Unifap

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

Sumário

Apresentação: De Resíduos, Tradições e Rupturas	6
<i>Francisco Vicente de Paula Júnior</i>	
Tradição e Ruptura: Resistência e Resíduo	9
<i>Roberto Pontes</i>	
O Passado Presente: Esquecimento, Latência, Hibridação	20
<i>Roger Chartier</i>	
Vozes e Ressonâncias, Resistência e Resíduo no Romance Histórico Contemporâneo: A Casa de 365 Janelas.....	35
<i>Aldinida Medeiros</i>	
Os Romances de Dona Militana: Resíduos Tardo Medievais Ibéricos na Cultura (Dita) Popular Brasileira	45
<i>Tito Barros Leal</i>	
Literatura dos Povos Indígenas do Brasil	57
<i>Hellen Cristina Picanço Simas</i>	
Tradição e Modernidade em Verbo Encarnado, de Roberto Pontes.....	75
<i>Fernanda Maria Diniz da Silva</i>	
Memórias e Identidades em Narrativas Afro-Amazônicas: Resíduos, Resistências e Ensino de História Comunitária.....	88
<i>Marcos Paulo Torres Pereira</i>	
Roma em Rimas: O Catolicismo Medieval Remanescente no Cordel.....	106
<i>Stélio Torquato Lima e Arusha Kelly Carvalho de Oliveira</i>	
Uma Análise Residual do Conto “Uma Galinha” de Clarice Lispector: Resquícios de Um Vetusto Patriarcado	125
<i>Juan Ignacio Jurado-Centurión</i>	

O Imaginário do Medo em Torno do Tempo na Poesia de Roberto Pontes 135

[Leonildo Cerqueira e Elizabeth Dias Martins](#)

Deslimites entre Resíduos e Memórias em *A Máquina de Fazer Espanhois*, de Valter Hugo Mãe 152

[Mary Nascimento da Silva Leitão](#)

Residualidade Estética na Poesia de Gilka Machado 162

[Jéssica Thais Loiola Soares e Elizabeth Dias Martins](#)

Das Cartas de Ig. a *Os Filhos De Tupan*, *Gênese de Iracema*: Resíduos e Mentalidades em J. D'Alencar 173

[Rubenita Alves Moreira dos Santos](#)

Letras Escreve. Macapá, v. 14, n. 1, 2024

ISSN Eletrônico 2238-8060 – Unifap

APRESENTAÇÃO

DE RESÍDUOS, TRADIÇÕES E RUPTURAS

Francisco Vicente de Paula Júnior¹

 0000-0003-3992-8765

O presente dossiê, da *Revista Letras Escreve*, a modos de alaúde medieval, traz em seu bojo os textos produzidos para a *X Jornada de Residualidade-X JORLIC*, cujo tema central foi o mesmo que serviu para dar nome a este volume: “Tradição e Ruptura: Resistência e Resíduo”. E se nomes são importantes, este tem nomes que, pela envergadura dos trabalhos, enfileirados como *naus catarinas*, chegam além-mar e áfricas.

Organizado pelo Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural-GERLIC (Cnpq/UFC/PPGLetras), com apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras-Literatura Comparada, e dos grupos de pesquisa integrantes da nucleação dos estudos de residualidade, o evento ocorreu na Universidade Federal do Ceará, por obra e graça dessa plêiade de residualistas, hoje espalhados em várias Instituições de Ensino Superior do Brasil, a saber: LETRAR-Literatura em Estudos Transdisciplinares e Residuais, da Universidade Federal do Amazonas (UFAM); GERAM-Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval, da Universidade Vale do Acaraú (UVA); GIELLUS-Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos, da Universidade do Estado da Paraíba (UEPB); NePC-Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais, da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP); GRELF-Grupo de Estudos de Literatura Fantástica e GPPO-Grupo de Pesquisa em Poéticas da Oralidade, da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA); NETCELIL-Núcleo de Estudos Teórico-Críticos em Escrita Literária e Interações Linguísticas (IFCE-UMIRIM); e ainda por pesquisadores que trabalham com “Residualidade à paraibana”, na UFPB, onde o resíduo é masculino e feminino, sim senhor! Mas, que Resíduo é esse? Que resíduo é esse?

Quando conheci a Teoria da Residualidade, em 1995, ela não mais engatinhava, melhor dizendo, era quase uma mocinha que já cabriolava e dava piparotes acintosos

¹ Doutor em Letras (Literatura e Cultura) pela UFPB e desenvolve pesquisas em Literatura Fantástica, Feminismo na Literatura, Assédio Moral, Bullying e Cultura Popular. Possui mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Professor adjunto da Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA. E-mail: vicenthy@yahoo.com.br.

em teorias coevas que lhe puxavam o vestido de chita. O pai, garboso, andava todo prosa às voltas com outros conceitos como hibridação, cristalização e endoculturação que adornariam a vestimenta, ou armadura, que deixaria galharda a filha majestosa.

Alimentada pelos frutos suculentos que pendiam de árvores sábias lavradas por Le Goff, Georges Duby e Raymond Williams, cresceu, vicejou, floresceu e produziu frutos a cento por um. E hoje, ei-la aqui, balzaquiana, mas atual, incidindo mormente sobre a Cultura e a Literatura brasileiras, e por que não dizer sobre as mais diversas áreas do conhecimento humano, com status de método, enchendo de orgulho o seu progenitor.

Espraiada por todo o Brasil e alhures, em cada aula, em cada jornada, em cada seminário, nas mais distintas universidades, a sensação é de constante atualização e preenchimento dessa relação difícil, mas fascinante entre presente e passado, na teoria que os envolve e nos resíduos que os conectam. Da graduação ao doutorado, percebo um aumento dessas importantes ramificações em singulares estudos que promovem o amálgama do ontem com o hoje.

Os textos desta coletânea, por exemplo, reverberam essas muitas conexões, que embora discutindo a tradição, evidenciam rupturas que só confirmam, segundo Roberto Pontes, que “a força do resíduo está (mesmo) nos que vieram antes de nós”. É por isso que o paradoxo proposto por Roger Chartier, *Passado Presente*, é revelador quando aponta o que mais ameaça a teoria residual, o esquecimento.

Dessas tantas vozes que resistem, urge a necessidade de conhecer melhor a oratura, imediatamente ágrafa que, imantada pela oralidade, passa de geração a geração, em narrativas cosmológicas, identitárias, como se observa nos trabalhos de Hellen Simas e Rubenita Alves Moreira, sobre a literatura e os mitos indígenas, ou de Marcos Paulo sobre a literatura quilombola, nas quais memória e identidade compõem o importantíssimo quadro de resistência.

Alçando voos mais distantes, com Mary Nascimento, a residualidade cultural e literária, sob o viés da endoculturação, analisa uma perspectiva de memória coletiva, no caso hispano-português, sobre a máquina secular de fazer gente. Trazendo-nos de volta, Stélio Torquato e Arusha Kelly apontam, na poesia popular, o catolicismo do medievo com suas mentalidades obtusas e práticas amedrontadoras fazendo-nos ver que, em termos residuais, Roma inteira cabe num cordel.

O texto de Tito Barros, sobre resíduos tardo-medievais, na cultura que defendemos como “brasileira”, atesta o inegável processo de endoculturação por que passamos e confirma o eco permanente dos resíduos. Da mesma forma, devemos observar a ressonância da voz feminina no romance histórico atual, como defende Aldinida Medeiros, porque configura melhor a própria resistência do feminino e suas demandas.

Na esteira dessa abordagem, que une Residualidade e Gênero, estão os trabalhos de Juan Jurado-Centurión, e o de Jéssica Thais Loiola em coautoria com Elizabeth Dias. O primeiro aborda junguianamente elementos arquetípicos da obra clariceana e a forma como esta autora os utiliza em seu discurso metafórico contra o patriarcado. As duas últimas, com ousadia, apontam uma residualidade estética para comprovar, acertadamente, o período eclético ou sincrético do pré-modernismo a partir dos temas ousados da poesia giliana.

Corajosamente, numa atitude abismal, quase nietzschiana, a criatura olha para o seu criador, ou seja, no texto de Fernanda Diniz, a Residualidade serve de suporte para a análise literária metapoemática do verbo encarnado soprado política e poeticamente na boca da palavra. Do mesmo modo, comportam-se Leonildo Cerqueira em coautoria com Elizabeth Martins ao destacarem, também na obra ponteana, o imaginário do medo nas muitas lições que filosoficamente o Tempo nos dá.

Por fim, orgulhoso de ser também um residualista, defendo, a partir dos trabalhos aqui elencados, que a Teoria da Residualidade cultural e literária, essa jovem e esfíngica senhora, tornou-se uma importante ferramenta de análise, uma rica e segura abordagem, para os mais diversos textos e manifestações, atemporais, escritos ou não, pois afirmamos, retomando Jauss, que, certamente, o que é velho ou tradicional hoje, se assim se pode dizer, já foi, “em seu tempo”, “exemplo de ruptura” artística e estética, e, por isso, permanece.

TRADIÇÃO E RUPTURA: RESISTÊNCIA E RESÍDUO

TRADITION AND RUPTURE: RESISTANCE AND RESIDUE

Roberto Pontes¹

 0009-0005-0073-2388

Enviado em: 03/12/2023

Aceito em: 04/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Esta conferência intitulada “Tradição e Ruptura: Resistência e Resíduo” visa a demonstrar que toda tradição é de vez em quando sacudida por uma ruptura apontada para a inovação. Não sem resistência ocorrem as periódicas rupturas na ordem cultural e, por isso mesmo nas artes e na literatura, pois a “dinâmica das gerações”, de que nos falaram Ortega y Gasset e seu brilhante discípulo Julián Marías, mostra como há um entrelaço entre a pulsão dos jovens ao assumirem seu papel na sociedade e a atitude defensiva dos que já cumpriram parte de sua contribuição na vida comum. Para entender como isso acontece na literatura, é necessário repassar, mesmo brevemente, algumas dessas rupturas como as ocorridas com a Renascença, o Romantismo, o Modernismo e as chamadas Vanguardas. A conferência põe ênfase na importância dos resíduos para a consolidação da inovação nas rupturas tanto na literatura de Portugal quanto na do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Ruptura. Resistência. Residualidade.

ABSTRACT: This lecture entitled “Tradition and Rupture: Resistance and Residue” wants to demonstrate that every tradition is shaken by a rupture that points to innovation. Periodic ruptures in the cultural order always occur with some resistance and, for this reason, the “dynamics of generations”, which Ortega y Gasset and his brilliant disciple Julián Marías told us about, shows how there is a clash between the drive of young people when assuming their role in society and the defensive attitude of those who have already fulfilled part of their contribution. To understand how this happens in literature, it is necessary to review, even briefly, some of these ruptures, such as those that occurred with the Renaissance, Romanticism, Modernism and the so-called Avant-garde. This work emphasizes the importance of waste for consolidating innovation in ruptures in both Portuguese and Brazilian literature

KEY WORDS: Tradition. Rupture. Resistance. Residuality.

Introdução

Dos românticos, passemos logo aos modernistas, tanto aos lusitanos quanto aos brasílicos. Tradição é termo de origem latina (*tradere* = entregar, transmitir à

¹ Poeta, crítico e ensaísta. Doutor em Letras pela PUC-Rio. Professor da Universidade Federal do Ceará, com atuação na área de Literatura Brasileira, Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa, em especial, a Poesia. E-mail: robertopontespoeta@gmail.com.

posteridade). É utilizado em diversas acepções: jurídica (transmitir a propriedade); teológica (transmissão das fontes do pensamento revelado, segundo a Igreja); e literária (transmissão de um conjunto de obras, temas, técnicas expressivas, estilos de origem popular). Nesta última se inclui toda e qualquer criação artística.

A tradição, é sabido, se impõe como base consolidadora da vida humana e da cultura dela resultante. Ela tanto serve de sustentáculo da coesão social quanto pode estorvar as mudanças naturais necessárias ao aprimoramento da vida em sociedade.

Essas duas faces da tradição tensionam entre si e ensejam momentos de ruptura cultural. Tais episódios acontecem com frequência nos domínios da transmissão oral, da literatura, das artes, da ciência e do pensamento filosófico.

Nas mais diferentes culturas há um repositório muito rico de tradição oral popular, quase sempre anônimo, pertencente a gêneros distintos, que vêm a se cristalizar, mais tarde, sob as seguintes denominações: obra escolarizada, culta, clássica, erudita.

Na história da literatura devemos estar atentos para a alternância (por vezes à simbiose) entre a continuidade da tradição e a ruptura desta em determinados momentos.

De fato, importantes movimentos culturais e literários têm começado por uma ruptura designada por palavras como: Renascimento, Romantismo, Vanguardas, por exemplo. Na literatura de Língua Portuguesa, temos o Movimento Modernista de 1915 em Portugal, encabeçado pelos intelectuais reunidos no Grupo de Orpheu, e, no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, responsáveis por uma mudança de rumos importantíssima na literatura e na cultura de ambos estes países.

No visível entrechoque dialético das tendências culturais, é constante a força da resistência ao novo, contraposta à da inovação, e também uma fundamentalíssima força residual nutrida tanto pela tradição quanto pela inovação, responsável pela sequência vigorosa, expressiva e criativa do homem.

Quando nos referimos a um repertório artístico literário, quase sempre anônimo, de produções populares, temos em mente as trovas, as coplas, as canções líricas, as lendas épicas, as sagas, as baladas, os contos, os apólogos, as máximas, e outras formas de caráter gnômico e didático. Enfim, tudo o que se possa incluir na expressão “formas simples” cunhada por André Jolles.

Sem dúvida, é desse fundo comum popular que procede a criação escolarizada, dita *culta*, expressa em escritos, ou em outros meios, inibidora da criatividade originária da espontaneidade e do sabor que somente o povo sabe adicionar às suas

produções². Definitivamente, a tradição literária representa em seu conjunto um fundo e uma reserva de materiais disponíveis à sensibilidade e à habilidade estéticas com as quais os escritores e, regra geral, os demais criadores, podem inventar e reinventar sem limites.

Longe de manietar a liberdade criativa, a espontaneidade e a singularidade, a tradição possibilita a forma mais plena de liberdade cabível a um escritor. E mais: seu conhecimento contribui para constituir a capacidade seletiva e os critérios estéticos do artista. A tradição se converte, por si só, num significativo critério de orientação para o escritor e também para o investigador da literatura.

Outro aspecto de uma mesma realidade, da qual ora tratamos, é a ruptura. De vez em quando, por conta da “dinâmica das gerações”, assunto muito bem estudado pelo filósofo Ortega y Gasset e por seu par e discípulo Julián Marías, ocorrem momentos de inconformismo com a tradição. Isto quase sempre acontece porque a juventude em busca de afirmação, segundo Pedro Lyra, nas faixas de “estrela” e de “vigência” de seu espaço etário, em dado instante julga ser capaz de introduzir inovações no processo cultural, artístico e literário.

Assim surgem as contestações de preceitos e de programáticas estéticas estabelecidas, as demolições de valores, as iconoclastias exacerbadas, acompanhadas de propostas substitutivas do que está posto. Em tese, desse modo acontecem as rupturas culturais.

Portanto, não é de estranhar que Guillermo de Torre em *História das Literaturas de Vanguarda* haja escrito:

Que fatalidade, no sentido de necessidade, determina que cada nova geração se veja obrigada a fazer a defesa da originalidade contra o chamado “peso morto” da tradição? Assim aconteceu com os românticos, assim aconteceu com os simbolistas e modernistas, para citar somente os dois movimentos que abrem e encerram, respectivamente, o século XIX. E o caso repetiu-se com mais veemência nas escolas de vanguarda durante o primeiro terço deste século. (De Torre, s/d, p. 39)

Refere-se Guillermo de Torre ao século XX, no fim dessa transcrição.

Mas, não devemos considerar a ruptura da tradição, no mundo ocidental, a partir dos românticos, como fez Guillermo de Torre. É de bom alvitre recuarmos bem mais no tempo, pelo menos ao século XV, de quando vai datada a Renascença (ou

² Sobre esse tema, em 2009 proferi conferência intitulada: “A falsa oposição Cultura Popular/Cultura Erudita ou Fundamentos populares da Cultura Escolarizada”, na II Jornada de Residualidade, em Fortaleza, evento realizado pelo Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural-GERLIC e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura da UFC-PPGLetras-UFC.

Renascimento) que se afigura como importantíssimo momento de revolução global em todos os campos do conhecimento e do pensamento humanos.

Pouco depois de 1300 começaram a falir as instituições básicas de sustentação dos ideários do regime feudal. Aos poucos foram saindo de cena a cavalaria, o sistema de poder apoiado em feudos, o Santo Império Romano. Decaiu progressivamente a autoridade papal, foi minguando o sistema de produção corporativo que lastreava o comércio e a indústria rudimentar, enfim, todo o arcabouço da vida medieval se estiolou.

Findava lentamente a época das catedrais góticas e a filosofia escolástica passou a ser desprestigiada e até mesmo ridicularizada, sendo sub-repticiamente minadas as interpretações religiosas e o princípio ético nelas encarnado.

Em lugar do quadro cultural em desmoronamento, apareceram novas instituições e modos de pensar cuja importância foi bastante para impulsionar pelos séculos seguintes uma civilização de perfil diferente daquele da Idade Média.

Esta nova feição que passou a ter a sociedade, a partir da Itália, se estendeu de 1300 a 1650, no entender dos historiadores, deles ganhando o nome de Renasceça.

Esta palavra significa uma ruptura com o mundo medieval, para indicar que no século XIV começou um súbito interesse de recuperar a cultura clássica produzida por Grécia e Roma. Porém esta seria uma afirmação simplista se não soubéssemos que no período feudal autores como João de Salisbury, Dante e os poetas goliardos eram admiradores e cultores entusiásticos das literaturas grega e romana, também nas escolas mantidas nas catedrais e mosteiros Cícero, Vergílio, Sêneca e mais tarde Aristóteles foram não só estudados, mas venerados, do mesmo modo que os santos.

Como se vê, se por um lado a Renasceça representa uma ruptura com a civilização da Idade Média, por outro demonstra como não é possível elaborar a inovação a partir do nada. Se a Renasceça tem seu vigor por conta da revalorização das culturas helênica e românica, fica patente que a inovação renascentista só se torna viável a partir de matrizes buscadas na tradição. É hora, pois, de lembrar o por nós afirmado há pouco, que no entrelaço da tradição com a ruptura não pode faltar uma *fundamentalíssima residualidade*.

Mas isto não invalida de nenhum modo a importância desse extenso período de avanços culturais, durante o qual o homem, a natureza e a história foram celebrados enquanto particularidades concretas. A Renasceça constituiu um modelo cultural para o restante do mundo, não só pelas descobertas, criatividade e persuasão, mas ainda pela força impositiva da economia e das armas.

Este pode ser o esboço mínimo do que representou a Renasceça, a partir do século XV, também conhecida pelos termos italianos de *Quattrocento* e *Cinquecento*. E rematemos as considerações sobre este assunto, lembrando que Jules Michelet em sua monumental *História da França* (1840) concluiu que a Renasceça impôs um

poderosíssimo choque de caráter europeu ao mundo, tendo por epicentro a Itália. Com ela, o pensamento, a arte e ação política humanizaram-se, para o bem ou para o mal.

A partir daqui, aportemos no recorte histórico trazido à baila por Guillermo de Torre, tomando de início o Romantismo. E comecemos logo pelo acontecido em Portugal, que é datado de 1825-1865.

A Revolução Francesa, ocorrida em 1789, repercutiu em toda a Europa, também no mundo e, como não podia deixar de ser, igualmente em Portugal. As monarquias absolutistas iam aos poucos cedendo lugar ao Estado liberal originário daquela Revolução e às concepções de Montesquieu, expostas no livro *O Espírito das Leis*. A Burguesia passou a encarregar-se da efetivação do referido modelo de Estado.

Como todos sabemos, a Corte de D. João VI transmigrou para o Brasil em 1808, por decorrência da anunciada invasão napoleônica, abrindo um vácuo no poder reinol, o qual passou a ser disputado por D. Miguel e D. Pedro I (IV de Portugal). Da contenda, sai vitorioso D. Pedro I. D. Miguel logo abandona o trono e seu país, tendo fim, dessa forma, a luta pela introdução do Liberalismo em Portugal. Nesse quadro conflituoso é que surge o Romantismo na pátria de Camões.

Em 1823 Almeida Garrett, que era liberal, vai para o exílio na Inglaterra, onde toma conhecimento das obras de Byron e de Walter Scott, é dizer, com o Romantismo inglês, e se familiariza com o teatro de William Shakespeare. Um ano depois, Garrett passa a viver no Havre (França), onde escreve *Camões*, poema em 10 cantos e decassílabos brancos, de teor narrativo. Trazia, além disso, acentos de subjetivismo, o culto à saudade, o ressaibo agri-doce do exílio, o tom melancólico, o gosto pela solidão e pelas ruínas, com as quais passou a ser tido como introdutor do Romantismo em sua pátria.

Não cabe nesta ocasião discorrer sobejamente a respeito das origens do Romantismo, mas, pelo menos, devemos sublinhar que o paradigma clássico, reposto em voga pela Renascença, entra em crise bem no início do século XVIII, quando têm lugar na França as manifestações iniciais contra o culto dos antigos e o dogmatismo das regras, consequência da “Querela dos Antigos e Modernos” deflagrada em 1687 e finda em 1715, e ainda da difusão e prevalência do espírito cartesiano. Além disso, deixemos anotado que as referidas origens do Romantismo estão na Inglaterra, na Escócia e na Alemanha, tendo desempenhado a França mais o papel de coordenação e divulgação do movimento.

Do exposto, dá para notar que há um novo padrão estabelecido, o culto ao clássico, ocorrendo nova ruptura, a cargo dos românticos. Mas esta não foi também uma ruptura absoluta. Tanto Almeida Garrett, quanto Alexandre Herculano (também liberal) e Feliciano de Castilho, no primeiro momento do Romantismo português, assim como Soares de Passos e Camilo Castelo Branco, no segundo, e ainda João de Deus e Júlio Dinis no terceiro, pouco inovaram rendendo-se ao peso da tradição. Isso

não os impediu de lançar mão dos *resíduos clássicos e medievais* disponíveis ao elaborarem o considerável número de produções escritas que nos legaram.

O Romantismo em nosso País também teve curso ao influxo da Revolução Francesa, a vinda da Corte portuguesa para cá, a demarcação da Primeira Revolução Industrial, as lutas para implantação do Estado liberal entre nós, e o anseio de autonomia política, fatos que culminaram na Independência do Brasil proclamada em 1822.

Gonçalves de Magalhães publica em 1836 o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, acontecimento que se convencionou como início do movimento romântico entre nós. Diferentemente de Portugal, no Brasil tivemos duas gerações românticas. A primeira com Gonçalves de Magalhães, Manuel José de Araújo Porto-Alegre, autor de *Colombo* (1866), escritores que podem ser considerados precursores. A estes acrescentamos Joaquim Manuel de Macedo (*A Moreninha*, 1844), Antônio Gonçalves Dias (*Primeiros Cantos*, 1847), Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um Sargento de Milícias*, 1852-1853), José Martiniano de Alencar (*O Guarani*, 1857, e *Iracema*, 1865), nomes fundamentais no Romantismo pátrio.

Na segunda geração se incluem Manuel Antônio Álvares de Azevedo (*Lira dos Vinte Anos*, 1853), Casemiro de Abreu (*Primaveras*, 1859), José Junqueira Freire (*Inspirações do Claustro*, 1832), Castro Alves (*Espumas Flutuantes*, 1870), Luís Nicolau Fagundes Varela (*Noturnas*, 1861), Bernardo Guimarães (*Cantos da Solidão*, 1865; *A Escrava Isaura*, 1875).

Comentando a produção romântica brasileira escreveu Luciana Stegagno Picchio:

Todas as componentes do grande Romantismo europeu, destiladas pela Alemanha de Lenau e de Heine ou pela Inglaterra de Walter Scott e de Byron, pela França de Chateaubriand ou de Alfred de Musset, são, contudo, adotadas pelos primeiros românticos brasileiros, seja um Gonçalves Dias ou um José de Alencar, em função essencial, agressivamente nacionalista. Num país em fase de autodefinição não só no plano político, mas também no sociológico e no racial, o credo romântico importado da Europa transforma-se, por obra de intelectuais empenhados no desvinculamento da condição colonial, em instrumento de catequese populista. (Picchio, 2004, p.193)

Dá para perceber pelas palavras de Luciana Stegagno Picchio que, para instaurar a proposta estética romântica, os escritores não se afastaram da tradição. Antes nela mergulharam para construir as novas formas expressivas que lhes competia dar ao público. O passado tribal e colonial está latente nas obras tanto de Gonçalves Dias quanto de José de Alencar, basta ler as páginas de suas obras mais significativas há pouco mencionadas. Até mesmo Bernardo de Guimarães em poemas satíricos como o *Elixir do Pajé* e *A Origem do Mênstruo* se atém, no primeiro, a uma pajelança mesclada por elementos de um *shabbat*, enquanto no segundo a ninfa chamada Galateia se

depila com uma concha afiada, ferindo-se, para assim dar origem ao mênstruo constante no título. No primeiro, a pajelança tem as características de um sabá, ou seja, de uma assembleia de bruxas e bruxos, realizada segundo certas superstições medievais, anualmente, à meia-noite, sob a presidência de Satanás, para renovar a aliança com este e celebrar ritos e orgias; no segundo, Galateia é uma ninfa pertencente à mitologia grega, que comparece ao poema de Bernardo de Guimarães para, através da sátira deste, explicar um fato humano que até aí não merecera atenção da mitologia clássica.

Em Portugal, mais precisamente Lisboa, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e outros mais, começam a despontar para a literatura em 1912, quando era forte a doutrinação do poeta Teixeira de Pascoaes centrada no Saudosismo. Alguns daqueles então jovens, entre estes Pessoa e Sá-Carneiro, chegaram mesmo a colaborar com a revista *Águia*, órgão oficial do movimento denominado “Renascença Portuguesa” à frente do qual estava Pascoaes. Três anos após, aqueles jovens escritores criaram a revista *Orpheu* com que tem início o Modernismo português.

Do exposto dá para intuir o vínculo dos escritores aí surgidos com a tradição, quer pelo endosso do Saudosismo pascoalense, quer pela denominação conferida à revista por eles criada, que remete à figura mítica do poeta Orfeu, o protótipo dos poetas, conforme consta na cultura da Grécia antiga.

Mas os modernistas portugueses também se voltaram para outra tradição mais recente, a das chamadas vanguardas, que teve início em 1909 com a publicação do primeiro manifesto de Marinetti, “Le Futurisme”, no *Le Figaro* de Paris. Desse modo, enquanto pagavam tributo à tradição mais vetusta, igualmente passaram a aceitar e praticar esta outra, de poucos anos, tal qual fizeram Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

Um grande crítico português, Fernando Guimarães, no livro *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (1982), nos dá alguns ensaios esclarecedores a respeito do tema de que ora tratamos: “O Modernismo e a Tradição da Vanguarda”, “A Geração do *Orpheu* e o Simbolismo”, “Inovação e Tradição na Poesia de Mário Saa”, “Entre Vanguarda e Tradição: A Presença”. A leitura desses ensaios, que são capítulos do livro em apreço, deixa de forma explícita a ligação dos modernistas lusitanos com o passado, não precisando ir longe para corroborar o agora afirmado com palavras do próprio Fernando Pessoa ao nos dizer:

Descendemos de três movimentos mais antigos – o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e outras correntes afins são expressão ocasional, embora, para ser exato, descendamos mais do espírito que da letra desses movimentos. (Pessoa, 1956, p.127)

O Modernismo brasileiro não fez por menos. Em 1915, o português Luís de Montalvor, pseudônimo do diplomata Luís da Silva Ramos, e o poeta brasileiro Ronald de Carvalho, encontraram-se em Copacabana com intuito de criar uma revista luso-brasileira que “comunicasse aos leitores a nova mensagem europeia”, segundo depõe Hernâni Cidade (Cidade, 1946, p. 286). Esta revista não era outra se não *Orpheu*, órgão propulsor do Modernismo português. Entretanto, já em 1912, Oswald de Andrade voltara da Europa ao Brasil tornando-se o primeiro divulgador do Futurismo de que tivera notícia no Velho Mundo. Chegara empolgado com o primeiro manifesto de Marinetti. Segundo nos informa Mário da Silva Brito, o texto do italiano apregoava o “compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às ‘palavras em liberdade’” (Brito, 1964, p.29).

De muita importância foi a exposição antiacadêmica da pintora Anita Malfatti, em São Paulo, dezembro de 1917, para consolidação do movimento modernista deflagrado na Semana de Arte Moderna ocorrida em fevereiro de 1922, primeira arregimentação coletiva tendo em vista a emancipação das artes e da inteligência brasileiras no Centenário da Independência. E quem a teria idealizado? Mário de Andrade se pronuncia a respeito na conferência “O Movimento Modernista”, de 1942, proferida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil:

Quem teve a ideia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu. O movimento, alastrando-se aos poucos, já se tornara uma espécie de escândalo público permanente. Já tinham lido nossos versos no Rio de Janeiro; e numa leitura principal, em casa de Ronald de Carvalho, onde também estavam Ribeiro Couto e Renato Almeida, numa atmosfera de simpatia, *Pauliceia Desvairada* obtinha o consentimento de Manuel Bandeira, que em 1919 ensaiara os seus primeiros versos livres no *Carnaval*. E eis que Graça Aranha, célebre, trazendo da Europa a sua *Estética da Vida*, vai a São Paulo, e procura nos conhecer e agrupar em torno de sua filosofia. Nós nos ríamos um bocado da *Estética da Vida* que ainda atacava certos modernos europeus da nossa admiração, mas aderimos francamente ao mestre. E alguém lançou a ideia de se fazer uma semana de arte moderna, com exposição de artes plásticas, concertos, leituras de livros e conferências explicativas. Foi o próprio Graça Aranha? Foi Di Cavalcanti?... Porém, o que importava era poder realizar essa ideia, além de audaciosa, dispendiosíssima. E o fator verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma grande figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana. (Andrade, s.d., p.234)

Como vemos, Mário de Andrade faz referência a Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Graça Aranha, escritores oriundos do Simbolismo e do Penumbriismo. Apesar disso, eles transitaram para o Modernismo levando consigo o peso da tradição.

Mário de Andrade nos deu um verso emblemático: “Sou um tupi tangendo um alaúde”, verso final do poema “O Trovador” constante de *Pauliceia Desvairada* (1922). Ora, o identificar-se com um tupi equivale a mergulhar no indianismo gonçalvino e alencarino e na aceitação da etnia dos povos originários. Trocar a lira pelo alaúde, instrumento árabe incorporado à cultura europeia, mormente na Península Ibérica onde foi fundamental para a lírica trovadoresca, põe a nu o ideário modernista subjacente ao introduzir na poesia o novo (o tupi) associado à tradição simbolicamente dada pelo referente alaúde.

A ruptura instaurada pelo Modernismo é inegável. Na mesma conferência antes citada, Mário de Andrade usa o substantivo feminino ruptura, para qualificar aquele movimento. Mas o rompimento com o passado não implicou, no caso de Mário de Andrade e de outros modernistas de peso, na recusa absoluta da tradição. Este autor paulista, que reclamava uma atitude avançada na cultura, o fazia para não ficar como “carro de boi rodando no asfalto”, disse-nos ele. E sendo um dos mentores da Semana de Arte Moderna, autor de *Pauliceia Desvairada*, coletânea de poemas com teor acentuado de ruptura, vem a nos dar em 1928 *Macunaíma*, romance subintitulado de rapsódia, que se afirmou como marco da nossa literatura e possibilitou o aparecimento de *Grande Sertão Veredas*, outro monumento da literatura brasileira pleno de residualidade, devido a João Guimarães Rosa.

Ao escrever *Macunaíma*, Mário de Andrade foi às pesquisas já realizadas por José de Alencar para escrever *Iracema*. Não gosto de asseverar sem dar a fonte. Quem quiser comprovar esta minha afirmação pode ir às páginas de *Roteiro de Macunaíma*. Nesse precioso livro de Cavalcanti Proença há o capítulo “Iracema e Macunaíma”, do qual darei apenas as seis primeiras linhas, para cabal entendimento de que o Modernismo está jungido à tradição, e os resíduos literários e culturais são a matéria-prima da boa obra de arte. Escreve ali Proença:

Os dois movimentos literários de fundo nacionalista, Romantismo e Modernismo, tiveram como livros epônimos uma história indianista. É uma aproximação que se impõe, a de *Iracema* e *Macunaíma*. Pela identidade de tema, embora a diversidade de ângulo, em que as duas fases indianistas em nossa literatura se colocaram. Em Alencar falam os cronistas, em Mário de Andrade os etnógrafos. (Proença, 1955, p.43)

Chegamos, pois, ao fim deste trabalho, e julgamos haver demonstrado que as rupturas responsáveis pela instauração do novo na cultura, nas artes e na literatura não podem prescindir da tradição, ainda que esta venha a ser rompida em determinados momentos e, até certo ponto, a fim de permitir o advento de novas formas expressivas nos mais diferentes espaços do fazer humano.

Parece também ter ficado patente a *importância dos resíduos culturais*, e para nós, sobretudo os ideológicos e os estéticos, pois é com esses estratos que a arte literária produz as obras admiráveis e de permanência.

É preciso não esquecer jamais, que, chegados ao mundo, ingressamos num cabedal de cultura produzido por nossos antecessores. Quando nossos olhos se abrem para o mundo precisamos ter consciência de não sermos os primeiros a contemplá-lo e nem os últimos que tentaremos aperfeiçoá-lo.

Por isso, devemos reverenciar a criatividade dos nossos precedentes, aprender com eles os processos, as técnicas, enriquecer nosso repertório a partir de suas realizações, porque a experiência humana é uma riqueza inestimável e só pode ser buscada em quem viveu e produziu antes de nós.

É aí que reside *a força do resíduo*, da mentalidade, da hibridação cultural, do imaginário e da cristalização, que ajudam – e muito – a consolidar os produtos surgidos de uma ruptura da tradição em ícones de inovação, mesmo se estes ainda se apresentem como relativa novidade.

Por isso é hora de reafirmar o axioma, ou lei, da Teoria da Residualidade: “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência; logo, tudo é residual”.

E cabe aqui registrar o trabalho de Cassia Maria Bezerra do Nascimento que, orientada por mim, defendeu a dissertação de mestrado intitulada *A Inovação Concreta em Xequê*, já convertida em livro, no qual ela prova que o poema concreto não constituiu inovação, dando-lhe no tabuleiro das Letras, da pesquisa, da crítica e do ensaio, um mortal xequê-mate no movimento dos paulistas irmãos Campos. Pôs ela uma pá de cal na aventura pueril daqueles que pretenderam “abolir o verso da poesia brasileira”.

Parabéns a você, querida Cássia, pois somente gente de muita coragem, igual a sua, poderia ter assumido tão perigosa empreitada nesta terra onde a maior parte dos pseudo-intelectuais bate palmas para inconseqüências como essa que seu livro combate com acerto e arrimo na *residualidade*. Você conseguiu mostrar que uma pretensa ruptura intitulada vanguarda dos concretos esteve, a todo momento, com o rabo preso na tradição. Você, sim, merece os mais efusivos aplausos.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira* São Paulo: Livraria Martins Editora s.d.

BRITO, Mário da Silva. *Antecedentes da Semana de Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

CIDADE, Hernâni. (CIDADE, p.286) *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*. São Paulo: Livraria Acadêmica-Saraiva & Cia. Editores, 1946.

DE TORRE, Guillermo. *História das Literaturas de Vanguarda*, Lisboa: Editorial Presença, s/d.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Vila da Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Edições Atica, 1956.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PROENÇA, Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo: s./ed. 1955.

O PASSADO PRESENTE: ESQUECIMENTO, LATÊNCIA, HIBRIDAÇÃO

THE PAST-PRESENT: FORGETTING, LATENCY, HYBRIDATION

Roger Chartier¹

Enviado em: 07/12/2023

Aceito em: 06/02/2024

Publicado em: 09/11/2022

RESUMO: Os vestígios, os rastros, as lembranças são as condições de possibilidade da presença ativa do resíduo. Entendemos ser necessário, então, refletir a partir dos fenômenos que parecem impedir a “memória coletiva”: a aceleração do tempo que afasta ou apaga o passado, a radical aculturação que desmantela as heranças, a necessidade imperativa do esquecimento como condição das lembranças. Paradoxalmente, o apagamento se torna um recurso para a residualidade. A presença do que não existe mais está localizada no esquecimento mesmo. Semelhante presença pode se entender de várias maneiras. A presença dos passados no presente é sempre ameaçada pelo esquecimento, pelo apagamento, pela aculturação. Se perfila, assim, o espectro de um passado sem lembranças, sem vestígios, sem heranças. Mas a realidade histórica não foi e não é assim. Os três conceitos de reflexividade, latência e hibridação nos permitem entender a sincronia das diferentes temporalidades, a preservação e possível ativação dos significados latentes e as mestiçagens das tradições, crenças e práticas.

PALAVRAS-CHAVE: Reflexividade. Latência. Hibridação. Residualidade.

ABSTRACT: The traces, the traces, the memories are the conditions of possibility for the active presence of the residue. We understand that it is necessary, then, to reflect on the phenomena that seem to impede “collective memory”: the acceleration of time that removes or erases the past, the radical acculturation that dismantles legacies, the imperative need for forgetting as a condition of memories. Paradoxically, erasure becomes a resource for residuality. The presence of what no longer exists is located in oblivion. A similar presence can be understood in several ways. The presence of the past in the present is always threatened by forgetting, erasure, and acculturation. Thus, the specter of a past without memories, without traces, without inheritances emerges. But the historical reality was not and is not like that. The three concepts of reflexivity, latency and hybridization allow us to understand the synchrony of different temporalities, the preservation and possible activation of latent meanings and the mixing of traditions, beliefs and practices.

KEY WORDS: Reflexivity. Latency. Hybridization. Residuality.

¹ Roger Chartier é professor da École des hautes études en sciences sociales/Universidade da Pensilvânia. Doutorado pela Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud (1969). Tem experiência na área de História. E-mail: roger.chartier@ehess.fr.

Os vestígios, os rastros, as lembranças são as condições de possibilidade da presença ativa do resíduo. Como escreve Francisco Wellington Rodrigues Lima: “a *memória coletiva* é um fator de extrema importância, pois o pesquisador considera que a *memória coletiva*, junto a outros elementos culturais, emocionais e pessoais, complementa-se e reside na memória comum” (Lima, 2018, p. 131-149). Então me parece necessário começar esta reflexão com os fenômenos que parecem impedir esta “memória coletiva”: a aceleração do tempo que afasta o apaga o passado, a radical aculturação que desmantela as heranças, a necessidade imperativa do esquecimento.

Aceleração

No mundo contemporâneo os conceitos e as experiências da temporalidade se encontram profundamente transformados pela aceleração da comunicação. Devo confessar que duradouramente tive reticência frente a noção de “aceleração” que me parecia uma fórmula vaga tornada lugar comum. Revisei minha relutância por várias razões. A primeira se liga com a relação estabelecida entre a aceleração do tempo histórico e o apagamento da memória nas sociedades contemporâneas. E esta observação que foi o ponto de partida da imponente obra coletiva dirigida por Pierre Nora: os sete volumes dos *Lieux de mémoire*. Os dois primeiros parágrafos do prólogo que abre a série vinculam a perda da memória com a aceleração do tempo (Nora, 1993, p. 7-28.). Paradoxalmente, Nora considera a busca (e a história) dos lugares de memória como um efeito do afastamento do passado:

Aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. [...]. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (Nora, 1993, p. 7-28).

Uma segunda razão que dá relevância à noção de aceleração origina-se em duas obras filosóficas. Com seu livro *Vitesse e Politique* (publicado em 1977 e traduzido em 1996 como *Velocidade e Política*), Paul Virilio deslocou a atenção desde os efeitos produzidos pela nova velocidade dos transportes nos séculos XIX e XX até às transmissões instantâneas permitidas pela revolução das comunicações eletrônicas. Numa conversa com Guilherme Soares dos Santos publicada pelo *Monde diplomatique* em 2011, Paul Virilio, que era arquiteto e urbanista, enfatiza este efeito essencial do poder, o da tirania da velocidade que é o fim do tempo humano:

E, claro, com a televisão, os computadores e a Internet, nós entramos numa fase que hoje atinge o seu limite; a velocidade da luz em que o tempo humano, o tempo da negociação, da especulação, em que a inteligência do homem, do especulador, dos cotadores é ultrapassada pelos automatismos (Santos, 2011).

A humanidade entrou no “tempo-máquina” que é uma das formas da “matematização do mundo” e do que Alain Supiot descreve como “*la gouvernance par les nombres*” (Supiot, 2015.).

A aceleração das percepções da realidade é também o tema fundamental do trabalho de Hartmut Rosa e de seu primeiro livro, publicado em alemão em 2005 e traduzido para o português em 2019 como *Aceleração. A transformação das estruturas temporais na modernidade* (Rosa, 2019.). Como o indica João Lucas Faco Tziminadis, que dialogou com Hartmut Rosa em 2017, o argumento central do livro é um paradoxo: “a despeito do crescente aparato técnico utilizado para a economia de tempo na produção, nos transportes e na comunicação, a sociedade moderna é acometida por uma tendência paralela de escassez temporal” (Tziminadis, 2017, p. 366.). A consequência é a alienação produzida pela discrepância entre a aceleração dos processos sociais e, por outro lado, várias formas das experiências humanas. Esta discrepância é o objeto do segundo livro de Hartmut Rosa, *Alienação e Aceleração em 2022*. Rosa enfatiza os efeitos da aceleração alienante no seu diálogo com Tziminadis:

a sociedade moderna pode manter sua própria estrutura apenas através de aceleração, crescimento e inovação, o que significa que o mundo como um todo em sua materialidade, é posto sob pressão para dinamizar-se: pessoas, dinheiro, bens e matérias primas são postas em movimento. Por outro lado, podem existir tradições culturais, populações tradicionais que não conseguem acelerar senão ao preço de sua própria destruição (Tziminadis, 2017, p. 372).

O tempo ecológico da natureza, o tempo das deliberações da democracia, o tempo dos corpos e das mentes se encontram assim dessincronizados do tempo das comunicações.

Aculturação

O apagamento do passado encontrou uma forma paroxística nos processos de aculturação definidos por Serge Gruzinski como uma “colonização do imaginário” (Gruzinski, [1988], 2003a). A dominação colonial não foi só conquista de territórios, apropriação das terras e das riquezas, o controle dos corpos com o trabalho forçado ou a escravidão, senão também a imposição de categorias da percepção e da representação do colonizador. No México colonial, trata-se, em primeiro lugar, de uma colonização do olhar que subverteu os princípios de organização do espaço gráfico das “pinturas” que eram utilizadas como calendários, inventários de propriedades e

mapas dos territórios. Pouco a pouco, com a pena ou o pincel dos índios cristianizados a escrita alfabética substituiu a pictografia e os códigos da representação ocidental (perspectiva, orientação do espaço, representação realista da pessoa) substituíram as convenções indígenas (plano único, motivos separados, contrastes cromáticos).

Associada a esta revolução da representação, aconteceu uma revolução da concepção e das experiências do tempo. O tempo imposto pelos espanhóis era linear, universal, mensurável e articulado pela ruptura entre o antes e o depois da conquista; o tempo das tradições indígenas era bem diferente, marcado pelo regresso de ciclos regulares, baseados em repetições e correspondências. Como atestam as Relaciones topográficas, esses extraordinários inquéritos administrativos do final do século XVI que obrigaram os índios a produzir um discurso sobre o seu próprio passado, a temporalidade do colonizador passou a estruturar toda a narrativa histórica indígena.

Mais difícil de impor foi o conceito cristão de pessoa, a noção de um eu autônomo e responsável, pecador e redimido. Para isso, era necessário quebrar a representação herdada, que enredava e absorvia o indivíduo numa teia de múltiplas dependências, dando-lhe existência apenas na sua relação com os deuses, os antepassados ou a comunidade. Através da prática obrigatória da confissão, da proposta de modelos de espiritualidade que permitem viver a sua crença no singular, por meio da utilização pastoral de visões indígenas que exprimem as experiências subjetivas num léxico cristão, a Igreja conseguiu (pelo menos parcialmente) que os novos convertidos interiorizassem uma nova forma de pensar o seu ser individual.

Semelhante radical aculturação estabeleceu ao mesmo tempo uma “revolução dos modos de expressão e de comunicação”, o lento, mas inexorável desmantelamento da visão índia do mundo, da natureza ou do passado, e uma desestruturação das memórias. Gruzinski afirma assim:

A ocidentalização designa todo um conjunto de empresas que procuram transformar a natureza, os seres, as sociedades e os imaginários. São estratégias complexas, múltiplas da dominação que se sucedem a partir do século XV. A cristianização, a sujeição dos autóctones a uma dominação política ocidental, a urbanização de tipo europeu, a difusão do alfabeto latino, da imprensa e do livro, a destruição dos antigos ídolos, os deslocamentos das povoações indígenas, a exploração econômica dos homens e das sociedades locais são as manifestações nem sempre coordenadas, do processo de ocidentalização. [...] Essas empresas de transformação são destruidoras (Gruzinski, 2003b, p. 335-336).

Esquecimento

No entanto, se deve considerar o esquecimento não só como o cancelamento da memória, senão também como a condição de possibilidade da memória. A afirmação tem várias expressões, recordada por Paul Ricœur. Em primeiro lugar, uma expressão

filosófica com Heidegger no *Ser e Tempo*: “Assim como a expectativa só é possível na base de um esperar, também a lembrança [*Erinnerung*] só é possível na base de um esquecer, e não o contrário” (Heidegger, 2012, p. 437), e isso, porque o passado não é ausência radical, senão um “ser sido” preservado. Ricœur comenta:

Ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido. E ao passado como tendo sido que se vincula esse esquecimento que condiciona a lembrança. Compreende-se o paradoxo aparente se por esquecimento se entende o imemorial recurso e não a inexorável destruição (Ricœur, 2000, p. 573-574; 2007, p. 450-451).

Uma segunda expressão do paradoxo se encontra na ficção de Borges, “Funes, o memorioso” (2007a, p. 99-108) que mostra o perigo, o espectro ou o fantasma de uma memória integral, absoluta, que nada esquece. No seu conto, Borges entrelaça dois motivos: o esquecimento como condição do pensamento, enquanto pensar é um processo de abstração e de generalização (“Funes, não o podemos esquecer, era quase incapaz de ideias gerais, platônicas”) e o esquecimento como condição do sono (“Para ele, dormir era muito difícil. Dormir é distrair-se do mundo”). A memória absoluta impede tanto o sono quanto o pensamento que ambos supõem a capacidade de esquecer. “Eu, sozinho, tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo” declara Funes. Mas lembrar-se de tudo não é pensar, pois “pensar é esquecer diferenças e generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes, não havia senão detalhes quase imediatos” (Borges, 1944/1997, p. 123-136; 2007a, p. 99-108). Borges comenta numa entrevista: “Funes morre muito jovem, esmagado por aquela memória que um deus poderia tolerar, mas não um homem” (Borges, 1993, v. 1, p. 1584-1585).

No trabalho dos historiadores, esta tensão entre recordar e esquecer tomou a forma de uma trajetória cronológica que leva das técnicas da memória medievais, que constituíam bibliotecas mentais donde os trechos de discursos memorizados se localizavam nos vários lugares das arquiteturas da memória, até as próteses escritas da memória: arquivos, livros, bibliotecas e, hoje, a memória dos computadores. Contudo a tarefa de conservação foi sempre acompanhada pelo desejo do apagamento, da inscrição efêmera, da escrita sem traços. E o que procuravam nos séculos XVI e XVII as “*writing tables*” em Inglaterra e os “*librillos de memoria*” na Espanha, assim definidos pelo *Dicionário da Real Academia* em 1734: “pequeno livro que temos o hábito de levar no bolso, cujas folhas são cobertas com um revestimento e são brancas. No livrete se incluiu uma pena de metal na ponta da qual se insere um fino grafite de lápis com o qual se anota tudo o que não se quer confiar à fragilidade da memória, e que se apaga em seguida, para que as folhas possam servir novamente”. As folhas recobertas com uma fina película feita de gesso, cola e verniz permitiam escrever, apagar e reescrever (Chartier, 2007, p. 70-80).

Porém no apagamento mesmo permanece o vestígio. Ricœur propõe assim o conceito de “esquecimento de reserva”, “*oubli de réserve*”. Segundo ele, existe uma polaridade entre duas grandes figuras do esquecimento: o esquecimento “profundo”, que é perda, desaparecimento, destruição dos traços, tanto documentais como psíquicas, sem residualidade, e o esquecimento que é preservação, latência e recurso pela memória. Quanto a essa segunda figura do esquecimento, Ricœur indica numa conferência pronunciada em Budapest em 2003: “O esquecimento tem um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas” (Ricœur, 2006, p. 20-29). Este “trabalho” da rememoração tem várias modalidades: a cura da psicanálise, a reapropriação do passado histórico, ou as políticas da memória que permitem amnistia sem amnésia².

E também o que permitia o “*Wunderblock*” ou “bloco mágico” na Viena do século XIX sobre o qual a escrita, traçada com um estilete, podia ser apagada, deixando o bloco disponível para uma nova escrita. Mas, como observou Freud, se expusermos o bloco a uma luz apropriada, se tornava possível decifrar os traços deixados pela escrita, embora ela tenha sido apagada. O “*Wunderblock*”, o bloco mágico forneceu a Freud uma metáfora material da própria estrutura do aparelho psíquico: o sistema percepção-consciência tem uma capacidade ilimitada de receber excitações, porém sem inscrição durável; mas, como o “bloco mágico”, o sistema mnésico conserva traços duradouros, recuperáveis, mas situados no inconsciente (Freud, 2011, p. 267-274).

Paradoxalmente, o apagamento se torna assim um recurso para a residualidade. A presença do que não existe mais se encontra não somente no surgimento involuntário das lembranças ou como resultado do trabalho de anamnese. Está localizado no esquecimento mesmo. Semelhante presença pode se entender de várias maneiras.

Reflexividade

Para a literatura, a arte e o passado são, de alguma forma, presentes ainda vivos nos quais novas criações se inspiram ou dos quais se distanciam. Pierre Bourdieu viu nessa contemporaneidade de passados sucessivos uma das características específicas dos campos de produção intelectual, estética ou cultural. Ela permite compreender as diversas relações que as novas obras podem desenvolver com o passado: a imitação

² Para um exemplo das relações entre esquecimento e memória, cf. Tito Barros Leal e Ana Alice Menescal, “A peripécia da santa: uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil”, em *Cultura (dita) popular. Desafios e possibilidades para a História*, Tito Barros Leal e Ana Alice Menescal (org.), Sobral, CE, Sertão Cult, Edições UVA, Anpuh-CE, 2021, pp. 63-95.

acadêmica, a restauração kitsch, o retorno aos antigos, a paródia satírica, a ruptura estética, a revolução simbólica: “Toda a história do campo é imanente a cada um de seus estados e para estar à altura de suas exigências objetivas, enquanto produtor mas também enquanto consumidor, é preciso possuir um domínio prático ou teórico dessa história e do espaço dos possíveis no qual ela se perpetua” (Bourdieu, 1992, p. 338; 1996, p. 274).

Essa sincronia, que supõe a existência de um repertório canônico que encarna a história com a qual ou contra a qual se pode pensar e inventar o presente, constitui um critério fundamental na distinção entre os sábios e os ingênuos, ou “naïfs”. Escreve Bourdieu: “no campo artístico levado a um estágio avançado de sua evolução, não há lugar para aqueles que ignoram a história do campo e tudo o que ela engendrou, a começar por certa relação, inteiramente paradoxal, com o legado da história” (Bourdieu, 1992, p. 338; 1996, p. 275). Nesse sentido, a formação dum cânone literário ou artístico participa dos princípios de polarização e hierarquização que opõem, por um lado, a lógica da autonomia da estética da arte pura, de “l’art pour l’art”, que pressupõe o conhecimento das obras do passado, e, por outro lado, a lógica mercantil da “littérature industrielle”, totalmente dominada pelas exigências imediatas do mercado e pelas preferências sem referências históricas dos leitores ou espectadores.

Ao escolher como alvos de suas paródias tanto os livros de cavalaria quanto os romances pastorais e as autobiografias picarescas, Cervantes instala no presente de sua escrita três gêneros com temporalidades bem diversas. O primeiro corpus escrito é o dos livros de cavalaria. Enquanto que a história vai parodiar os recursos tópicos dos romances de cavalaria, tal como o desdobramento autoral e o tema do manuscrito encontrado por casualidade, no segundo capítulo, imediatamente depois de sua primeira partida, o próprio Dom Quixote se torna autor do relato de suas façanhas futuras empregando o estilo dos livros de cavalaria. Outro gênero incorporado a Dom Quixote é também um gênero em voga: a novela picaresca. Tal como Dom Quixote, autor de seu próprio relato cavalheiresco, Ginés de Pasamonte, o galeote solto com seus companheiros de cadeia pelo cavaleiro andante no capítulo XXII, é o autor do livro de sua vida que intitulou A vida de Ginés de Pasamonte. Da Vida de Ginés de Pasamonte não se conhece nada.

O leitor frustrado tem que esperar dez anos para saber mais, quando no capítulo XXVII da Segunda Parte, Cide Hamete narra a transformação de Ginés de Pasamonte, o pícaro, em Mestre Pedro, o titereio. Semelhante paródia frustrada também se aplica a um terceiro gênero apropriado por Dom Quixote: o romance pastoral. Depois de sua derrota para o Cavaleiro da Lua Branca, Dom Quixote deve cumprir a promessa de retirar-se em seu lugar, de baixar as armas e de abster-se de buscar novas aventuras pelo período de um ano. Suspensas as façanhas do cavaleiro andante, esboça-se uma nova fantasia na qual os romances pastorais poderiam substituir os livros de cavalaria.

Em 1605, os livros de cavalaria, os romances pastorais e as autobiografias picarescas constituem na sincronia as formas literárias dominantes contra as quais Cervantes inventa uma maneira radicalmente nova de construir a ficção. Isto ocorre porque era um leitor atento que podia incorporar na história que imaginou os discursos literários que a precedem e que, através deste mesmo gesto, se tornam contemporâneos. Bourdieu tem razão quando caracteriza a especificidade dos campos culturais a partir da presença nunca apagada e sempre reativada de seu passado: “A evolução do campo de produção cultural para uma autonomia maior acompanha-se de um movimento para uma maior reflexividade, que conduz cada um dos ‘gêneros’ a uma espécie de volta crítica sobre si, sobre seu próprio princípio, seus próprios pressupostos” (Bourdieu, 1992, p. 338; 1996, p. 273). Entretanto, como indica Cervantes, isto sabem não somente os doutos, mas também alguns “ingênuos”. É contra essas heranças “literárias” presentes em seu livro que Cervantes inventa uma maneira inédita de escrever a ficção, concebendo-a, como escreveu Francisco Rico, “não no estilo artificial da literatura, mas na prosa doméstica da vida” (RICO, 1998, p.22). Ele, o “ingenio lego”, o gênio ignorante, mostra assim que os sábios não são os únicos que fazem bom uso da história dos gêneros e das formas.

A presença do passado no presente obriga a posicionar as obras singulares ou o corpus de textos no cruzamento de dois eixos. Por um lado, um eixo sincrônico, que permite situar cada obra em seu tempo, ou seu campo, e a coloca em relação com outras, que são contemporâneas ou pertencem a diferentes registros de experiência. Por outro lado, um eixo diacrônico, que inscreve cada obra no passado do gênero ou da disciplina (Schorske, 1988). Nas ciências mais exatas, esta presença ativa, criadora, do passado remete geralmente a durações breves, às vezes muito breves. O mesmo não ocorre com a literatura, as humanidades e a história para as quais os passados recentes ou mais antigos são sempre, de alguma forma, presentes ainda vivos dos quais novas criações se inspiram ou dos quais se distanciam. Que romancista contemporâneo poderia ignorar Dom Quixote? Que historiador poderia ignorar Braudel, Bloch ou Michelet?

Um segundo efeito da presença dos passados é a busca de precursores. A Revolução Francesa ilustra num modo paroxístico o paradoxo de um evento que seus atores consideravam como um começo absoluto, como a fundação de uma nova era, como um ano primeiro da história, quando, no mesmo tempo, multiplicavam os repertórios dos autores que haviam anunciado e prefigurado o acontecimento. No Panthéon, no Paris, só dois Filósofos, Voltaire e Rousseau, foram recebidos como precursores da Revolução, mas nos catecismos republicanos, nos almanaques revolucionários, nas comemorações políticas, a lista canônica se acrescenta com outros nomes: Mably, Buffon, Helvétius, Raynal ou Franklin.

O exemplo da Revolução Francesa permite lembrar que as apropriações do passado sempre nutrem ou refletem os conflitos do presente. Em um discurso do 7 de maio de 1794 celebrando Rousseau e sua entrada no Panthéon no ano anterior, Robespierre investivava e estigmatizava a seita materialista e corrupta dos enciclopedistas, assim rechaçados do cânone dos precursores. Cada seleção supõe exclusões. Recorda também o exemplo da Revolução francesa que é sempre a partir do presente que se organizam as genealogias que, supostamente, prefiguraram o presente (Chartier, 2003, p. 140-143). Como escreve Borges no seu famoso texto “Kafka e seus precursores”: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2007b, p. 128.). É possível parafrasear Borges e afirmar que em cada situação histórica se modifica o repertório dos passados que os conflitos políticos do tempo, as mutações das concepções estéticas ou as representações dominantes ou coletivas consideram como heranças relevantes. A mobilidade dos cânones escolares é uma ilustração paradigmática desse fenômeno (Chartier, 2018, p. 37-50).

Outro efeito da presença perpetuada das obras (ou algumas obras) é a transformação das condições de suas apresentações ou circulação e, como consequência, de seu estatuto cultural. Como mostrou Lawrence Levine, a canonização de Shakespeare na segunda metade do século XIX na América produziu a confiscação de suas obras pela cultura letrada, legítima, escolar e acadêmica. Na primeira metade do século, Shakespeare pertencia numa “cultura pública partilhada”, uma “shared public culture”, que misturava fragmentos de suas peças com outros gêneros (“minstrels”, “tableaux vivants”, farsas) frente a um amplo público socialmente misturado, barulhento e turbulento. Quando Shakespeare se tornou um autor clássico, “canônico”, suas peças foram representadas inteiras, em teatros que recusavam os espetáculos burlescos ou populares, e frente a um público seletivo e silencioso. Shakespeare foi assim separado da cultura comum compartilhada. Nesse caso, o processo de canonização de uma obra particular exprimiu uma fragmentação cultural e social mais geral das relações com as obras musicais e as obras de arte. Lawrence Levine escreve que depois de 1850:

linhas de fratura separavam culturas distintas que já não tinham mais nada a ver umas com as outras. Se, no passado, os teatros, museus e auditórios reuniam multidões diversificadas que desfrutavam de uma mistura eclética de expressões culturais, agora isso era cada vez menos o caso. Estes estabelecimentos filtravam cada vez mais sua clientela e seus programas, e era cada vez mais raro encontrar públicos de todo o espectro econômico e social que desfrutavam de uma forma de expressão cultural que misturava elementos daquilo a que hoje chamaríamos culturas ‘alta’ ‘baixa’ e ‘popular’ [“folk culture”]” (Levine, 1988, p. 207-208).

Latência

Outra modalidade da presença do passado pode pensar-se como latência. A noção foi introduzida na reflexão crítica e historiográfica por Hans Ulrich Gumbrecht com o sentido de um trauma nem reconhecido nem enunciado (Gumbrecht, 2014). Neste trabalho, daremos ao conceito o sentido mais amplo indicado pelos dicionários: latência como carácter do que está oculto ou dissimulado, como qualidade do que não está ativo, mas pode vir a estar. Assim se supõe que os significados virtuais das obras, incompreensíveis para seus contemporâneos, podem ser revelados quando são expressos em formulações posteriores, que mobilizam categorias ausentes no período em que foram escritas (Gumbrecht; Klinger, 2011).

Os historiadores podem ficar preocupados com essa proposição, que parece cometer o pecado imperdoável para eles, ou seja, o anacronismo. As imprecisões de Lucien Febvre contra esse esquecimento das diferenças entre os tempos ainda ressoam fortemente: “Um homem do século XVI deve ser inteligível não para nós, mas para seus contemporâneos” (Febvre, [1944], 1971, p. 10).

E, no entanto, a prática deliberada do anacronismo tem suas credenciais intelectuais. Ela permitiu as reformulações de problemas filosóficos clássicos na linguagem da filosofia analítica (Rorty, 1984, pp. 49-75) e submeteu as obras mais canônicas às categorias da semiótica (Marin, 1975). Além disso, alguns historiadores não se esquivaram do processo, acreditando que as diferenças radicais entre as sociedades antigas e a nossa podem ser percebidas mais claramente por meio do uso sistemático de transposições ou traduções de realidades antigas para termos contemporâneos (Veyne, [1985], 1990). É certo que há uma grande diferença entre o uso do anacronismo para formular conceitos de forma mais rigorosa do que as linguagens filosóficas antigas poderiam fazer, e o uso de homologias cujo objetivo é fazer entender as descontinuidades com surpresa e acuidade. No entanto, as duas abordagens compartilham um mesmo pressuposto: a ideia de que há um significado latente, virtual, localizado além das intenções conscientes e impossível de ser decifrado pelos contemporâneos, que não possuíam as categorias intelectuais ou estéticas que lhes haveriam de permitir compreender todos os sentidos potenciais dos textos, imagens ou ritos.

Então, como entender a ativação dos significados latentes de uma obra nos contextos históricos fundamentalmente diferentes do contexto de sua criação e primeiras apropriações e assim distinguir entre sentidos não explícitos, mas presentes, e anacronismos arbitrários? O caso das apropriações sucessivas de *Dom Quixote* pode ser um caso paradigmático. Em 1605 é um personagem cômico, ridículo e gracioso. No século XVIII, é um leitor dividido entre as loucuras inspiradas pelos livros de cavalaria e o juízo sensato proporcionado pelas outras leituras. Se torna no século XIX em um

herói romântico, vítima das crueldades da sociedade que destroem os sonhos do indivíduo. Mais tarde, sua luta para um mundo melhor e sua defesa dos oprimidos o transformam em uma figura reivindicada pelos militantes socialistas ou anarquistas. Esses Dom Quixotes sucessivos ou contemporâneos obrigam a confrontar o mistério estético de obras abertas a apropriações múltiplas e sucessivas. Borges escreveu em um prólogo a uma edição de *Macbeth*: “*Art happens* (a arte irrompe), declarou Whistler, mas a ideia que nós não cessaremos de decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o possibilitaram” (Borges, [1975], 2010, p. 193). Se Borges tem razão, devemos examinar estes “fatos” que dão a algumas obras, e não a todas, uma força que perpetua o encantamento.

Repetição e hibridação

Várias modalidades asseguram as presenças criativas das heranças. A primeira é (paradoxalmente) a presença do presente no passado. Seu modelo é bíblico, proporcionado pela leitura tipológica que reconhecia no Antigo Testamento prefigurações dos Evangelhos e pela interpretação escolástica que distingue quatro sentidos (literal, tropológico, alegórico, anagógico) presentes em cada texto das Escrituras Sagradas (Dahan, 1999, 2009). A repetição oferece um segundo modelo para pensar o presente como reiterando o que já foi. O tempo inexorável da roda da fortuna faz sempre suceder a queda ao triunfo, à miséria e à glória. Em *Henry VIII* de Shakespeare, o triste destino do duque de Buckingham, do cardeal Wolsey e da rainha Catarina mostram três vezes, as ilusões daqueles e daquelas que acreditaram poder submeter a história às suas vontades (Buttay-Jutier, 2008). Finalmente, pode pensar-se o futuro como volta do passado. Foi o caso com todas as crenças milenaristas. Associavam o messianismo que prometia o retorno de um soberano morto com o estabelecimento do último império universal (Subrahmanyam, 2004, Capítulo 5). É assim que após a batalha de El-Ksar-el-Kébir em 1578, rumores afirmaram que o rei português Dom Sebastião, vencido pelo exército de Moulay’ Abd al-Malik, havia sobrevivido à derrota. Registrada pelos cronistas, compartilhada por membros da elite e pelo povo comum, essa lenda foi mantida, duradouramente apesar de todas as evidências que a desmentiam (Valensi, 1992; Belo, 2023). A crença na sobrevivência do rei levou a muitas imposturas e se tornou ao correr dos séculos uma poderosa ferramenta política em Portugal e no Brasil.

Na teoria da residualidade, a noção de hibridação é essencial. Roberto Pontes indica:

Hibridação cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única

direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa (Pontes, 2006, p. 5-6; Moreira, 2022, p. 15-31).

É no seio da aculturação destruidora que podem localizar-se as hibridações e sincretismos. Como escreve Gruzinski, “a ocidentalização provoca, deliberadamente ou não, mestiçagens. A Igreja explora os sincretismos cristãos para enraizar o culto católico. Do mesmo modo, a administração espanhola inventa compromissos, arranjos com as instituições autóctones” (Gruzinski, 2003b, p. 336). Mesclas, mestiçagens e hibridações se desenvolvem sobre vários registros: as mestiçagens biológicas, as mestiçagens das línguas e das crenças, as mesclas dos saberes e das técnicas, a imbricação das formas de organização do trabalho, a conexão dos circuitos económicos indígenas e internacionais, as criações estéticas (como no caso dos pintores índios de Puebla que inventaram o encontro do macaco com a centaura).

Por mais radical que seja, a radical aculturação não significou uma perda absoluta de identidade dos colonizados. As sociedades indígenas adotaram para os seus próprios fins os instrumentos intelectuais e as representações mentais importadas pelos colonizadores. A escrita alfabética, dominada pelos escribas que transcreviam o nahuatl, invadiu as “*pinturas*” e proporcionou uma nova memória para as comunidades. O discurso histórico do colonizador foi apropriado para estabelecer os direitos dos povos ao seu território. O sobrenatural cristão passou a favorecer iniciações xamânicas e experiências alucinatórias. Assim, o cristianismo indígena “colonizou” a religião imposta.

A apropriação pelas culturas indígenas de técnicas, crenças e conceitos que deviam submetê-las, tem sua contrapartida na transformação da percepção europeia do mundo imposta pelos descobrimentos de continentes, línguas e culturas desconhecidos. A dominação colonial produziu uma forma paradoxal de hibridação às avessas. O mundo se tornou “global” com as representações do globo terrestre nos *mapa-mundi*, nas esferas armilares e sobre as tapeçarias. A história se tornou universal com a circulação das informações sobre os acontecimentos na escala planetária (Subrahmanyam, 2005, p. 26-57). Sem fazer esquecer as opressões e desigualdades fundamentais instauradas pela dominação colonial, as várias modalidades das hibridações recordam que todas as culturas são o resultado de uma mistura móvel de heranças e experiências, que a dinâmica cultural é sempre caracterizada pelas tensões perpétuas entre aculturação e apropriação, e que a identidade pode manter-se na alienação.

A presença dos passados no presente é sempre ameaçada pelo esquecimento, pelo apagamento, pela aculturação. Se perfila assim o espectro de um passado sem lembranças, sem vestígios, sem heranças. Mas a realidade histórica não foi e não é

assim. Os três conceitos de reflexividade, latência e hibridação nos permitem entender a sincronia das diferentes temporalidades, a preservação e a possível ativação dos significados latentes e as mestiçagens das tradições, crenças e práticas. São estas três dimensões do presente do passado que designava Raymond Williams com o conceito de “residual”: “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente” (Williams, 1979, p. 125).

Referências

- LEAL, Tito; MENESCAL, Ana Alice. “A peripécia da santa: uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil”. In: BARROS LEAL, Tito; MENESCAL, Ana Alice (orgs.). *Cultura (dita) popular. Desafios e possibilidades para a História*. Sobral-CE: Sertão Cult/Edições UVA/Anpuh-CE, 2021, pp. 63-95.
- BELO, André. *Le roi Sébastien de Venise. Histoire d'une rumeur*, Paris, Chandeigne, 2023.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. pp. 99-108.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”, em Borges, *Outras Inquisições*, [1952], São Paulo, Companhia das Letras, 2007b, p. 128.
- BORGES, Jorge Luis. *Ceuvres complètes*. Edition de Jean Pierre Bernès. v. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. “William Shakespeare: Macbeth”, em Borges, *Prólogos, com um prólogo de prólogos*, [1975], São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 193.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*, [1992], São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 274.
- BUTTAY-JUTIER, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução francesa*, [1991], São Paulo, Editora Unesp, 2003, p. 140-143.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*, [2005], São Paulo, Editora UNESP, 2007, p. 70-80.
- CHARTIER, Roger. “Literatura e cânone escolar” in *História da escola. Métodos, disciplinas, currículos e espaços de leitura*, Cesar Augusto Castro e Samuel Luis Velázquez Castellanos (organizadores), São Luis, EDUFMA, Café e Lápis, 2018, p. 37-50.
- DAHAN, Gilbert. *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XIIe-XIVe siècles*, Paris, Cerf, 1999, et *Lire la Bible au Moyen Age. Essai d'herméneutique médiévale*, Genève, Librairie Droz, 2009.
- FEBVRE, Lucien. *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*, [1944], réédition Paris, Gallimard, Collection Idées, 1971.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

- FREUD, Sigmund. "Nota sobre o 'Bloco mágico'", in Freud, *O Eu e o Id.*, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925), *Obras completas*, Vol. 16, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 267-274.
- GRUZINSKI, Serge. *A Colonização do Imaginário. Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVII*, [1988], São Paulo, Companhia das Letras, 2003a.
- GRUZINSKI, Serge. "O historiador, o macaco e a centaura: a 'história cultural' no novo milênio". *Estudos Avançados*, 49, 2003b, pp. 321-342.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: Latência como origem do presente*, [2012], São Paulo, Editora Unesp, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich e KLINGER, Florian (org.), *Latenz: Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Campinas: Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.
- LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, 1988, pp. 207-208.
- LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. "Roberto Pontes e Elizabeth Dias Martins: Da Teoria da Residualidade Literária e Cultural ao *Jogo de Duplos na Poesia de Sá Carneiro* (2012) e *Do Fragmento à Unidade: A Lição de Gnose Almadiana* (2013) - Dois Estudos Residuais", In: *Ceará em Prosa e Verso: Ensaio sobre Literatura*. Fortaleza. 2018, p. 131-149.
- MARIN, Louis. *La Critique du discours. Études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história. A problemática dos lugares", *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do departamento de História da PUC-SP*, 1993, p. 7-28.
- PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/06 Fortaleza, (mimeografado), [2006], p. 5-6. [Edição em livro] In: MOREIRA, Rubenita Alves. *Escritos residuais: textos baseados na teoria da residualidade*. Fortaleza: IMPRECE, 2022. p. 15-31.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, [2000], Campinas, Editora da Unicamp, 2007.
- RICO, Francisco. "Prólogo", in Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Nova edição anotada aos cuidados de Silvia Iriso e Gonzalo Pontón, Barcelona, Galáxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998.
- RICŒUR Paul, "Mémoire, histoire, oubli". *Esprit*, Mars/Avril, 2006.
- RORTY, Richard. "The Historiography of Philosophy : Four Genres", in *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Richard Rorty, J. B. Schneewind, e Quentin Skinner (org.), Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- ROSA, Hartmut. *Aceleração. A transformação das estruturas temporais na Modernidade*, [2005], São Paulo, Editora UNESP, 2019.

- ROSA, Hartmut. *Alienação e aceleração: Por uma teoria crítica da temporalidade tardo-moderna*, [2010], Petrópolis, Editora Vozes, 2022.
- SANTOS, Guilherme Soares dos. “Minha língua estrangeira é a velocidade, é a aceleração do real”, *Le Monde diplomatique*, 3 de junho de 2011.
- SCHORSKE, Carl E. *Vienna Fin-de-Siècle. Política e cultura*, [1980], Campinas, Editora Unicamp, e São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. “Sixteenth Century Millenarism from the Tagus to the Ganges”, In: Subrahmanyam, *Explorations in Connected Histories: From the Tagus to the Ganges*, Oxford University Press, 2004, Capítulo 5.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. “On World Historians in the Sixteenth Century”, *Representations*, 91, 2005, pp. 26-57.
- SUPIOT, Alain. *La Gouvernance par les nombres*, Paris, Fayard, 2015.
- TZIMINADIS, João Lucas Facó. “Modernidade dessincronizada: aceleração social, destemporalização e alienação: uma entrevista com Hartmut Rosa”, *Revista Estudos de Sociologia*, volume 22, número 43, 2017, p. 365-383.
- VALENSI, Lucette. *Fables de la mémoire. La glorieuse bataille des trois rois*, Paris, Seuil, 1992.
- VEYNE, Paul. “O Império romano”, em *História da Vida Privada*, Philippe Ariès e Georges Duby (org.), Vol. 1, [1985], São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- VIRILIO, Paul. *Velocidade e Política*, [1977], São Paulo, Estação Liberdade, 1996.
- WILLIAMS, Raymond. “Dominante, residual e emergente”. In: WILLIAMS. *Marxismo e Literatura*, [1977] Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1979, p. 125.

VOZES E RESSONÂNCIAS, RESISTÊNCIA E RESÍDUO NO
ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: A CASA DE 365
JANELAS

VOICES AND RESONANCES: RESISTANCE AND RESIDUALITY
IN THE NOVEL THE HOUSE WITH 365 WINDOWS

Aldinida Medeiros¹

 0000-0001-9349-5492

Enviado em: 10/12/2023

Aceito em: 08/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Há muito que o romance histórico perdeu seu aspecto de ficção historicista. A partir da primeira metade do século XX, vem se tornando, cada vez mais, um espaço literário de rupturas, reflexões críticas e questionamentos. Surgiram, por conseguinte, releituras que ressignificam a História; algumas delas, inclusive, como ressonâncias de vozes que lutaram pelas minorias. Espaço de resistência, também, têm se mostrado a crítica advinda dos Estudos Culturais, a exemplo da crítica que se volta para a autoria feminina. O estudo ora apresentado tem por objetivo elucidar resistência e residualidade no romance histórico contemporâneo A casa de 365 janelas, da autoria de Deo Saraiva, numa linha de entrecruzamento teórico, confluindo os estudos da Residualidade literária e cultural e de crítica literária sobre Autoria Feminina. Para aporte teórico, tomamos como base Pontes (2020), Silva (2020), Medeiros (2019), Martins (2015), Pontes e Martins (2015), Vieira (2008), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Romance histórico Contemporâneo. Residualidade. Resistência. Minorias. Autoria feminina.

ABSTRACT: The historical novel is not more, since long time a historicist fiction. From the first half of the 20th century onwards, it has increasingly become a literary space for ruptures, critical reflections and questions. Therefore, reinterpretations emerged that give new meaning to History; some of them even echo voices that fought for minorities. A space for resistance has been well demonstrated by criticism coming from Cultural Studies, such as the criticism that focuses on female authorship. The study presented here aims to elucidate aspects like resistance and residuality in the contemporary historical novel "The House of 365 Windows", written by Deo Saraiva, in a line of theoretical intersection, bringing together the studies of literary and cultural Residuality and literary criticism about Female Authorship. For theoretical support, we took as principal texts Pontes (2020), Silva (2020), Medeiros (2019), Martins (2015), Pontes and Martins (2015), Vieira (2008), and others.

KEY WORDS: Contemporary Historical Novel. Residuality. Resistance. Minorities. Female authorship.

¹ Doutora em Literatura Comparada (PPgEL/UFRN); Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra (2015). Professora Associada III do Departamento de Letras (DL/CH/UEPB); Professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB); Coordenadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus/DGP/CNPq); E-mail: aldinidamedeiros@gmail.com.

Dedicatória

Dedico este artigo à memória de um integrante GERLIC muito especial, que nos congregava em cirandas bibliográficas residuais: ao querido Francisco Wellington Rodrigues Lima, que tão cedo partiu, mas que deixou marcas de luz por onde passou.

O residual seria, então, tudo aquilo formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente, por indivíduo, trazemos Medeiros os de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento (Torres; Pontes, 2012, p. 235).

Naquele ano, quase no fim da escravidão no Brasil, homens e mulheres negros andavam sem rumo, à procura de trabalho que lhes desse pelo menos subsistência. Assim, antes da morte de Diara, muitos já haviam partido para se juntar a outros no Quilombo José da Serra [...]. A despeito de todos os sonhos de Teresiano, a Fazenda Amoreiras foi fechada sem deixar herdeiros que perpetuassem sua história (Saraiva, 2020, p. 154).

Apresentação

Há muito que o romance histórico perdeu o seu aspecto de ficção historicista. Uma vez que, desde as significativas transformações que vêm distanciando-o do modelo Scottiano, a partir da primeira metade do século XX, tem se tornando cada vez mais um espaço literário de rupturas, reflexões críticas e questionamentos. Surgiram, a partir disso, releituras transgressoras que ressignificam a História, algumas assumindo a forma e o conceito de Metaficção Historiográfica, conforme apontado por Linda Hutcheon (1991).

É como um romance histórico que revê e questiona o passado que compreendemos a narrativa d'*A casa de 365 janelas* (2020), em segunda edição, da escritora carioca Deo Saraiva². Diante disso, buscamos confluir residualidade e resistência no romance histórico contemporâneo, considerando que o olhar autoral do/da romancista, na atualidade, não mais se prende à fidelização histórica. Assim, utilizando-nos desses entrecruzamentos teóricos, direcionamos o nosso trabalho para uma leitura conceitual e crítica que nos evidencie a residualidade no romance *corpus*, apontando a ruptura que a metaficção historiográfica possibilita. Para o aporte teórico, escolhemos como base Martins (2015); Medeiros (2019); Pontes (2020); Pontes e Martins *et al* (2019); Silva (2020); Vieira (2008); dentre outros.

² A escritora Deolinda Saraiva optou por utilizar, na obra, esta forma de seu nome.

O enredo deste romance inicia em 1816³, apresentando a vida de Teresiano Martins Amoreiras Fonseca, Comendador português; viúvo e com um filho de 10 anos: Estevão. Desse modo, o tempo da narrativa atravessa a segunda infância, a adolescência e a vida adulta do seu filho, bem como, a trajetória do Comendador como fazendeiro escravagista, homem rude. Em suma, a figura própria do colonialismo e fiel representante dos valores do patriarcado.

Para o estudo deste romance histórico contemporâneo, optamos por um viés teórico-metodológico que tem como pilar a Teoria da Residualidade, sistematização feita por Roberto Pontes, a qual “baseia-se no pressuposto de que nada é novo na literatura nem na cultura, pois tudo remanesce de outros tempos e/ou espaços” (Pontes; Martins, 2015, p. 11).

Residualidade Literária: o romance tece história, costura memórias e resgata vozes

A Teoria da Residualidade⁴ está sistematizada na pesquisa intitulada *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*, publicada em 1999, no texto da Dissertação de Mestrado de Roberto Pontes. Muitos ensaios já existem, a partir deste texto de origem, tanto de Pontes como de outros pesquisadores que a adotaram. Assim, buscamos luz em textos como: *Residualidade ao alcance de todos* (2015); no ensaio *A teoria da residualidade e sua sistematização* (2019); e mais alguns artigos da coletânea *Verso e reverso da palavra: estudos críticos sobre a obra de Roberto Pontes* (2022).

A partir das postulações de Pontes (2015; 2019; 2022), compreendemos por resíduo os resquícios do passado que, ao longo do tempo, foram se acumulando na mente humana e depois cada cultura os absorvia e reproduzia. Essa mentalidade é refletida, principalmente, nos textos literários de forma involuntária. Desse modo, com fundamentação nesta teoria, entende-se que nada na cultura ou na literatura é original, tudo é residual, ou seja, provém do passado:

[...] resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É **manifestação dotada da força do novo** porque passa sempre por uma cristalização (Pontes *apud* Silva, 2019, p. 105, grifo nosso).

³ Embora o período histórico descrito na obra seja o final do Período Colonial e início do Imperial, fazemos menção ao período usando o termo “Colonial”, em função das práticas do sistema colonialista, ainda predominante durante longa parte do Brasil Império.

⁴ Há uma extensa bibliografia explicando a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, motivo pelo qual não nos deteremos em explicá-la de maneira aprofundada e detalhadamente.

Mediante o exposto no fragmento do texto teórico-crítico, ocorre que resíduos mentais vão migrando e se incorporando às culturas sem que se perceba. Em outras palavras, é um ato espontâneo e gera um acúmulo considerável de resíduos; estes, por sua vez, terminam por influenciar a criação literária que, mesmo com o passar do tempo e do espaço, não os deixa passar despercebidos. Isto porque, as reminiscências que se acumulam são refletidas quer as vejamos, quer não. Logo,

podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras [...] (Silva, 2019, p. 186, grifos do autor).

Com base no excerto, observamos que, no lastro do conceito da residualidade, um dos pilares é a concepção de cristalização. Além dos conceitos de resíduo e cristalização, outros dois se somam para compor a residualidade literária e cultural, são: o de mentalidade e o de hibridação cultural. Por conseguinte, buscando esclarecer as diferenças entre resíduo e elemento arcaico, Roberto Pontes assevera que esse método investigativo “deve ser entendido como elemento vivo que remanesce de uma cultura em outra” (Silva, 2007, p. 41). Ou seja, o arcaico fica no passado; o residual, encontramos-lo no presente.

Os autores de romance histórico assim o fazem. Por isso, em paráfrase a Medeiros (2010) apontamos como relevante considerar que este subgênero romanesco tira partido da condição de não se conhecer objetivamente o passado e o encara como um propulsor de temas para a ficção, concentrando-se, sobretudo, nas particularidades da vida privada dos personagens históricos. Isso posto, a ensaísta Aldinida Medeiros (2010) cita Maria de Fátima Marinho (1999), quando esta afirma que, estando as interpretações teleológicas da história em declínio, vamos perceber que as ações praticadas pelos chamados “grandes homens” já não têm mais o caráter de ações universais e ficam reduzidas às suas motivações pessoais.

Vozes e ressonâncias, resistência e resíduo no romance histórico contemporâneo: *A Casa de 365 Janelas*

Ao observarmos a história da Fazenda Amoreiras, que é uma ficcionalização da Fazenda Santa Clara, observamos, justamente, o teor sobre o que apontou Fátima Marinho (1999). Pensado por este prisma, a Residualidade se encontra neste romance histórico na retomada do passado colonial, permitindo-nos conhecer aspectos do período em que o colonialismo era prática vigente na Europa e que dizimou, de forma grotesca e impiedosa, populações de outros continentes – notadamente a África e a América do Sul. A autora, por sua vez, reflete acerca da visão de seu tempo, sem se

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

desligar do passado que lhe cedeu a matéria viva. Sendo assim, a voz narrativa traz esse aspecto no romance em análise, justamente, quando mostra as condições de vida do povo escravizado:

A senzala que acomodava os homens era pequena, suficiente para que dormissem até 50 escravos enfileirados lado a lado no chão de barro. Ficava a 50 metros da casa, com 12 metros de extensão por seis de largura. O telhado era baixo, a cobertura era em bambu com palhas e folhas de palmeiras trançadas e a estrutura construída também em taipa com troncos de árvores. A ventilação fora feita por pequenas aberturas retangulares com grades de troncos grossos de madeira com 20 centímetros de altura (Saraiva, 2020, p. 13).

Se a personagem Noêmia tem um propósito, é justamente o de preservar a memória de seus antepassados; visto que, ao longo do enredo romanescos, as condições de vida dos escravizados vão sendo mostradas – como se fora isso uma realização indireta daquilo que Noêmia se propõe a fazer. Portanto, ainda que de modo indireto, temos, neste excerto, a memória da personagem que vai buscar outra memória; isto é, a memória mais longínqua, para não deixar que esqueçamos o quão terrível foi o período da escravidão.

A história da humanidade registra, ao longo de séculos, muitos povos escravizados. Assim, é por meio da retomada do passado, mais especificamente, do período colonial, que se instaura a residualidade neste romance histórico:

Quando os escravos se recolhiam após a última refeição, antes de o sol se pôr, uma porta de madeira pesada com tramela por fora era cerrada pelo capataz para garantir que nenhum escapasse. A senzala das mulheres era uma casa de 30 metros quadrados que ficava no lado oposto, também de pé direito baixo, construída da mesma forma para evitar fugas (Saraiva, 2020, p. 13).

Isso posto, vemos que as duas citações diretas do romance em tela mostram que a memória é importante para a Residualidade. Pensamos, pois, na senda do que afirma Maurice Halbwachs, quando ele afirma que a memória é: “[...] em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores” (1990, p. 71). Assim, observamos que a forma de pensar deste teórico coaduna-se com a de Roberto Pontes (2015, 2019, 2022); pois, se a residualidade traz o que já está cristalizado em outras culturas e em outros tempos, Halbwachs (1990) pensa de maneira semelhante ao afirmar que, a lembrança é considerada como reconstruções, visto que, “[...] é de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (Halbwachs, 1990, p. 71).

Dessa maneira, a alteração é o olhar do presente, pois, ela é responsável por condenar os atos do passado e possibilitar a reflexão e a crítica para que não mais se repitam. Assim, como a memória é um elemento importante para o conjunto, a

Residualidade como método de análise imprime uma nova roupagem, ou seja, dá vida e continuidade; por conseguinte, “é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra” (Moreira, 2007, p. 41.) – ou seja, um *continuum*.

Diante disso, constatamos que, remanesce a história de Teresiano, mas, sem dúvida, com um olhar diferente que vai criar o novo na forma de olhar e criticar as práticas escravagistas. A partir do que lemos em Halbwegs e Pontes, acreditamos que o romance em estudo é residual, pois a figura histórica existiu:

No ano de 1824 o seu filho Francisco Tereziano⁵ Fortes de Bustamante foi agraciado pelo governo imperial com uma sesmaria de terras, onde montou a fazenda Santa Clara, concluída em 1856. A fazenda foi deixada, com sua morte, para a viúva Maria Tereza de Souza Fortes, Viscondessa de Monte Verde. Com a morte da Viscondessa, que não tinha descendentes diretos, a fazenda ficou com o seu irmão Carlos Teodoro de Souza Fortes, que era o 2º Barão de Santa Clara. A fazenda acabou sendo hipotecada ao banco. Depois, foi à leilão e arrematada pelo Comendador Modesto Leal e, em seguida, ao Coronel João Honório⁶. (Comendador Francisco Thereziano Fortes de Bustamantes⁷, [s.d.], [s.p.]).

E por isso, a Residualidade nos traz uma fazenda Amoreiras e um outro Teresiano. Isto é, à casa da Fazenda Santa Clara é possível aplicar o contrato mimético da ficção. Apesar de se pautar nesta personagem histórica, *A casa de 365 janelas* (2020) traz outras personagens que consideramos importantes e referenciais para a trama. Dessa forma, justificamos este pensamento evocando o estatuto da personagem referencial para melhor situar. Diara e Trepa Muleque, por exemplo, são personagens ficcionais, sem comprovação de existência histórica. Além disso, elas são figuras que possivelmente existiram, mas não são figuras com comprovação por documentos históricos. Este aspecto é apenas uma das facetas da metaficção crítica que

⁵ A grafia do nome do comendador, no romance, é Teresiano.

⁶ “O fazendeiro e minerador nascido em São João Del Rei, então Capitania de Minas Gerais, Luiz Fortes de Bustamante e Sá, assumiu, no final do século XVIII, o cargo de guarda-mor do registro de Rio Preto. Mas Luiz desistiu do cargo, sendo substituído pelo seu irmão Francisco Dionísio Fortes de Bustamante, que mudou com a esposa e filhos em Rio Preto, em 1800, aproximadamente. No ano de 1824 o seu filho Francisco Tereziano Fortes de Bustamante foi agraciado pelo governo imperial com uma sesmaria de terras, onde montou a fazenda Santa Clara, concluída em 1856. A fazenda foi deixada, com sua morte, para a viúva Maria Tereza de Souza Fortes, Viscondessa de Monte Verde. Com a morte da Viscondessa, que não tinha descendentes diretos, a fazenda ficou com o seu irmão Carlos Teodoro de Souza Fortes, que era o 2.º Barão de Santa Clara. A fazenda acabou sendo hipotecada ao banco. Depois, foi à leilão e arrematada pelo Comendador Modesto Leal e, em seguida, ao Coronel João Honório. Hoje é propriedade de seus descendentes”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fazenda_Santa_Clara_\(Santa_Rita_de_Jacutinga\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fazenda_Santa_Clara_(Santa_Rita_de_Jacutinga)). Acesso em: 6 fev. 2024.

⁷ Para mais informações, conferir: <https://www.geni.com/people/Comendador-Francisco-Thereziano-Fortes-de-Bustamante/6000000078027649169>. Acesso em: 6 fev. 2024.

reafirma, portanto, a função do romance histórico, assim como, as relações profícuas entre a ficção e a História. Configurando-se, por conseguinte, como um campo prolífico para as discussões contemporâneas, a narrativa de extração histórica tem nos proporcionado um vasto acervo de produções que refletem e desconstróem premissas estabelecidas pelos discursos dominantes da macro-história. (Pontes, 2022, p. 23).

Nesse sentido, ao explicar os processos narratológicos na *Construção da personagem romanesca*, Cristina da Costa Vieira (2008, p. 236), aponta que, a personagem pode ser definida pela ação que vai executar, de modo que esta assume a propriedade de dimensionar a personagem; cujo crescimento, na obra, poderá ser proporcional ao impacto da ação a ser realizada. Em outras palavras, a ação tem a propriedade de dimensionar a personagem, no sentido de que se ela for de grande impacto, certamente, a personagem crescerá dentro dela.

Diara, por exemplo, traz grande relevância já na primeira metade do enredo romanesco. Uma vez que, a figuração desta personagem nos remete para o que afirma Carlos Reis (2007), sobre a literatura como grande propulsora ficcional; ressaltando que, para além do fazer empírico, ao qual ela não pertence e, para além da pesquisa documental, ela apresenta,

[...] a configuração de mundos ficcionais, sem obrigação de verificação empírica ou de validação documental; a propensão para a elaboração simbólica, metafórica ou alegórica; a vocação para cultivar, na linguagem verbal que em primeira instância suporta o discurso literário, procedimentos estilísticos de muito variada feição. (Reis, 2007, p. 41).

Conforme mencionamos, outra presença também importante na trama é Trepá Muleque. Ela lidera uma greve silenciosa, porém, muito significativa das escravas parideiras que atrapalha um dos negócios de sustentação da fazenda: a reprodução de escravizados para venda. Sendo assim, esse viés econômico fora meticulosamente planejado pelo Comendador:

Em 1807, a Inglaterra proibira o tráfico negreiro para suas terras, e Teresiano previa que o movimento se espalharia para outros países europeus. Visionário e uma raposa em negócios, apesar de poucos estudos, sabia que, em menos de 20 anos, seria quase impossível trazer escravos da África. A reprodução era outra mina de ouro, pensava, pois geraria mão de obra para ele e outras fazendas com custos muito menores. As negociações para a compra de escravos eram demoradas e caras; os navios levavam ouro, mercadorias e armas para os países africanos e, em troca, voltavam com o plantel adquirido. Era necessário calcular, como o Barão comentava, a margem de “perda do produto” no caminho. Quase 15% dos escravos morriam no trajeto, por viajarem amontoados nos porões abafados, por carência de água ou de alimento, às vezes por tudo isso junto (Saraiva, 2020, p. 23).

Isso posto, trazemos este longo excerto para mostrar o encaminhamento, na narrativa romanesca em análise, deste artil utilizado por aquele que detém o poder,

evidenciando no homem de negócios e no *modus operandi* do colonialismo as práticas desumanas. No conjunto, mostrar tais ações destaca tão somente o sistema dominante, mas evidencia a situação dos dominados; possibilitando que se valorize e se preserve mais vivamente e a identidade de um povo ao qual a História marginalizou, silenciou e maltratou.

Outrossim, constatamos que, a matéria residual neste romance traz do passado práticas que não se devem repetir, tendo em vista que, deixa espaço para reflexão; uma vez que põe o dedo na ferida do passado colonialista. Ademais, vale lembrar que os feitos dos dominantes sempre, ou na grande maioria das vezes, foram exaltados, e foram tratados como heróis nos registros históricos. Situação essa que a literatura consegue reverter por meio do romance histórico contemporâneo, ou da metaficção historiográfica (Cf. Hutcheon, 1991); pois narrar é sobreviver através da memória: “Quase 15% dos escravos morriam no trajeto, por viajarem amontoados nos porões abafados, por carência de água ou de alimento, às vezes por tudo isso junto” (Saraiva, 2020, p. 23). Em outras palavras, a narrativa é um registro que preserva as diversas formas de memória. Neste aspecto, a romancista corrobora a importância da memória por meio da narrativa ficcional histórica, na medida em que <<põe o dedo na ferida social da escravidão>>, expressão figurada nossa – para mostrar práticas que hoje necessitam de reparações sociais.

Considerações finais

Ao levarmos em consideração a nossa análise crítico-reflexiva sobre a metaficção historiográfica em tela, observamos que, todo o processo narratológico (Cf. Vieira, 2008) e de configuração de narrativa romanesca pós-moderna (Cf. Hutcheon, 1991), ratifica a nossa afirmação sobre o romance histórico contemporâneo colaborar, principalmente, com o resgate da memória marginal da História. Isso é, aquela que, por vezes, não consta nos registros oficiais, mas que, a partir desses, se pode construir, mesmo que ficcionalmente. Assim, por todos estes aspectos apresentados nesta escrita romanesca, e a partir do contrato mimético promovido pelo romance histórico contemporâneo, percorremos as veredas entre ficção e História, ou seja, nos caminhos que nos levam à Fazenda Amoreiras, nome ficcional escolhido por Deo Saraiva.

Visto que, antes de o narrador voltar para o tempo presente da narrativa, cujo enfoque se volta para as ações de Noêmia – para tentar resolver o problema da herança, envolvendo o condomínio e diversos os herdeiros da Fazenda Amoreiras –, é apresentado ao leitor a finalização da narrativa dos tempos passados, de Teresiano e de Estevão; mostra o declínio da fazenda, que termina sendo hipotecada; além da morte da Viscondessa Maria Francisca; a internação de Deodora em um hospício; e, de forma significativa, a morte de Diara, que termina seus dias como dona da Fazenda.

Diante disso, observamos que a romancista ressalta a africanidade da mulher que, efetivamente, foi quem governou aquela casa, ainda que em sua condição de escravizada; detalhando, desse modo, a sua liderança também como Mãe de Santo na fazenda.

Portanto, constatamos que são momentos como estes que nos fazem acreditar que os enredos romanescos, na perspectiva de uma revisão da História, reveem a historiografia, isto é, reavivando a memória coletiva das classes marginalizadas ou excluídas. Contudo, mediante o exposto, chegamos às considerações de que, pela Teoria da Residualidade, foi o nosso intento analisar elementos em um texto da cultura presente com traços oriundos, porém, ressignificados, de uma cultura anterior. Em suma, vemos que o resíduo nada mais é do que vestígios que vieram de tempos precedentes e permanecem no presente através da absorção ao longo dos tempos; em outras palavras, são mentalidades implantadas no contemporâneo, mas que têm raízes em tempos remotos.

Referências

COMENDADOR FRANCISCO THEREZIANO FORTES DE BUSTAMANTES. Verbete GENY, Genealogy Project. Disponível em <https://www.geni.com/people/Comendador-Francisco-Thereziano-Fortes-de-Bustamante/6000000078027649169>. Acesso em: 0 fev. 2024.

CONJUNTO ARQUITETÔNICO E PAISAGÍSTICO DA FAZENDA SANTA CLARA. IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Disponível em: <https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protetido/bens-tombados/details/1/136/bens-tombados-conjunto-arquitetonico-e-paisagistico-da-fazenda-santa-clara>. Acesso em 15 mar. 2024. EPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

GABRIEL, J. de F. A reprodução de escravos e a visão historiográfica na Fazenda Santa Clara (1824-1860). *Revista Interdisciplinar do Direito - Faculdade de Direito de Valença, [S. l.]*, v. 7, n. 01, p. 267-272, 2010. Disponível em:

<https://revistas.faa.edu.br/FDV/article/view/560>. Acesso em: 25 mar. 2024.

FAZENDA SANTA CLARA (SANTA RITA DE JACUTINGA) Verbete Wikipédia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fazenda_Santa_Clara_\(Santa_Rita_de_Jacutinga\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fazenda_Santa_Clara_(Santa_Rita_de_Jacutinga)). Acesso em 06 fev. 2024.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. A Igreja e o Estado: resíduos do medievo no romance *Boca do Inferno*, de Ana Miranda. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias et all. *Todas as idades são contemporâneas*. Macapá: Editora da Unifap, 2019.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MEDEIROS, Aldinida. *Mulheres no romance histórico contemporâneo português*. Curitiba: Appris, 2019.
- MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Ceará, 2007. [Edição em livro] MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*. Saarbrücken (Alemanha): Novas Edições Acadêmicas, 2016.
- PONTES, Francisco Edinaldo de. *Política e teocentrismo em A rainha santa e A rainha vermelha: a representação feminina em perspectiva*. 2022. 165f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade. Centro de Educação. Universidade Estadual da Paraíba.
- PONTES, Roberto. *Cristalização estética como polimento na Literatura e na cultura*. In: *Residualidade ao Alcance de Todos*. Orgs. Roberto Pontes; Elizabeth Martins. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.
- PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias et all. *Todas as idades são contemporâneas*. Macapá: Editora da Unifap, 2019.
- REIS, Carlos. *Figuração da personagem: a ficção meta-historiográfica de José Saramago*. In 2013, J. Santa-Bárbara, Vontades. *Uma leitura de Memorial do Convento*. 2ª ed.. Disponível em https://www.academia.edu/7457493/Figuração_da_personagem_em_a_ficção_meta-historiográfica_de_José_Saramago.
- SARAIVA, Deo. *A casa de 365 janelas*. 2. ed. Rio de Janeiro- Valença, Edição da Autora, 2020.
- SILVA, Fernanda Maria Diniz da. *Mentalidade e residualidade em Memória corporal, de Roberto Pontes*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Ceará, 2007.
- TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. *Resíduos clássicos no Rito Iniciático do Cavaleiro Medieval*. In: MONGELLI, Lênia Márcia. (Org.). *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 233-246.
- VIEIRA, Cristina da Costa. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Colibri, 2008.

OS ROMANCES DE DONA MILITANA: RESÍDUOS TARDO
MEDIEVAIS IBÉRICOS NA CULTURA (DITA) POPULAR
BRASILEIRA

THE ROMANCES OF DONA MILITANA: LATE MEDIEVAL
IBERIAN RESIDUES IN BRAZILIAN POPULAR CULTURE

Tito Barros Leal¹

 0000-0001-5236-965X

Enviado em: 12/12/2023

Aceito em: 10/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Nascida em São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte, em 1925, Dona Militana guardava dentro de si registros de romances, xácaras e mais um sem-fim de histórias cujas origens remontam há mais de 700 anos. O trabalho aqui apresentado tem por finalidade pôr em pauta uma das versões do *Romance de Dona Branca* registrada por Dona Militana em seu álbum triplo *Cantares*, datado de 2002. Trataremos, pois, da faixa 06 do CD 01. A história cantada no documento em tela difere, em absoluto, de uma segunda versão, também cantada pela romancista, na faixa 10 do CD 03 do referido álbum, mas guarda relação de parentesco próximo com outro romance, o de *Clara Arlinda*, fixado na faixa 01 do CD 01. É sobre isto que trataremos. Queremos compreender os limites relacionais entre *História*, *Memória* e *Esquecimento* e adicionar a esta tríade, já consagrada nos estudos do campo da Teoria da História, um quarto elemento: o *Resíduo*. Cremos que, por meio de uma reflexão quadripartida entre os conceitos acima expostos, poderemos traçar uma leitura de longa duração capaz de compreender o processo *residualista* de *hibridação cultural*, *sedimentação* e resistência do *imaginário* tardomedieval ibérico na cultura (dita) popular nordestina.

PALAVRAS-CHAVE: Dona Militana. Residualidade. Cultura (dita Popular). Hibridação Cultural.

ABSTRACT: Dona Militana was born in 1925, in the city of São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte, Brazil). It kept records of romances, cups and many more stories whose origins date back more than 700 years. The purpose of the work presented here is to put on the agenda one of the versions of *Dona Branca's Romance* recorded by Dona Militana on the triple album *Cantares* (2002). We will therefore deal with track 06 of CD 01. The story sung in the document in question is totally different from a second version, also sung by Dona Militana on the same album, on track 10 of CD 03, but very similar to *Clara Arlinda Romance*, set on track 01 of CD 01. This is what we will talk about. We want to understand the relational limits between History, Memory and Forgetting and add a fourth element to this triad: Residue. We believe that, through a quadripartite reflection between the concepts exposed above, we will be able to outline a long-term reading capable of understanding the residualist process of cultural

¹ Universidade Estadual Vale do Acaraú, Doutor em História e Cultura do Brasil pela Universidade de Lisboa e Pós-Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Modernas. Endereço eletrônico: tito_barros@uvanet.br.

hybridization, sedimentation and resistance of the Iberian late-medieval imaginary in the (so-called) popular northeastern culture.

KEY WORDS: Dona Militana. Residuality. (so-called) popular culture. Cultural Hybridization.

Preâmbulo

Nascida em São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte, em 1925, Dona Militana guardava dentro de si registros de romances, xácaras e mais um sem-fim de histórias cujas origens remontam há mais de 700 anos. Esta senhora preta, pobre e analfabeta viria a receber das mãos do Presidente Lula, em 2005, a *Comenda Máxima da Cultura Popular*, sendo considerada, segundo matéria publicada na página do G1 do Rio Grande do Norte “a principal e última guardiã do romanceiro medieval nordestino”². Realmente é muito improvável que Dona Militana tenha sido a última guardiã do “romanceiro medieval nordestino”, dado que a cultura (dita) popular tem táticas de sobrevivência muito variadas, dinâmicas e profundamente difundidas. Em todo caso, em 2010, aos 85 anos, Dona Militana descansou na terra, indo cantar em paragens outras, em tempos e espaços de encantado.

Temos por objetivo com este trabalho, apresentar algumas considerações sobre a versão I do *Romance de Dona Branca* registrado por Dona Militana em seu álbum triplo *Cantares*, datado de 2002. Trataremos, pois, de analisar a peça fixada na faixa 06 do CD 01 da referida recolha fonográfica, lançada pela Nação Potiguar, sob cura de Dácio Galvão.

Resta anotar que o documento em tela tem um par homônimo registrado no mesmo CD, apesar de esta segunda versão ser absolutamente distinta da primeira, esta sim base da análise que segue. Este simples fato já é suficiente para aguçar a curiosidade do investigador lançando-nos, desde logo, para a futuro trabalho: um estudo genético sobre o *Romance de Dona Branca* e uma leitura comparativa entre as duas versões. Por momento, entretanto, ficamos no limite de uma análise introdutória sobre a questão. Cada coisa ao seu tempo.

Assim sendo, buscando encontrar respostas para nosso problema, lançamos mão de recolhas de romances ibéricos e brasileiros, por meio dos quais pretendemos compreender as particularidades do(s) cantar(es) de Dona Militana.

Queremos compreender os limites relacionais entre *História*, *Memória* e *Esquecimento* e adicionar a esta tríade já consagrada nos estudos do campo da Teoria da História, um quarto elemento: o *Resíduo*. Cremos que, por meio de uma leitura

² Matéria publicada em 19 de março de 2021, por G1 RN. <https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2021/03/19/doodle-do-google-homenageia-dona-militana-a-maior-romanceira-do-brasil.ghtml>. Último acesso em 18 de setembro de 2023.

quadripartida entre os conceitos acima expostos, poderemos alcançar percepção de longa duração capaz de compreender o processo *residualista* de *hibridação cultural*, *sedimentação* e resistência do *imaginário* tardo medieval ibérico na cultura (dita) popular nordestina.

Para iniciar nossos trabalhos, entendemos ser importante apresentar ao público o documento matriz deste estudo e, em seguida, proceder-lhe a devida arqueologia literária. Sigamos.

Dona Branca (Versão I)

Dona Militana

*Estava a Dona Branc'
Em mesa servind' a seu pai*

*A sua saia levantad'
E sua barrig' empinada
Sua saia levantada
E sua barrig' empinada*

*-- Qué que tende Dona Branca
Qu'eu te vejo desmaiada*

*-- Foi um copo d'água fria
Qu'eu bebi de madrugada
Foi um copo d'água fria
Qu'eu bebi de madrugada*

*Chamar' os dotô
Pa curar enfermidade*

*Os dotô lhe responderam
-- Dona Branc' está pejada
O dotô lhe responderam
-- Dona Branc' está pejada*

*-- Me amarrim essa cachorra
Amarrim bem amarrada*

*Filha qué fass' a seu pai
Só merec' é sê queimada
Filha qué fass' a seu pai
Só merec' é sê queimada*

*Botaro em uma torre
Com maior em dirmasia*

*O mais baixo qu'ela tinha
Parmo de terra num via*

*O mais baixo qu'ela tinha
Parmo de terra num via*

*-- Tivesse meu mensagero
Que mandasse o meus mandado
Eu mandava uma carta
A Dão Carru de Montevá*

*Desceu um anjo do céu
Que de Deus veio mandado
--Fazeis a carta a senhora
Que eu irei levá
Quer'entregá esta carta
A Dão Carru de Montevá
Quer'entregá esta carta
A Dão Carru de Montevá*

*Dão Carru pegou a carta
Pegou a lê e a chorá*

*Dava pinote na sala
Cum'um gatrilhão no mar
Dava pinote na sala
Cum'um gatrilhão no mar*

*A croa mandô abrir
E a barba mandô raspá
Oitocentos cavaleiro
Viage de quinze dia
Eu a faço em um jantá*

*Abre-te portas cortina
Varanda de par a pá*

A versão acima transcrita está vinculada ao chamado *Ciclo dos Romances de Conde Carlos*, conforme indicado em *El romancero judeo-español en el Archivo Menendez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, organizado por Samuel G. Armistead e publicado, em 3 volumes, na Espanha, no ano de 1978. Ainda seguindo as orientações colhidas na obra de referência, a história cantada por Dona Militana pode ser enquadrada no tipo B10 (*Conde Carlo y la princesa acusada*).

Sinteticamente, o tipo B10 do ciclo de romances de Conde Carlos apresenta as seguintes passagens: a) a princesa se encontra com conde Carlos, normalmente fora do palácio; b) um pajem descobre os dois e leva a situação ao conhecimento do rei; c) o rei manda mantar ou prender a princesa; d) a princesa envia mensagem a conde Carlos; e) conde Carlos salva a princesa; f) acontece o casamento da princesa com Conde Carlos.

A variante registrada na primeira versão de Dona Branca cantada por Dona Militana, entretanto, não apresenta todas as etapas do tipo B10. Na voz da romanceira, a história se inicia com Dona Branca servindo seu pai, o rei. Nas estrofes seguintes o rei-pai descobre a gravidez da princesa-filha e, colérico, manda prender a jovem na mais alta torre do castelo. Da prisão em diante o romance segue a ordenação listada por Armistead.

Em *Cantos populares do Brasil* (1885), Silvio Romero nos apresenta três versões desse mesmo romance³, sendo duas sob o título de *Dom Carlos de Montealbar* – uma colhida em Lagartos, Sergipe e outra em Pajeú-de-Flores, Pernambuco – e uma registrada como *Dona Branca* – também colhida em Sergipe. A tradição portuguesa, por seu turno, conforme lemos no segundo volume do *Romanceiro de Almeida Garrett* (1851: 210), emprega o título de *Claralinda* para designar a mesma história. Também em Portugal, o mesmo romance ocorre sob o registro de *D. Carlos d'além mar*. Ambos os títulos (e mais outras variações) também podem ser verificados nas versões hispânicas do romance, prevalecendo aquele sobre este. Em todos os casos, entretanto, a narrativa tende a seguir todos os passos do tipo B10 fixado por Armistead.

Apesar das inevitáveis variações muito próprias da poesia oral, a versão sergipana de *Dom Carlos de Montealbar* colhida por Sílvio Romero guarda profunda similitude com as narrativas compiladas pelos românticos ibéricos. Isto se justifica, talvez, porque todas essas recolhas românticas datam de aproximadamente o mesmo período, meados ou terça parte final do XIX.

Chamemos ao conhecimento de todos, então, a recolha sergipana anotada por Romero, assim poderemos ter mais elementos para a necessária comparação entre as narrações.

³ Em nota fixada à página 94 da do Tomo I dos *Cantos populares do Brasil* editado pela José Olímpio (Rio de Janeiro: 1954), Luís da Câmara Cascudo informa: “A primeira e a terceira versões teve-as Sílvio Romero em Lagarto, Sergipe, e a segunda publicou-a Celso de Magalhães no Recife, em 1873, vinda de Pajeú de Flores, Pernambuco. Pereira da Costa, FOLCLORE PERNAMBUCANO, D. Carles de Montealbar, Dona Branca, de Goiana, outra do Recife, Clara Linda, de Goiana, 313-321, Héilo Galvão encontrou uma versão de Dona Branca em Goianinha e Téo Brandão uma variante de D. Carlos de Monte Alvar, FOLCLORE DE ALAGOAS, 114-115, Maceió, 1949. Almeida Garrett divulgou duas versões no ROMANCEIRO, Dom Carlos d'Além-Mar, XII, Claralinda, XIII, a primeira com a variante castellana de Duran, ROMANCERO GENERAL, e a segunda com a de Ochoa, TESORO DE ROMANCEROS, I, 218, e pág. 24, respectivamente Teófilo Braga registrou vinte e nove versões em Portugal, Madeira e Açores, I, 306-405, compreendendo quase todas as regiões nacionais. É muito citado e consta de várias coleções portuguesas e castelhanas. O comte Lucas A. Boiteux registou uma versão do Conde Claros em Santa Catarina, PORANDUBA CATARINENSE, 20. O romance já era conhecido no tempo dos Reis Católicos e pertence ao mesmo ciclo do Gerinaldo que infelizmente Sílvio Romero não registou. Há versões em Pereira da Costa. Ismael Moya estuda o assunto no ROMANCERO, II, Dom Claros de Montalvan, 19-27, Buenos Aires, 1941, divulgando uma versão de Catamarca.”

D. Carlos de Montalbar

Silvio Romero

(Recolha sergipana)

"Deus vos salve, senhor Dom Carlos;
O senhor que fazia lá?
– Me arrumando, senhora,
Para contigo brincar.

Quando estavam a brincar,
Um cavaleiro vêem passar;
Dom Carlos como ardiloso
Logo quis o degolar.

– "Não me mate o cavaleiro,
Qu'ê do reino de meu pai.
"Cavaleiro, o que aqui viste
A meu pai não vai contar,
Qu'eu te darei ouro e prata
Quanto possas carregar.

– "Eu não quero ouro e prata
Que a senhora não mos dá;
Brinquedos que vi aqui
A meu rei irei contar.

"Cavaleiro, o que aqui viste
A meu pai não vai contar,
Qu'eu te darei minha sobrinha
Para contigo casar.

– "Não quero sua sobrinha
Que a senhora não ma dá;
Folguedos que vi aqui
A meu rei irei contar.
"Cavaleiro, o que aqui viste
A meu pai não vai contar.
Te darei o meu palacio
Com todo o meu cabedal,

– "Não quero o seu cabedal,
Que a senhora não mo dá,
Que isto que eu vou contar
Muito mais me ganhará.

– "Novas vos trago, senhor,
Novas eu vos quero dar;
Eu topei a Claraninha
Com Dom Carlos a brincar;

Da cintura para riba
Muitos beijos eu vi dar;
Da cintura para riba
Não vos posso mais contar.

– Si me contasses oculto,
Meu reino te haverá dar,
Como contaste de público,

Mandarei-te degolar.
Vão-me buscar a Dom Carlos,
Depressa, não devagar;
Carregado bem de ferros
Que não possa me falar.

– Vão buscar meu tio bispo,
Qu'eu me quero confessar
Antes que chegue a hora
Que me venham degolar.

– "Deus vos salve, meu sobrinho,
Qu'em sua prisão está;
Por amor de Claraninha
Lá te vão a te matar;
Toda a vida eu te disse
Que tu deixasses de amar;
Claraninha era impedida,
Poderiam te matar.

– Saia-se daqui, meu tio,
Não me venha a enfadar;
Mais val eu morrer por ela
Do que deixa-la de amar.
Chiquitinho, Chiquitinho,
Que sempre me foi leal,
Vai dizer à Claraninha
Que já me vão me matar;
Si meus olhos vir os dela
Minha alma se salvará.

– "Deus vos salve, Claraninha,
Que no seu estrado está;
Dom Carlos manda dizer
Que já vai se degolar.
"Criadas, minhas criadas,
Si quereis me acompanhar,
Eu já me vou com o cabelo
Faltando por entrançar.
Justiça, minha justiça,

Minha justiça real,
Por aquele que está ali
Minha vida eu irei dar.
Deus vos salve, senhor Dom Carlos,
Não se dê a desmaiar;
Si a minha alma se perder,
A sua se salvará.

– Conselheiros, conselheiros,
Que conselhos quereis dar:
Qu'eu mate senhor Dom Carlos,
Ou que os mandarei casar?
– O conselho que vos damos
É para os mandar casar,
E pegai este arengueiro
E mandai-o degolar.
"Arengueiro, embusteiro,
O que ganhaste em contar?

– "Ganhei a força, senhora;
Dela vinde-me tirar.
"Si eu quisera, bem pudera,
Pois nas minhas mãos está;
Para te servir de emenda
Mandarei te degolar.

Para fins de comparação entre as duas transcrições, faremos a redução dos motivos sinópticos propostos por Armistead em células literárias. A metodologia aplicada pelo folclorista americano indica 6 fases no desenvolvimento da narrativa, todas presentes na leitura comparativa de uma data de romances assemelhados albergados sob o já referido código B10.

Ao nosso ver, a multiplicidade das versões conhecidas sobre esse tema exige renovação da estratégia de leitura. Ao mesmo tempo, a especificidade da primeira versão cantada por Dona Militana, pede reflexão capaz de vencer os limites próprios da memória ou o reconhecimento do esquecimento como fator fundamental para o processo de lembrar.

Foi neste sentido que buscamos encontrar a fixação mais antiga historicamente registrada da narrativa. Fomos em recuo até o *Romancero General* de Agustín Durán (1859). O tema ali compilado foi colhido, pelo romântico em outra coleção, o *Cancionero de romances*, organizado por Martín Núcio e publicado em 1546⁴. A história venceu o tempo sob o título de romance d' *El conde Claros* (Durán: 1859; 2018), mas ao que tudo

⁴ <https://journals.openedition.org/criticon/19354#tocto1n1>

indica a mesma peça teria sido impressa como *pliego suelto* em 1538, sob o título de *Romance del conde Dirlos y de las venturas que huvo*⁵.

Ainda seguindo a lição de Durán, resta útil anotar:

Las variantes que resultan entre este [aquí utilizado] y el del *Cancionero de romances* que nos sirve de texto, son muchas; pero ninguna que altere el sentido consistiendo todas en que la medida de los versos está mas exacta en el del *Cancionero*. (Durán:1859; 221)

E continua Durán (1859; 221) informando que “tudo indica en la composicion ser de aquellas de los juglares, que menos alteradas llegarón à imprimirse, y que sin duda era conocida y popular en el siglo XV”.

De pronto deve-se ter em mente que o poema copiado por Durán nos oferece informe mais completo da história. Apenas alguns dados objetivos e formais sobre os exemplares aqui pautados: no total, o registro referencial, hispanofônico e quinhentista, apresenta pouco mais de 270 versos, em métrica heptassilábica com algumas falhas na rítmica; a versão oitocentista recolhida em Sergipe por Silvio Romero, foi composta em 103 versos, em sua maioria, também heptassilábicos; já a versão cantada por Dona Militana apresenta apenas 72 versos, ora heptassilábicos, ora octossilábicos e raramente hexassilábicos.

Afora a clara mutação formal do poema, também chama atenção certo descontínuo entre as duas versões anteriores e a cantada por Dona Militana. Enquanto naquelas encontramos certo padrão de células literárias introdutórias – a) a brincadeira; b) o espião; c) o mexerico; d) a compra do silêncio –, o mesmo não se verifica em Dona Militana. É como se a peça cantada pela romanceira potiguar se iniciasse num tempo posterior, ou num não tempo, talvez até mesmo num tempo em suspenso. A introdução do tema é totalmente outra, mais direta e, inclusive, mais realista. É como se em Dona Militana o tempo do poema narrado fosse deslocado de um passado que já-não-é, para um presente que se-vai-sendo. Não há a “bricadeira” dos amantes, apenas sua indiscreta “consequência”: “Estava Dona Branc’ / Em mesa servind’ a seu pai / A sua saia levantad’ / E sua barrig’ empinada / Sua saia levantada / E sua barrig’ empinada”.

A tentativa de silêncio subornado, Dona Militana substitui por uma singela e quase inocente dissimulação da filha ante a desconfiança paterna: “ – Qué que tende Dona Branca / Qu’eu te vejo desmaiada? / – Foi um copo d’água fria / Qu’eu bebi de madrugada / Foi um copo d’água fria / Qu’eu bebi de madrugada”.

Também não se verifica a presença bufa do pajem-espião, nem do mexerico por ele tramado, em seu lugar temos uma aceleração na trama, derivada de certo grau de

⁵ Versões anteriores do Romance podem ser encontradas. Joseph V. Ricapito, p. ex., informa manipular fonte datada de 1510.

impaciência e praticidade do pai: “Chamar’os dotô / pa curar enfermidade / Os dotô lhe responderam / – Dona Branc’ está pejada / Os dotô lhe responderam / – Dona Branc’ está pejada”.

É somente a partir daqui que a história cantada por Dona Militana encontra seu curso com o tipo B10 proposto por Armistead. Agora a história será acrescida de algumas outras importantes células literárias: a) o aprisionamento da filha; b) a mensagem enviada; c) o salvamento da donzela.

O que justifica essa mutação na narrativa? O simples fato de estarmos ante uma manifestação oral já explica muita coisa, é certo. Há, porém uma questão a ser destacada nesta aclimação: um processo de *atualização*, ou, para seguirmos os termos da Teoria da Residualidade, de *crystalização* parece estar em curso.

Aplicando a lição fixada por Elizabeth Dias Martins (2015; 37), ao caso da Dona Branca de Dona Militana, não restam dúvidas de que estamos diante de um processo de reconstrução, ou de refino estético de um resíduo literário-cultural.

Termo central da Teoria da Residualidade, resíduo é todo elemento que, por meio de um emaranhado processo de (re)criação, se (re)faz útil e (re)vive noutro tempo e/ou noutro espaço, atualizado e pertinente em seu novo ambiente cultural.

Como afirmado acima, a Teoria da Residualidade convencionou nomear essa aclimação cultural de *crystalização*. O termo deriva da *crystalografia*, especialidade mineralógica dedicada ao estudo da disposição dos átomos em sólidos.

Do ponto de vista da mineralogia, os sólidos submetidos ao processo de *crystalização* tendem a passar por alguns graus indicadores de sua perfeição estrutural, a saber: o *anédrico* (ou informe), estágio inicial onde as faces do sólido não estão definidas; o *subédrico* (ou subdiomórfico), estágio em que as faces do sólido se apresentam ainda imperfeitas; e o *euédrico* (ou idiomórfico), momento em que as faces do sólido estão bem definidas. Uma vez alcançado este último estágio, o sólido tende à estabilidade.

Mas se no campo da mineralogia a *crystalização* tende à estabilidade, no campo da cultura a questão ganha outros contornos. Não será novidade informar que cultura é movimento, constante reconstrução. Assim, buscar estabilidade na cultura não só é impossível como é exatamente desconhecer a dinâmica própria dos processos culturais.

Ao se apropriar da ideia de *crystalização*, o que a Teoria da Residualidade buscou, portanto, foi dar a entender que, apesar da mutação eterna à qual todos os valores culturais estão submetidos, há sempre um processo de adequação das faces da cultura ao tempo histórico que a abriga não havendo, entretanto, tendência à estabilidade, e

abrindo o processo ao exato contrário do *eterno retorno* proposto por Nietzsche no aforismo 341 d' *A Gaia Ciência* (1882)⁶.

Referências

ARMISTEAD, Samuel G. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal (Gredos), 1978

AUGE, Marc. *As formas do esquecimento*. Lisboa: Imanedições, 2001.

BLOCH, Marc. Memória coletiva, tradição e costume: a propósito de um livro recente. In: BLOCH, Marc. *História e Historiadores: textos reunidos por Etienne Bloch*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Corre manuscrito: Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

CANTARES. [Intérprete] Dona Militana. Rio Grande do Norte: Projeto Nação Potiguar, 2002, Caixa com 3 CDs.

CHARTIER, R. *O que é um Autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

DURÁN, Agustín. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivaderey, 1877.

GARRET, Almeida. *Romanceiro*. Lisboa: Imp. Nacional, 1851. - 3 v.

LEAL, Tito Barros; MENESCAL, Ana Alice. A peripécia da Santa: uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil. In: _____ (Orgs.). *Cultura (dita) popular: desafios e possibilidades para a História*. Sobral-CE: Sertão Cult/ANPUH-CE, 2021.

MARTINS, Elizabeth Dias. A cristalização da Idade Média no Brasil. In: *Revista Graphos*, v. 17, n° 2, 2015 | UFPB/PPGL.

⁶ O peso formidável - E se, durante o dia ou à noite, um demónio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: - Esta vida, tal qual a vives actualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! - É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno da tua vida te aconteça novamente, tudo na mesma sequência e mesma ordem - esta aranha e esta lua entre o arvoredo e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra rangendo os dentes e amaldiçoando o demónio que assim te tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: "És um deus e jamais ouvi coisa mais divina". Se este pensamento tomasse força sobre ti, tal qual tu és, ele te transformaria talvez, mas talvez te destruísse também; a questão: "queres ainda e uma quantidade inumerável de vezes", esta questão, em tudo e por tudo, pesaria todas as tuas acções com peso formidando! Ou então quanto te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar outra coisa além dessa suprema e eterna confirmação!

- NIETZSCHE, Friederich. *A Gaia ciência*. São Paulo: Cia. Letras, 2012 [1882].
RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2010.
ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1954 [1883].

LITERATURA DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL

LITERATURE OF THE INDIGENOUS PEOPLES OF BRAZIL

Hellen Cristina Picanço Simas¹

 0000-0001-9637-6587

Enviado em: 13/12/2023

Aceito em: 11/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Este artigo tem por objetivo discutir o conceito de literatura indígena e apresentar duas narrativas cosmológicas do povo Sateré-Mawé: A origem do mundo: a gênese Sateré-Mawé e a origem da Tukandeira e do ritual waiperiá como exemplo da diversidade da literatura dos povos indígenas do Brasil. A base teórica para o estudo foram as pesquisas de Gersem Luciano, Hellen Simas e Regina Silva; Kaká Verá Jecupé (1998), Yaguarê Yamã (2007) e Dilce Nascimento (2013). A pesquisa foi bibliográfica, consistindo na revisão da literatura dos livros e artigos dos autores citados. Os resultados apontam que a literatura indígena registra a cosmologia de um povo e que ela é tão diversificada quanto os povos indígenas existentes e cosmologia Sateré-Mawé entende que o mundo surgiu do corpo da serpente Mói Wató Magkarú Sése e que o ritual da tukandeira é feito para a proteção do indígena, sendo como uma vacina contra vários tipos de males, foi um saber deixado pelo seu antepassado Mypynukuri.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura indígena. Povos originários. Sateré-Mawé.

ABSTRACT: This article aims to discuss the concept of indigenous literature and present two cosmological narratives of the Sateré-Mawé people: The Origin of the World: the Sateré-Mawé Genesis and Tukandeira as an example of the diversity of literature of indigenous peoples of Brazil. The theoretical basis for this study were the research of Gersem Luciano, Hellen Simas, and Regina Silva; Kaká Verá Jecupé (1998), Yaguarê Yamã (2007) and Dilce Nascimento (2013). The research was bibliographical, consisting of a literature review of the books and articles from the cited authors. The results indicate that indigenous literature records the cosmology of a people and that it is as diverse as the existing indigenous peoples. The Sateré-Mawé cosmology understands that the world emerged from the body of the serpent Mói Wató Magkarú Sése and that the tukandeira ritual is performed for the protection of indigenous people, acting as a vaccine against various types of illnesses. It is a knowledge left by their ancestor, Mypynukuri.

KEY WORDS: Literature indigenous. Indigenous peoples. Sateré-Mawé.

¹ Professora Associada II da Universidade Federal do Amazonas. Bolsista Produtividade da Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPEAM/2023-2025). Foi professora visitante na Universidade de Santiago de Compostela (2022-2023) e bolsista CNPq pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (2022-2023). hellenpicanco@ufam.edu.br.

Introdução

Termos como índio, tribo, lenda são comumente encontrados em texto escritos ou em textos orais, os quais são reflexos de anos de predomínio do discurso do colonizador, que, ao chegar nas terras brasileiras, nomeou índio os seus habitantes por acreditar ter chegado à Índia. O termo índio carrega toda uma visão preconceituosa para com o indígena, que foi paulatinamente pasmada no processo colonizador, por isso os povos indígenas rechaçam tal termo, como aponta a indígena Marcia Mura:

O que o movimento indígena reivindica é que esse termo [índio], que é colonizador, que reproduz um pejorativo que remete à ideia eurocêntrica de que somos atrasados, de que somos todos iguais, no sentido de que as diferenças linguísticas e culturais são desconsideradas, seja substituído por como nos autodenominamos (Mura, 2022, p.1).

Diante deste esclarecimento, deve-se chamar indígena aos povos originários desta terra Brasil. Nesta mesma perspectiva colonizadora, surge o uso do termo tribo para se referir a qualquer um dos mais de mil povos originários existentes em idos de 1500. Termo que apaga a diversidade cultural e linguística deles: “A palavra ‘tribo’ está representa o povo indígena como pequenos grupos incapazes de viver sem a intervenção do estado. Ser tribo é estar sob o domínio de um senhor ao qual se deve reverenciar, como uma lógica colonial” (Secretaria de Cultura do RS, 2021, p.1). Ou seja, tribo é como se os povos originários fossem subgrupos em uma sociedade, mas eles são povos diversificados entre si, porque cada um tem sua própria cultura, língua, visão de mundo e forma de se relacionarem com a natureza.

O discurso colonizador também atuou fortemente sobre a visão de mundo indígena, desacreditando suas concepções e saberes ancestrais, colocando a cosmologia indígena sobre o registro do termo lendas, o qual transmite a ideia pejorativa de serem apenas fantasia. Porém, na visão indígenas, estas lendas são narrativas ancestrais ou histórias ancestrais que guardam os saberes indígenas sobre o mundo e que explicam as relações sociais e culturais daquele povo, vejamos:

Essas histórias revelam o jeito do meu povo contar sua origem, a origem do mundo, do cosmos, e mostrar também como funciona o pensamento nativo. Os antropólogos chamam de mitos, e algumas dessas histórias são denominadas lendas. No entanto, para o povo indígena é um jeito de narrar outras realidades ou contrapartes do mundo em que vivemos. De maneira geral, pode-se dizer que o índio classifica a realidade como uma pedra de cristal lapidado que tem muitas faces. Nós vivemos em sua totalidade, porém só apreendemos parte dela através dos olhos externos. Para serem descritas, é necessário ativar o encanto para imaginar como são as faces que não podem ser expressas por palavras (Jecupé, 1998, p. 27).

O indígena Kaka Verá Jekupé (1998) concebe que existe duas realidades: a realidade em que vivemos e a outra que não conseguimos perceber facilmente, mas estar interligada a esta realidade em que vivemos. As narrativas indígenas justamente trazem informações desta contraparte que não podemos acessar facilmente. Logo, não são fantasia, são registros de visões de mundo de cada povo indígena. Por isso, cada povo originário tem suas narrativas tão peculiares, por representarem a sua relação com a natureza, por representarem a sua forma de compreender a vida, o ser humano e a existência de todas as coisas.

Este artigo se debruça sobre as narrativas ancestrais, que fazem parte da literatura indígena e da literatura brasileira, mas que são pouco estudadas e valorizadas na sociedade brasileira. Em seguida, mostraremos duas narrativas do povo Sateré-Mawé para compreender a visão de mundo deste povo amazônico como forma de valorização de seus saberes. Por fim, registraremos nossas considerações finais.

O que é literatura indígena?

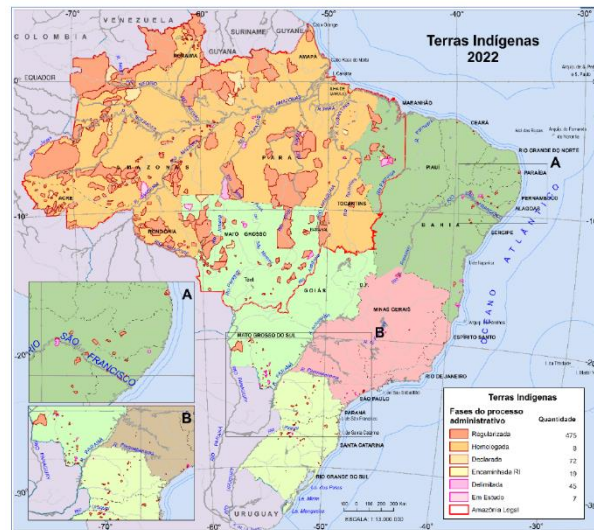
A literatura indígena pode ser entendida como fenômeno político cultural por ser resultado de lutas históricas dos povos indígenas contra violência, exclusão e preconceito (Dorrigo et. al., 2018). Por outro lado, a literatura é acesso à espiritualidade, que está na contraparte do mundo em que nos encontramos, para Munduruku (2009, p. 47-48), “[...] não há uma divisão entre as realidades que podem ou não ser percebidas pelo indivíduo pertencente à sociedade indígena. Tudo está no grande círculo e faz parte de uma teia tramada pela vida de cada um e de todos” e que somente pela língua é possível acessar a contraparte da realidade: “Nas epistemologias indígenas, a língua está associada ao território, à espiritualidade, ao bem viver dos povos. A língua é a memória dos povos indígenas, é cultura, história de luta e resistência, é identidade coletiva e expressa conhecimentos ancestrais, milenares” (Rubin, p.165, 2022).

Nesta perspectiva, o ato de escrever não é somente ação da pessoa que escreve, é, em realidade, escrita sobre influência de espírito ancestral, que ajuda a passar os conhecimentos desta outra realidade: “Acredita-se que quem escreve recebe influências de espíritos ancestrais, dos encantados, por isso a literatura dos povos da floresta é percebida com um valor material e imaterial (Marcia Kambeba *apud* Dorrigo et. al., 2018). Por isso, a importância da literatura indígena, por registrar a cosmologia de um povo, que trata acerca dos saberes sobre o mundo natural e sobrenatural. Saberes este que vão orientar a vida em sociedade, as relações de parentesco, matrimônio, a caça, colheita, pesca, cura de enfermidades, enfim a vida daquele povo indígena.

É a partir dessas orientações cosmológicas que acontecem a organização dos casamentos exogâmicos (casamentos cujos cônjuges pertencem a grupos étnicos ou sibs² diferentes) ou endogâmicos (casamentos cujos cônjuges pertencem ao mesmo grupo étnico ou sib) e as divisões hierárquicas entre grupos (sibs, fratrias ou tribos), que implicam o direito de ocupação de determinados territórios específicos e o acesso a recursos naturais, bem como o controle do poder político (Luciano, 2006, p. 43).

É importante destacar que a literatura indígena é expressão da cosmologia de um povo, logo ela é tão diversificada quanto os povos indígenas ainda existentes Brasil, 305 etnias, 274 línguas indígenas faladas por 896,9 mil indígenas, distribuídas em 573 Terras Indígenas e em áreas urbanas diversas do Brasil (IBGE, 2022).

Imagem 1 - Terras Indígenas brasileiras



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2022.

A literatura indígena registrada na modalidade escrita da língua é uma construção muito recente. Anteriormente as narrativas ancestrais eram registradas por meio do grafismo, ornamentos, rituais danças, dentre outras formas de expressão da linguagem, como destaca Eli Macuxi (2018):

Lembrando que os povos indígenas, ao seu modo e mundo, sempre escreveram e registraram suas histórias, presentes nos grafismos, desenhos, monumentos, instrumentos que remontam tempos imemoriais, presentes nas artes rupestres, nos vestígios arqueológicos, e que hoje são atualizadas em nossa cultura material e espiritual, ornamentos, nos rituais e danças (Ely Macuxi apud Dorrico et. al., 2018).

A escrita é um instrumento importante atualmente de registro das narrativas ancestrais que por séculos existiam somente na modalidade oral. Todavia a escrita não consegue registrar alguns elementos da oralidade, por isso acontece a

despersonificação: “entendemos que a escrita despersonifica, desterritorializa e destemporiza as performances das narrativas” (Bruno, 2013, p.52). O registro escrito de narrativas, dessa forma, é um desafio, pois tem que ser o mais fiel ao narrado e transcrever registrando com recursos da escrita marcas da oralidade em detalhes, como a repetição, que entre os Waimiri Atroari, por exemplo, tem um papel importante: “uma de suas funções é intensificar e dá ênfase à ação realizada. Ela também denota a interatividade do evento ou da ação. No entanto, a sua função principal é reforçar a ideia expressa na história, é garantir a atenção e compreensão do interlocutor (Bruno, 2013, p.45). Mas é sabido que nesta transposição da oralidade para a escrita muitas informações da oralidade serão perdidas, como a interação e o canto:

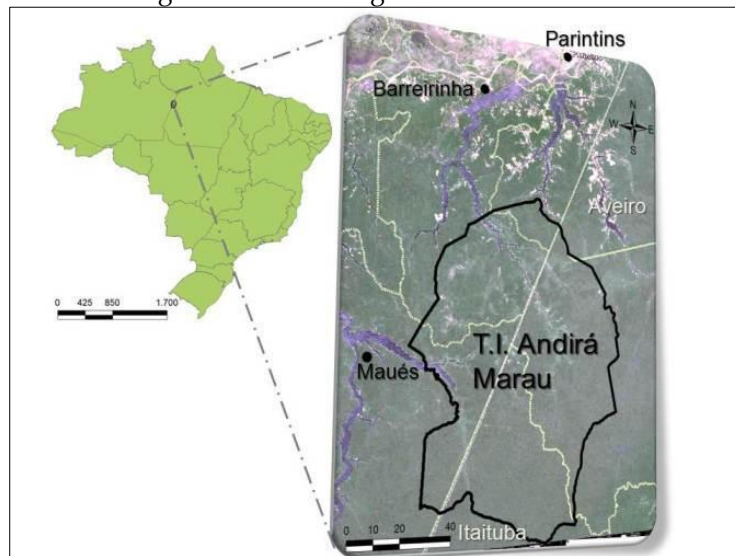
Por exemplo, em Rondônia, um grupo chamado Gavião (da família linguística Mondé do tronco Tupi), quando um indivíduo apresenta um relato (que pode ser uma história ou um mito), ele precisa de um interlocutor, que repete o que foi falado e faz perguntas - uma forma de diálogo cerimonial. Já para os Kuikuro e Kalapago (grupos indígenas da família linguística Karib que vivem no alto Xingu) existem coisas que só podem ser ditas através de cantos, não se pode falar (Bruno, 2013, p. 11).

Diante do exposto, fica claro que a literatura indígena é ativismo político, é acesso a outra parte da realidade e o ato de escrever não é solitário porque é realizado, na perspectiva indígena, sob influência dos encantados. Por fim, compreende-se que, ao se escrever a narrativa ancestral, muitos elementos da oralidade não têm como serem registrados.

História Ancestral Sateré-Mawé

O povo Sateré-Mawé é originário da região Amazônia, vivendo atualmente no Baixo Amazonas, com uma população estimada em 14.307 (IBGE, 2022) na terra indígena Andirá Marau, que envolve os municípios de Parintins, Maués e Barreirinha no Amazonas e Aveiro e Itaituba no Pará.

Imagem 2 - Terra Indígena Andirá-Marau



Fonte: Projeto Warana, 2024

Este povo se divide em clãs:

sateré, o clã principal e detentor dos direitos políticos do povo; Napuwa'ny'ã, o clã agricultor; koreriwá, o clã caçador; Watunríá, o clã pescador e Hwaría, o clã guerreiro. Além destes clãs há outros clãs menos importantes pertencentes a cada clã principal: p Awiá, ou clã das abelhas, o Wasaí, o Ga'ap, o Móí, Waraná, o Maraguá (independente) e o Hamaut (Yamã, 2007, p.15).

Os Sateré-Mawé realizam o ritual da tukandeira, como rito de passagem da infância a vida adulta para os meninos. O ritual consiste em colocar as mãos em luvas com formigas tukandeiras pelo tempo de uma canção do ritual ou até o cantor dizer que pode retirar as luvas.

As sociedades tradicionais recorrem a forma dramática com intenção de manter "vivo" seus mitos. Esta forma de narrar é muito comum entre várias etnias indígenas. O corpo e a indumentaria fazem parte da história, na medida em que expõem os motivos principais da narração. Entre os Sateré-mawé esses simbolismos são mais comuns nos rituais de iniciação, como a Dança da Tucandeira (Nascimento, 2013, p. 8).

O ritual inicial com a caça das formigas na floresta, as quais são adormecidas e colocadas na luva para a hora da dança. Os indígenas entendem que as ferradas da tukandeira são como vacinas que lhes dá proteção contra as doenças e lhes fortalece para o trabalho. Por isso, se o ritual não for cumprido, a pessoa sofrerá consequência, como ficar adoecido, mole, sem vontade de fazer nada, podendo até serem geradas formigas em sua barriga, segundo relatos de indígenas que já presenciaram as consequências do desrespeito ao ritual.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

Os sateré-mawé possuem parte de seus mitos e histórias ancestrais compilados em livros, um deles é o Sehaypóri: o livro sagrado do povo Sateré-Mawé, de autoria de Yaguarê Yamã, publicado em 2007. Ele registrou a narrativa sobre a origem do ritual da tukandera, vejamos:

WATIAMÃ SA' AWY

A origem da Tukandera e do ritual Waiperiá

Antigamente não existia Tukandera neste mundo. Mas os demônios já usavam, para se ferrar, animais venenosos como a aranha, o escorpião, a cobra e a centopeia.

Foram eles que deram a ideia para os Mawé se ferrarem e ficarem bons na pesca, na caça e, principalmente, na guerra. Mas esses animais venenosos não eram bons para "curar" as pessoas, os venenos deles eram fortes, mas não o bastante. Assim, os Mawé precisavam encontrar um veneno certo para se ferrar.

Então, o irmão mais novo do grande Tatu, chamado na língua Saterê, Heneken Hôp (tatu-bola), pediu ao seu irmão, o grande tatu, chamado Mypynukuri, que o deixasse procurar um animal de veneno forte para se ferrar e se tornar grande caçador.

O irmão mais velho não gostou da ideia. Dizia para ele se ferrar com aqueles bichos já conhecidos, pois, se ele se ferrasse com um desconhecido, o veneno poderia matá-lo.

Porém, diante de tanta insistência de Heneken Hôp, Mypynukuri resolveu ir atrás de outro bicho para o irmão se ferrar. Então, ficou sabendo que na caverna da Jiboia-Grande havia se originado uma espécie de formiga gigante muito venenosa chamada Watiamã ou Tukandera. Essa Watiamã tinha se criado nos pelos dos órgãos genitais da própria Mãe das Cobras. Ela servia de piolho da Jiboia-Grande.

Mypynukuri foi buscá-la e entrou na caverna da Jiboia-Grande. Cavou, cavou muito e fez uma entrada lateral para que a Mãe das Cobras não percebesse que havia um invasor na sua caverna. Depois, pegou uma luva trançada com fibras e colocou várias Tukanderas dentro dela para levá-las. Depois de coletá-las, Mypynukuri saiu o mais rápido possível pela entrada que tinha feito e voltou para casa para entregá-las ao irmão.

Chegando à casa, mostrou as Tukanderas ao irmão, que ficou muito satisfeito com o presente. Depois, Mypynukuri ensinou-o a fazer as luvas para prender as Tukanderas e a enfeitá-las. E assim foram enfeitadas as primeiras luvas de Tukanderas.

Foram feitos três tipos de luvas: à maior, que cobria todo o braço, eles chamaram de Waiperiá; à menor, que era só para cobrir as mãos, deram o nome de Sa'ary; e à terceira, um pouco maior que a Sa'ary, eles chamaram de Sa'ary Pe.

Elas eram enfeitadas com lindas penas de arara-vermelha, em cujas pontas foram amarradas penas brancas de gavião.

Em seguida, eles inventaram a dança da Tukandera, para acompanhar o ritual de "ferração" que é um movimento ritmado feito em passos para frente e para trás. Os participantes se dispõem em filas, que se deslocam para o lado direito ou esquerdo, seguindo o canto e o ritmo da dança.

A essa dança os irmãos Mawé deram também o nome de Waiperiá, que é a dança da Tukandera.

O irmão mais novo pegou uma das luvas de Tukandera e começou a dançar, porém ele não suportou a dor e disse:

- Quando a dor vai passar?

O irmão dele respondeu:

- Dança, dança, que a dor só vai passar quando o galo cantar.

- Mas é que está doendo muito! Não sei se vou aguentar muito mais tempo!
O irmão caçula só reclamava, até que o mais velho perdeu a paciência e ordenou que o galo cantasse. O galo cantou e o irmão caçula pode se aliviar da dor.
(Por isso, na ferroada da Tukandera, a dor só passa quando o galo canta, ou seja, após 24 horas.)
A Tukandera foi dada por Mypynukuri de presente para os Mawé vencerem a febre e para ficarem imunes a várias doenças, bem como para se tornarem espertos, bons caçadores, bons pescadores, líderes de guerra e para provarem sua força e eficiência contra a dor. Por isso, todos os clãs Mawé festejam o ritual da Tukandera, que, além de tudo isso, marca a passagem da infância para a idade adulta. É a oportunidade em que os meninos mostram que serão adultos respeitados por todos os guerreiros. (Yamã, 2007, p. 96)

Nesta narrativa ancestral, vemos o fundamento do ritual da tukandeira, que é um dos elementos da identidade deste povo, pois o ritual é único, marca a relação deste povo com a natureza, com os processos de cura e de fortalecimento por meio desta prática ritualística.

Narram os mais velhos, que as jovens mulheres prestam atenção na forma como reage os jovens em ritual, se ele gritar, chorar muito alto, simboliza que ele não tem muito equilíbrio em situações de conflitos ou dificuldades, enquanto o jovem que aguenta pacientemente a dor, simboliza que será um bom líder, pai de família, porque não se deixa levar pela situação, consegue ter o equilíbrio para enfrentar a dor. A jovem pode escolher seu futuro esposo ali naquele momento. Inclusive, ela já pode cuidar dele depois do ritual, sendo este considerado o momento de casamento entre eles.

A narrativa *A criação do Mundo: Gênese Mawé* é outro exemplo da literatura indígena sateré-Mawé. Segundo Ygarê Yamã (2007), no princípio, só existiam Tupana, o deus do bem, Yurupary, o deus do Mal e as forças cósmicas Monã. Eles criaram os seres estelares luminosos para viver no universo, são as estrelas que vemos à noite. Depois Tupana criou o sol² e Yurupary criou a lua³. Quando um surge o outro desaparece, logo não podiam conversar, por isso os deuses criaram a cobra grande Mói Wató Mağkarú Sése.

A cobra grande servia de mediadora entre o sol e a lua, eles logo se apaixonaram por ela. Porém a serpente não escolhia um deles, mantinha relacionamento com os dois até que chegou a engravidar. Não se sabia de quem era o filho. O tempo passou e a serpente pariu filhos gêmeos: o planeta Água, chamado Y'y'wató, e o planeta Terra. A Terra não possuía água e o planeta Água não possuía terra alguma, cada um tinha seres que o habitavam: na Terra havia seres fantásticos e na Água seres minerais.

Tupana se alegrou com estes filhos e resolveu dar continuidade a criação, por isso criou outros planetas e, em cada um que criava, ia colocando um Painí-Pajé para cuidar

² A'at em língua sateré.

³ Waty em língua sateré.

da saúde e bem-estar dos habitantes daquele planeta. Por outro lado, o deus Yurupary não gostava das criações de Tupana, tinha inveja, que aumentou para ódio. Ele criou seres inferiores, feios e maléficos e criou os Pajé-Poxy, porém menos poderosos que os Painí-Pajé. Desapontado com o deus Yurupary, Tupana resolveu se afastar dele, desta ação houve a separação entre os sentimentos de bondade e maldade; alegria e tristeza e amizade e inimizade.

Nesta primeira fase da criação, os seres que existiam eram os deuses Tupana e Yurupary, os Painí-Pajé e Pajé-Poxy, a cobra-grande e os encantados que habitavam os planetas criados pelo deus Tupana.

Muito tempo depois, Tupana resolveu unir o planeta Água e o planeta Terra, colocando o planeta Terra dentro do planeta Água. Isso fez surgir o paraíso, cheio de novas vidas, fontes cristalinas, cachoeiras, igarapés, rios e lagos, brotados de vazantes em decorrência do planeta Terra ter bebido o planeta Água. O sol e a lua foram enviados por Tupana para iluminar este novo mundo e enviou os Painí-Pajé para cuidarem dele.

Os encantados das águas desejaram viver na terra e pediram aos Painí-Pajé para os deixarem passar da água para a terra. Depois de os orientarem que deveriam seguir as regras de Tupana na terra e informar que não mais poderiam retornar às águas, eles deixaram os encantados subirem para a terra. Assim, se transformaram em seres diferentes e de diversas formas que podiam andar pela floresta, praias e voar pelo paraíso. Mas alguns deles, com o tempo, se aproximaram da serpente Mói Wató e com ela tiveram filhos maus, corrompendo o paraíso. Por causa disso, Tupana se arrependeu de ter unidos os dois mundos e resolveu retirar o planeta Terra de dentro do planeta Água, deixando para traz os encantos de voltar às águas.

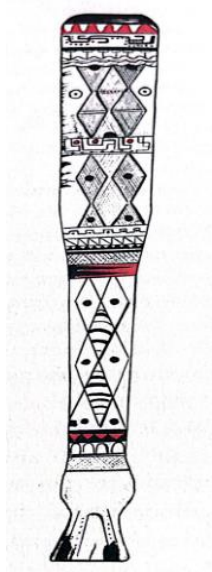
No entanto, os seres encantados das águas, não gostaram mais da vida nas águas, não conseguiam esquecer a vida na Terra e pediram do Painí Pajé mais poderoso para ele fazer uma pajelança e criar novamente a Terra para eles e sugeriram que usasse para isso a serpente Mói Wató, o corpo dela se transformaria em terra, por a culparem por terem perdido o paraíso. De acordo, o poderoso Painí Pajé iniciou a pajelança, usando o jenipapo para captar as energias do céu, o urucum para captar as energias do sol, o carvão para captar as energias telúricas, açafreão para despertar a espiritualidade, argila branca para trazer paz e tranquilidade, penas para liberdade e voo, marãgká e tambores para pulsar a Terra e flautas para abrir portais para os encantados passarem para a Terra novamente.

Durante o ritual de pajelança proferiu que a serpente seria a Mãe-Terra por ter retirado o paraíso dos encantados, sendo sua transformação em terra sua punição eterna. Proferindo estas palavras, as águas invadiram o corpo da serpente e surgiram rios igarapés, cachoeiras, foram surgindo praias, floretas, rochas e toda espécie de vida animal e de minerais como ouro, prata, petróleo etc. Assim, a Terra, mas não igual ao

primeiro paraíso, porque Yurupary, com inveja, criou a visagem para pelear ao seu favor.

Neste mundo, também há ortiga, espinhos, tiririca e elementos ruins na natureza, mas os encantados gostaram dele e prometeram não deixar ser corrompido igual ao primeiro. O grande Painí pajé os orientou: não podem destruir a natureza, porque senão a serpente Mói Wató Mağkarú Sési mergulhará, levando todos para as profundezas e não haverá terceiro mundo. Este saber foi escrito no Puratig, remo sagrado para não ser esquecido pelos habitantes da terra.

Imagem 3 - Remo Sagrado Sateré-Mawé - Purätig



Fonte: Yamã (2007, p.90).

A narrativa deixa claro que, na visão Sateré-Mawé, o mundo se origina do corpo da Cobra Grande e que devemos protegê-la para ela não ser destruída. Este saber está presente no remo sagrado, o Purantig, ou seja, é um saber ancestral que guia a vida do povo Sateré-Mawé até hoje, pois este remo sagrado existe e é muito bem guardado por um pajé, cujo nome não é revelado para o remo não seja roubado do povo.

Considerações finais

Diante das narrativas apresentadas, vemos o quanto é rica e única a visão de mundo do povo indígena Sateré-Mawé. Não podemos generalizar as narrativas como se fossem pertencentes a todos os povos indígenas existentes, cada um tem suas cosmologias e saberes ancestrais. “Compreende-se, portanto, que as narrativas

mostram o pensamento nativo, o seu modo próprio de produzir, expressar e transmitir conhecimento” (Simas; Silva, 2016, p.151).

Essas narrativas, que não devem ser chamadas de lendas, por ser considerada pelos indígenas como nomenclatura pejorativa, registram seus conhecimentos ancestrais, que explicam a origem do mundo, a organização social do povo, os encantados e sua relação com o humano e tudo que rege a vida na comunidade nativa. Logo, são a base da organização do povo. Por isso, devem ser respeitadas e tratadas, quando em literatura escrita, como registro de uma realidade que está na contraparte desta e que só pode ser acessada por meio da literatura indígena.

Referências

- BRUNO, A. C. *Vozes da floresta: a arte de contar histórias – histórias do passado e do cotidiano indígena* / Organização de Ana Carla Bruno. --- Manaus: Editora INPA, 2014.
- DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico] / Julie Dorrico; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.
- IBGE, *Censo Demográfico 2022 Indígenas: Primeiros resultados do universo*.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A Terra de Mil Povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis – (Série educação para a paz), 1998.
- MURA, Marcia. Seguindo os caminhos das águas com literatura indígena. In: *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Autoria, Autonomia, Ativismo*. DORRICO, Julie, DANNER, Fernando e DANNER, Leno Francisco. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.
- MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.
- NASCIMENTO, Dilce Pio. *Narrativas sateré - mawé: oralidade e dramatização*. / Dilce Pio Nascimento. – Manaus: UEA, 2013.
- PROJETO WARANA. Disponível em: <https://thomazrural.com.br/2014/10/01/ides-am-projeto-warana-area-de-atuacao/>. Acesso em: 03.05.2024.
- RUBIN, Altaci, BOMFIM, Anari Braz e MEIRELLES, Sâmela Ramos da Silva. *Década internacional das línguas indígenas no Brasil: o levante e o protagonismo indígena na construção de políticas linguísticas*. Work. Pap. Linguíst., 23(2), Florianópolis, 2022.
- SECRETARIA DE CULTURA DO RS. *É correto falar tribo indígena?* Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/e-correto-falar-tribo-indigena>. Acesso em: 03.05.2024
- YAMÃ, Yaguarê. *Sehaypóri: o livro sagrado sateré-mawé*. São Paulo: Petrópolis, 2007.

A CRIAÇÃO DO MUNDO - A GÊNESE MAWÉ

No começo só existiam as forças cósmicas (Monã), a classe dos deuses: Tupana, o deus do Bem, e Yurupary, o deus do Mal.

Eles criaram os seres estelares que vivem espalhados no Atapy (universo) e que são os corpos luminosos que só aparecem na escuridão da noite.

No universo que os Mona criaram havia dois astros muito especiais. Cada um deles foi feito por um deus e passou a servir como seu símbolo.

Tupana criou A'at, o Sol, e Yurupary criou Waty, a Lua. Esses astros representavam o temperamento e a personalidade de cada deus.

Porém, os deuses não estavam satisfeitos. Queriam que os dois astros se vissem e conversassem. Mas isso não era possível, pois o Sol só aparecia durante o dia, e a Lua, à noite. Assim, nunca se encontravam. Por isso, Tupana e Yurupary fizeram sair do infinito negro a gigantesca serpente Mói Wató Mağkarú Sése, - para servir de mediadora entre os dois astros.

Assim, a serpente começou a fazer companhia para os dois astros, que logo se apaixonaram por ela, mas a grande serpente não se decidia por nenhum deles. Quando chegava à noite, ela se deitava com a Lua e a amava; logo que despontava a primeira claridade da manhã, ela deixava a Lua dormindo e ia deitar-se com o Sol.

Nenhum dos dois desconfiava da traição e da infidelidade da Cobra Grande. Até que um dia, Mói Wató Mağkarú Sése, ficou grávida, porém não sabia quem era o pai de seu filho. Então, foi queixar-se aos deuses. Yurupary não deu a mínima importância para o acontecido; disse que ela poderia fazer o que bem entendesse, pois não havia regra para isso. Tu pana, triste, a censurou e mandou-a procurar descobrir quem era o pai.

Foi assim que os dois astros souberam o que a Cobra-Grande fizera com eles. Sentindo-se enganados, deixaram-na e subiram para o céu, para bem longe dela.

Tupana quis consertar o mal feito pela Cobra-Grande. Profetizou o nascimento de mais dois astros que mudariam toda a história do universo; ele mesmo iria abençoá-los e criaria os seres que morariam neles.

O tempo passou, até que a grande serpente pariu dois gêmeos: Y'y'wató, o planeta das Águas, sem-terra, habitado por criaturas fantásticas; e Ywyka'ap, o planeta Terra sem água, habitado por seres minerais.

Tupana gostou do nascimento desses planetas, filhos da Cobra Grande, porque via neles o começo de sua obra-prima. Por isso, dedicou-se mais à criação desses filhos. Assim, começou a aumentar o número de lugares e habitantes nesses novos planetas.

E em tudo aquilo que Tupana criava colocava os Painí-Pajés, com poderes mágicos, para substituí-lo, além de cuidar da saúde e do bem-estar dos habitantes.

Enquanto isso, Yurupary, o deus "contrário", não o ajudava. Ao contrário, criava outras coisas, mas inferiores, menos interessantes e bonitas que as de Tupana, pois, apesar de tentar, não conseguia imitá-lo.

Assim, por causa das belas criações de Tupana e pelo fato de os Painí Pajés serem muito mais poderosos que os Pajé-Poxy (sacerdotes criados pelo deus do Mal), Yurupary passou a ter inveja do outro deus, e a inveja, um dia, transformou-se em ódio.

Se, antes, os dois deuses sempre estavam juntos, tratando-se como amigos, tudo mudou: a amizade acabou, e passaram a desconfiar um do outro.

Yurupary tomado de inveja e ódio, sempre encontrava um pretexto para opor-se às obras do deus do Bem, procurando torná-las feia.

Por isso, não quis ajudá-lo a criar mundos pelo universo. Procurava meios de fazer Tupana arrepende-se do que havia feito e não quis unir-se a ele para repreender a Cobra-Grande pelo mau comportamento. Assim, tornou-se protetor dela, acobertando as más ações que ela praticava.

Tupana, sentindo a traição de Yurupary e vendo que ele só tentava atrapalhá-la em sua criação, afastou-se de sua companhia, separando a bondade da maldade, a alegria da tristeza, a amizade e a inimizade. Yurupary passou a ser o deus que se opunha em tudo a Tupana, com apoio e simpatia de vários Encantados descontentes com o deus do Bem, assim como seus sacerdotes Pajé-Poxy.

(Até então, das entidades poderosas que existem na natureza, só havia os dois seres - Yurupary e Tupana - seus sacerdotes - Piní-Pajé e Pajé-Poxy -, a Cobra-Grande e os seres encantados que habitavam o planeta Água. Nada mais.)

Assim sucedeu-se a primeira fase da criação.

Muito tempo se passou. A Cobra-Grande foi morar no planeta Água, que ela própria gerara, junto com outros seres mágicos, no lugar mais profundo criado por Yurupary, e lá que se quietou, esperando uma ordem do deus do Mal.

Um dia, Tupana resolveu unir os dois planetas.

O planeta Terra então começou a beber o planeta Água até vazar em fontes cristalinas, cachoeiras, igarapés, lagos e rios. As águas, unidas aos seres minerais, mudaram de cor, gerando os mares. A terra tornou-se macia e fértil, parindo florestas, campos e cerrados. Dessa união mágica surgiram novas seres com formas e vidas diferentes. Logo os deuses incumbiram o Sol e a Lua de iluminar o planeta nascido da união dos dois.

O tempo foi passando, com os dias colorindo a vida. Criou-se um verdadeiro paraíso, lindo e perfeito, como Tupana sempre sonhara. Então, para que sua bela obra não se tornasse feia, colocou seus PainíPajés para que dela cuidassem, além de fazer

com que todos os seres que ali habitassem não se tornassem imortais. Além disso, Tupana manteve os seres racionais longe desse lugar, pois preferia deixar o mundo perfeito, intacto, um verdadeiro paraíso.

Mas, com a união dos planetas, os seres imortais das águas, que observavam as transformações, ficaram com vontade de partilhar a vida na terra que, para eles, parecia repleta de felicidades. Eles então pediram aos Pajés que os transformassem em seres terrestres.

Prudentes, os Pajés disseram:

- Olhem aquelas palmeiras e aquelas árvores lindas! Olhem lá aquelas flores intocadas... todas perfeitas. A vida lá é linda, santa e sem pecado... Indo para lá, vocês, como todos os seres da superfície, deverão se comportar segundo as leis de Tupana.

Eles responderam:

Queremos ir assim mesmo, porque a vida lá tem leis. Deve ser emocionante banhar-se ao sol, andar nas praias e florestas, voar na imensidão do céu. Tudo parece ser alegre e maravilhoso!

Os Pajés advertiram:

- O portal dimensional está aberto para os que quiserem ir, mas lembrem-se: e um caminho sem volta!

Assim, ao saírem das águas, esses novas habitantes ganharam formas que nem se podia imaginar e viveram por muito tempo, até que de tanto evoluir, começaram a desagradar ao bom deus Tupana, pois já não lhe obedeciam. Queriam estar sempre ao lado de Yurupary, deus do Mal, que os influenciava, procurando ser como ele. Por isso, uniram-se à desobediente serpente Mói Wató Mağkarú Sése, que, vendo os habitantes se desenvolverem, tornando-se bonitos e perfeitos, pôs-se a copular e gerar muitos filhos maus como ela. E foi assim que o mundo perfeito, abençoado por Tupana, foi corrompido.

Tupana arrependeu-se de ter criado o paraíso, pois seus habitantes haviam se tornado maus, e resolveu tirar o planeta Terra de dentro do planeta Água, levando-o de volta para o céu.

Ao ser levado de volta para o cosmo, o planeta Terra começou a vazar, provocando chuvas, tempestades. Desse dilúvio, nunca visto antes, restou apenas o planeta Água, habitado pelas criaturas fantásticas e seus Painí-Pajes.

As criaturas do planeta Água que voltaram para o ventre materno. Não conseguiram esquecer o planeta Terra, levado por Tupana, e, com saudade, indagaram aos Pajés:

- Por que deus levou o planeta Terra de volta para o céu? Se ele o queria, por que o uniu à Água?

Os Pajés responderam:

- Vocês não souberam morar no paraíso. Comportaram-se mal diante de Tupana. Por isso, ele o tirou de nós.

- Foi culpa da Cobra-Grande – falaram os encantados. Agora que voltamos para a água, estamos arrependidos.

Foi então que o Pajé indagou:

- Será que nós, com os poderes mágicos que Deus nos deu, não poderíamos criar um planeta Terra e assim conceber O nosso próprio paraíso?

E o mais poderoso dos Painí respondeu:

- Não! Só os Monã têm poder de criar alguma coisa! Nos, os Pajés, só temos o poder de transformar e utilizar O que Deus criou. Nada mais!

Se fizermos uma grande pajelança, provavelmente transformaríamos uma das criaturas fantásticas num planeta. Será que alguém está interessado nisso?

Um dos Encantados respondeu:

Sou uma tartaruga grande e tranquila! Por uma boa causa, eu gostaria de fazer esse sacrifício!

Não! - respondeu o poderoso Pajé. - Bicho de casco duro não dá para esticar muito, vai arrebentar!

- Eu sou um peixe grande - disse outra criatura. - Quem sabe eu sirva?

Não! - respondeu de novo o poderoso Pajé. - Peixe de escamas dá para esticar, mas a terra ficaria pequena como uma ilha.

Bem, como vocês sabem, sou a irmã caçula das Unhamangará as Cobras-Grandes, e posso, junta com minhas irmãs e meus irmãos, os Encantados, forçar a nossa mãe Mói Wató Mağkarú Sése a ceder o seu corpo para transformá-lo em mundo. Afinal de contas, ela foi a maior culpada por Tupana ter-nos tirado o mundo perfeito. Merece ser castigada! Mağkarú Sese, como vocês sabem, e a maior criatura que existe e, por isso, pode crescer muito e engordar sem parar, e nós, Sukurijús, somos muito tranquilas. Com certeza, ela terá de aceitar ser um planeta tão bonito quanto o primeiro.

- Você está certa, irmã Unhamangará! - disseram os Pajés. - Mağkarú Sese terá de ser castigada por todas as coisas ruins que tem feito. Tragam-na para nós, e a transformaremos em Terra.

Então os Encantados buscaram Mağkarú Sese, sua própria mãe, para ser transformada em um novo mundo.

-Ah, agora podemos fazer a grande pajelança -disse o todo poderoso Paini-Pajé dos Encantados. -Temos as tintas: o jenipapo azul ajuda a captar as energias do céu; o urucum vermelho atrai as energias douradas do Sol; o carvão preto atrai as forças telúricas; o açafraão amarelo desperta-nos espiritualidade; a argila branca traz-nos paz e tranquilidade; as penas dão-nos a liberdade de voar; os marãgká e tambores serão o pulsar da Terra; e as flautas abrirão os portais transcendentais!

- Então, vamos começar a enfeitar a nossa irmã, mãe das Unhaman-garás, com tintas e penas -sugeriu outro Pajé.

E todos começaram a pajelança.

O grande Painí pronunciou a primeira profecia:

-Assim, todos saberão que a Mãe-Terra na realidade é a outrora todo-poderosa Mói Wató Mağkarú Sése, cujo nome significa “Sukurijú emplumada”, um ser vivo, pronto para continuar a ser a mãe de todos os seres que virão após seus filhos, os primeiros de uma geração que surgirá neste planeta!

-Eu faço a segunda profecia! - disse outro Pajé - Vou dar destinação ao futuro da irmã Mağkarú Sése, serpente culpada por Tupana ter-nos tirado o paraíso, e cuja transformação será sua prisão como forma de sentença eterna. Você, grande Serpente, será a Mãe-Terra! Como sempre desejou ser mãe de seres, agora terá sua oportunidade. Vai sentir as águas encharcarem seu corpo e vazar como fontes, cachoeiras, igarapés, lagos, rios e mares; vai sentir o milagre de novas vidas brotando de você! Será praia! Será rochedo! Será floresta! Você vai alimentar e agasalhar todos os filhos que virão! Será coberta pelo manto da noite pontilhada de estrelas, de luar prateado! Vai sentir os raios dourados do Sol amornar estufas, que irão gerar muitas vidas!

- Você vai se transformar em Mãe-Terra composta de seres minerais: ouro, prata, diamantes, esmeraldas, cristais, urânio, nióbio, petróleo, ferro e tantos outros, com os devidos guardiães, Pajés que irão garantir a sua

saúde, energia vital e eterna juventude! -vaticinou outro Painí. Nossos parentes, que serão transfigurados em seres terrestres, anfíbios e alados, irão preservar sua saúde, assim como todos aqueles que surgirão do seu ventre irão amá-la e preservá-la eternamente.

Enquanto faziam a pajelança, falavam e falavam das vantagens que todos teriam com a transformação da serpente em Mãe-Terra.

- Temos certeza de que seus habitantes serão amáveis e compreensíveis! Vamos enviar Pajés guardiães da natureza para manter o equilíbrio e punir aquele que ousar desobedecer às regras estabelecidas - confirmou outro Pajé.

- Irmãos Encantados - disse um Pajé - a pajelança está dando resultado. Mağkarú Sése está virando Terra!

Então, o Painí maior ordenou:

- Ó, grande Serpente, a sua transformação está se efetuando! Quando nós estivermos finalizando o ritual, você deve olhar para o Atapy e se virar para cima. Assim, seus filhos e todos os seus descendentes terão vida eterna. Caso contrário, se olhar para baixo, eles perderão a imortalidade. Serão mortais, e isso não pode acontecer. Se acontecer, voltarão para você, virando Terra.

- É verdade - disse a Cobra-Grande, cujo corpo começou a ficar imobilizado.

E, num gesto de tristeza, respondeu:

- Sinto que a pajelança está transformando minha carne em minerais, em terra firme. As águas correm em minhas veias como nascentes, formando lagos, rios e mares. Sinto a floresta brotando pelos meus poros. Vejo o Sol, o meu grande amante, colorindo a vida transformada em mim. Percebo a Lua, meu outro amante, rebocando a noite de estrelas. É tudo grandioso e divino! Sei que querem que eu fique igual ao meu primeiro filho, transformado em paraíso: lindo, cheio de belezas naturais, todo perfeito, sem espinhos, sem dor, sem maldade. Mas se enganaram! Não farei tudo o que querem, pois me forçaram a dar o meu corpo para ser Terra. Assim, num último suspiro, Mağkarú Sése virou-se de bruços, com a face voltada para baixo, desobedecendo à ordem do Painí.

Vocês me fizeram Terra, está bem, mas eu os chamarei sempre para mim. Esse será o preço que vocês pagarão por terem me transformado em um planeta.

Por essa razão, todos os seres morrem, até mesmo os seres humanos, pois a Mãe Cobra-Grande, transformada em Mãe-Terra, está sempre nos chamando e dela não podemos escapar.

O paraíso criado do corpo de Mağkarú Sése não foi perfeito como o primeiro, pois ela estava com raiva e contrariada por se tornar Terra. Por isso, no mundo atual crescem espinhos, tiriricas, urtigas e tudo o que há de ruim na natureza, além disso, era um mundo sem água - diferente do primeiro que Tupana criara, onde havia água e terra. Os Painí só conseguiram criar a Terra, pois não havia nada igual à água que pudesse ser transformado nela.

Quando a Cobra-Grande foi totalmente transformada, o maior dos Painí-Pajés avisou dos cuidados que os habitantes deveriam ter para com a Mãe-Terra:

- Finalmente, o segundo mundo foi criado! Apesar da nova condição de seus habitantes, como mortais, ele é lindo e precisa ser cuidado!

- Sim-responderam os outros Pajés. - Quem garante que esse novo mundo não será corrompido como o primeiro, que foi levado para o céu por Tupana por arrependimento? Quem garante que nós também não vamos nos arrepender de tê-lo criado?

Os Encantados e seres fantásticos que habitaram o primeiro mundo prometeram não corromper o segundo mundo, como fizeram com o paraíso de Tupana. Eles mesmos quiseram protegê-lo. Mas o que fazer com os novos seres que viriam?

- Se poluírem as suas águas? Se poluírem o seu ar? Se removerem os seus minérios?

- Os guardiães dos minerais irão lançar suas forças avassaladoras e acabar com o segundo mundo!

- Não! Não podemos confiar tanto assim nos novos filhos da Mãe-Terra que estão por vir e se chamarão humanos. Não podemos confiar tanto assim nesses habitantes que tentarão modificar tudo.

E, lembrando-se da predição da imortalidade, olharam para a Mãe-Terra. Então, falaram aos Encantados:

- Meus irmãos, sabemos que vocês não querem que aconteça o que aconteceu com o primeiro mundo, mas não se preocupem: enquanto esses novos habitantes, que dividirão com vocês o paraíso, o tratarem bem, ele continuará sendo a Mãe-Terra, que cuidará para que todos sejam felizes! Porém, se agirem mal, se meterem onde não devem, se destruírem a natureza, o paraíso voltará a ser Mói Wató Mağkarú Sése, a mãe de todas as cobras, e mergulhará levando todos para as profundezas; e não haverá um terceiro planeta para habitarem!

(Esse é um importante aviso dado pela sabedoria dos grandes Pajés, gravado no remo sagrado Puratig, há centenas de anos, e que não deve ser esquecido por nós, habitantes da Mãe-Terra.)

Enfim, os Encantados voltaram a viver do lado seco, como queriam, porém ainda não havia água no planeta nem nada que pudesse ser transformado nela.

Tupana, o Grande Pai, foi quem primeiro regeu daí em diante toda a vida na Terra, pois, depois de criado o novo mundo, os Encantados emprestaram seus poderes para Tupana e o convidaram a ser o legislador das leis da natureza.

Yurupary, procurando usurpar esse direito, criou as visagens, que se uniram aos demônios para se oporem ao trabalho dos espíritos bons e de Tupana, formando com isso uma grande ordem de fantasmas, seres, visagens e demônios para pelejar a favor do deus do Mal.

Assim foi o começo de tudo, o começo da vida e da existência. Tudo foi feito pelas mãos dos deuses Tupana e Yurupary e também dos sacerdotes Painí-Pajés e Pajé-Poxy.

Fonte: Yaguarê Yamã – Sehaypóri: o livro sagrado do povo Sateré-Maw.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM VERBO ENCARNADO, DE ROBERTO PONTES

TRADITION AND MODERNITY IN VERBO ENCARNADO BY ROBERTO PONTES

Fernanda Maria Diniz da Silva¹

 0000-0001-9637-6587

Enviado em: 14/12/2023

Aceito em: 12/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar os poemas de *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes a partir da sua relação com a tradição e a modernidade. É ele um dos fundadores do Grupo SIN de Literatura. Autor de grande importância na literatura brasileira, sua obra poética é composta pelos livros: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996, 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002), *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), *Lições de Tempo/ Lecciones de Tiempo* (2012) e *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012) e *Livro de Beth* (2023). Ao longo do nosso trabalho realizamos um estudo de poemas de Pontes, tendo como base a Teoria da Residualidade por ele sistematizada. Para consecução da pesquisa e a elaboração do texto, o método utilizado foi o comparativo. Assim, buscamos subsídios no corpus teórico da Literatura Comparada, ciência propiciadora da visão de interdisciplinaridade necessária à abordagem do texto literário e das confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. A partir do estudo da obra poética do autor, foi possível confirmar que Roberto Pontes reconstruiu literariamente a poética característica da Antiguidade bíblica, adequando a essência desses modos poéticos ao contexto espacial e temporal de sua época, os séculos XX. Além disso, verificou-se que a metapoética faz parte do escopo da produção literária do autor, que tem a virtude de se adequar à natureza da modernidade artística. Por fim, ressalte-se que a produção artística do poeta, natural de Fortaleza, em muito contribui com a humanização da sociedade ao abordar temas universais pertinentes à essência humana, os mesmos da literatura de todos os tempos e espaços.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Modernidade. Residualidade. *Verbo Encarnado*. Roberto Pontes.

ABSTRACT: This article analyze *Verbo Encarnado*, of Roberto Pontes onwards its relation to the tradition and the modernity. He is one of the founders of Grupo SIN de Literatura. As an important author of Brazilian literature, his poetry is composed by the following books: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002); *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), *Lições de*

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Pós-doutora em Educação (UFC). É professora efetiva da rede estadual de ensino do estado do Ceará. E-mail: prof.fernandadiniz@gmail.com

Tempo/Lecciones de Tiempo (2012), *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012) and *Livro de Beth* (2023) Throughout this work, it is conducted a study of Pontes' poems, based on the Residualidade Theory, developed by him. In order to guide our research and elaborate the text, it was used the comparative method. Therefore, we will search subsidies in the theoretical corpus of the Comparative Literature, science that provides the necessary interdisciplinarity vision to the approach of the literary text and the historical, social and cultural confluences involved. From the study of the poetic author's work, it was possible to confirm that Roberto Pontes rebuilt literarily the poetic characteristic of the Biblical antiquity, adjusting the essence of these poetic modes to the spatial and temporal context of his time, the twentieth century. In addition, it was verified that the metapoetry belong to the scope of the author's literary production, that it has the virtue of adapting to the nature of the artistic modernity. Lastly, it highlights that the poet's artistic production, born in Fortaleza, contributed significantly to the humanization of the society when it was discussed universal themes relevant to the human essence, the same ones of all times and spaces.

KEY WORDS: Tradition. Modernity. Residualidade. *Verbo Encarnado*. Roberto Pontes.

Introdução

Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros, em destaque seu nome literário, um dos fundadores do Grupo SIN de Literatura do Ceará (1967-68), é autor de grande importância das letras brasileiras e sua obra poética é o objeto de estudo deste trabalho.

Escritor atuante e profissional convicto de suas propostas, Roberto Pontes escreve poesia, crítica e ensaio. É professor aposentado do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. De 1995 a 1998 foi Orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. No mesmo período, lecionou na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Literatura Portuguesa e Cultura Portuguesa.

É mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Portuguesa. Sua obra poética é composta pelos seguintes livros de poemas: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014), e *Lições de Tempo/Lecciones de Tiempo* (2012), *Os Movimentos de Cronos/Los Movimientos de Cronos* (2012) e *Livro de Beth* (2023).

A esses títulos acrescentemos ainda a série de poemas organizada sob o título *Breve Guitarra Galega*, publicada na *Revista Estudos Galegos 3*, em 2002, de divulgação nacional e internacional. O autor escreveu também dois livros de ensaios. O primeiro, intitulado *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (1999), parte das memórias de Pablo Neruda (chileno), para estudar José Gomes Ferreira (português), Carlos Drummond de Andrade (brasileiro) e Agostinho Neto (angolano). Nesse livro, o poeta trabalha com conceitos teóricos próprios, a saber, os de *poesia insubmissa, afrobrasíluso* e *resíduo*. O

segundo livro de ensaios é *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*, publicado em 2012, que foi laureado com o Prêmio Literário Nacional PEN Clube do Brasil 2014.

A atuação crítica de Pontes tem-se dado em revistas e jornais brasileiros como *Encontros com a Civilização Brasileira*, *Tempo Brasileiro*, *Vozes*, *Poesia Sempre*, *Jornal de Letras*, *Suplemento Literário Minas Gerais*, *Poiésis* e *Correio das Artes*.

Ao longo do trabalho, apresentamos um estudo dos poemas presentes no livro *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes, tendo como base a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, por ele desenvolvida.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, hoje publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), para demonstrar a presença de *resquícios* do passado que se acumulam na mente humana e são refletidos no texto de forma involuntária através de diferentes estruturas e temáticas.

A teoria aqui trabalhada parte, então, do pressuposto de que na cultura e na Literatura nada é original, tudo em sua origem é um *resíduo*. Assim, *resíduo* vem a ser o compósito de *sedimentos mentais* que remanescem de uma cultura em outra (Pontes, 1999).

As principais contribuições da *Teoria da Residualidade* são: 1. Reconhecer as mentalidades nas várias épocas e estilos fora de contribuições estanques; 2. Justificar a perplexidade teórica dos estudiosos da cultura e da Literatura ante a complexidade estética das obras de muitos autores; 3. Explicar a escorregadia questão da periodologia literária.

Para orientação da nossa pesquisa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada, ciência que propicia a visão de interdisciplinaridade necessária à abordagem do texto literário e das confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. Seus critérios e conceitos, dados nesse campo de convergência, permitem a discussão sobre a *mentalidade* e os aspectos *residuais* que caracterizam os poemas de Roberto Pontes.

Ressaltemos as palavras de Carvalho sobre esse tipo de investigação literária:

O estudo comparado de literatura não se resume em paralelismos binários movidos somente por um ar de aparência entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (Carvalho, 2006, p. 86).

A perspectiva comparativista traz assim, a nosso ver, a pertinência requerida a fim de abordar os aspectos residuais presentes nos poemas de Roberto Pontes a partir do reconhecimento e do estudo das características advindas de diferentes tempos e espaços. É válido destacar que a “literatura comparada é uma forma específica de

interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (Carvalho, 2006, p. 74).

É, pois, dessa forma que, neste artigo, será estudada a presença da tradição e da modernidade no livro *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes².

A tradição em *Verbo Encarnado*

Neste tópico, serão estudados aspectos característicos da tradição literária que se fazem presentes nos versos de *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes. Affonso Ávila, no livro *O poeta e a consciência crítica*, discorre sobre o conceito de tradição aqui utilizado:

O conceito de tradição que interessa ao escritor novo compreende uma noção globalizadora, isto é, abrange além de um valor histórico um outro valor que é uma condicionante de natureza estritamente estética (quando se fala simultaneamente em tradição e em formas é prudente deixar explícito que esses termos repugnam, da maneira em que são encarados aqui, qualquer equívoco de interpretação que possa relacioná-los com a ideia ingênua que reivindica o status quo de uma forma tradicional ou com o formalismo absentista; a tradição por nós invocada é o elemento dinâmico que dá sentido à evolução das formas – de ser, de estar, de criar – de um povo em sua trajetória nacional). Essa noção se funda obviamente numa tomada de posição crítica do escritor, que saberá discernir os traços válidos de nossa tradição criativa daquilo que, ao longo de uma história literária muitas vezes capciosa em seus levantamentos, é sustentado por velhas deformações culturais e por critérios judicativos falseados (Pontes, 1978, p. 59).

Dessa maneira, a tradição literária, compreendida como fonte recriadora de arte, será abordada neste trabalho, a partir da verificação e da análise de aspectos residuais advindos dos escritos bíblicos, que são recriados por Roberto Pontes em sua obra.

Verbo Encarnado, desde o título, nos dá um sintagma associado à linguagem bíblica expressada na força dos seus poemas. Em “Nota Posterior”, o poeta lembra que “encarnado é sinônimo de vermelho, havendo nas festas populares acirradas disputas entre o partido azul e o encarnado” (Pontes, 1996, p. 100). Enfatiza-se, assim, a ligação do livro com o povo brasileiro por meio das cores dos tradicionais cordões dos pastores. É importante relacionar ainda o vermelho ao símbolo da paixão, da dor e da luta por um ideal.

Quanto ao sintagma-título, é fundamental, entretanto, assinalar o destaque dado pelo autor à força deste. *Verbo Encarnado* nos remete à acepção bíblica, cujo sentido é o “verbo que se fez carne”. É o que se vê no Evangelho de João: “No princípio era o

² A tradição e modernidade foram temas estudados em minha tese de doutorado, intitulada “Tradição e Modernidade na obra de Roberto Pontes”. Este artigo se constitui como parte da tese. (Fortaleza: PPGL/UFC, 2017. Disponível em <http://www.tese.ufc.br>).

Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo 1:1); e mais adiante: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade” (Jo 1:14).

Verbalizar é, pois, transformar o abstrato em concreto, dar vida ao inanimado. Assim, os poemas de *Verbo Encarnado* buscam compreender o homem e o mundo em suas dimensões humana e social para assim alcançar a transformação da sociedade. Ainda no que se refere à *residualidade* bíblica, no poema “Fala sobre o Medo”, de *Verbo Encarnado*, alguns aspectos devem ser ressaltados. Vejamos o poema:

O medo medra
no meu jardim.
Tem as folhas afiadas
para seu mister
carnívoro.
O medo luta
com as plantas
do meu jardim.
As mais tenras

Ele rói
feito bicho-gafanhoto.
As flores
ele mastiga
nas aspas
dos porcos dentes.
O medo ameaça tudo.
As raízes
folhas, flores
os pistilos
caules, galhos
que plantei
reguei, tratei
com armas de operário.
O medo medra
no meu jardim.
Em luta
comigo mesmo
eu sei
ele é o joio
crescendo em mim.

(Pontes, 1996, p. 58)

Os versos aludem ao medo vivido pelos cidadãos brasileiros durante o período da ditadura de 1964, durante a qual todos aqueles que fossem contra o governo de exceção eram perseguidos e severamente punidos, conforme explica o autor em “Nota Posterior”:

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

“Fala sobre o medo”, 1974, flagrante do pânico que toma conta de todos os cidadãos brasileiros diante da perseguição oficial e oficiosa. Estas, recrudescem a cargo dos órgãos de segurança nacional e dos grupos paramilitares, contra os opositores do governo excepcional (Pontes, 1996, p. 105).

Destaquemos, no penúltimo verso do poema, a metáfora do joio aqui vista como um *resíduo* bíblico, conforme foi observado por Elizabeth Dias Martins que, em análise sobre o livro, também ressalta o contexto de terror, no qual o poema foi construído:

“Fala sobre o medo” trata do receio generalizado, entre os brasileiros que viveram a ditadura militar de 1964, de haver até entre os mais íntimos, informantes dos órgãos de segurança encarregados de detectar “ações subversivas”, segundo o entender das autoridades militares e policiais contrárias ao regime de força. Daí os versos em medida curta e irregular, mas com o ritmo (ou arritmia) de quem se sente perseguido na própria casa. Pode haver algo mais assustador do que um espião delator no jardim de uma residência? Pode haver algo mais terrífico do que uma planta carnívora disposta a deglutir o espião? A intensificação do medo vai se dando progressivamente, através da repetição da palavra que o designa, ideia disseminada por todo o poema, concluído com o símile do joio bíblico que deve ser arrancado da boa seara. O poema de Pontes nos oferece uma noção do clima de terror vivido durante os anos cinzentos da última ditadura ocorrida no Brasil (Martins, 2014, p. 15).

Na *Bíblia*, mais especificamente no livro de Mateus, conta-se uma parábola, popularmente conhecida como a do joio e do trigo. De acordo com o texto bíblico, um homem plantou sementes no campo e nesse mesmo lugar o inimigo plantou joio. Assim, o trigo e o joio cresceram juntos. Os servos sugeriram que o joio fosse arrancado, mas o dono da plantação não concordou, pois eles poderiam, por engano, arrancar também as plantas boas. Ele então deixou o joio crescer junto com o trigo até a colheita, quando o trigo foi recolhido e o joio queimado (Mt 13:24-30). Desse modo, segundo o evangelho, durante o Juízo Final, os anjos vão separar os “filhos do maligno” (joio ou as ervas daninhas) dos “filhos do reino” (trigo).

Nos escritos bíblicos, o joio simboliza algo ruim e que traz prejuízos. A mesma concepção é expressa no poema de Pontes, no qual o medo representa um sentimento angustiante e crescente no ânimo do poeta, e contra o qual ele precisa lutar com denodo.

O trigo é símbolo de fertilidade e de vida. Nas parábolas bíblicas, o trigo representa os cristãos em oposição ao joio, que figura os incrédulos. O trigo também é usado para representar o pão na Santa Ceia. (Mt 13:24-30; Jo 12:23,24).

Publicado no livro *Verbo Encarnado*, “Cartaz de Natal” é outro poema de Roberto Pontes em que se percebe a *residualidade* bíblica. O sentimento de angústia também transparece nos dísticos que o compõem. Vejamos o poema:

Um cartaz explica esta noite fria.
Vai preso no rastro da estrela-guia.

A festa será suja
enquanto a vida for sabuja.

A criança será vã
se tiver fome amanhã.

Papai Noel será o vulto
a se perder no tumulto.

O galo será mistério
nas portas do cemitério.

A lapinha será luto
pelo mundo, amargo fruto.

Baltasar será o ausente
pois o medo se presente.

A noite será feia
enquanto houver uma cadeia.

O tempo será triste
enquanto houver um dedo em riste.
(Pontes, 1996, p. 63)

O poema é composto por nove dísticos, nos quais a tradicional festa natalina não é representada por meio de festas, alegrias e união, pois está marcada pelo desalento (“A festa será suja/ enquanto a vida for sabuja”), pela tristeza (“O tempo será triste/ enquanto houver um dedo em riste”) e pela privação (“A criança será vã/ se tiver fome amanhã”).

O antepenúltimo dístico cita Baltasar, que, comumente, é referendado como um dos três reis magos que visitaram Jesus ao nascer: “Baltasar será o ausente/ pois o medo se presente”. Como se nota, o medo mais uma vez se faz sentir no poema proveniente do contexto de repressão e perseguição.

É importante salientar que nas Escrituras não é feita nenhuma referência ao nome dos reis magos e nem mesmo ao número destes. Vejamos o que diz a *Bíblia*: “E, tendo nascido Jesus em Belém da Judeia, no tempo do rei Herodes, eis que uns magos vieram do Oriente a Jerusalém. Dizendo: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente, e viemos a adorá-lo” (Mt 2:1-2) e mais adiante: “E entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o

adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra". (Mt 2:11).

Vale lembrar que uma descrição dos reis magos foi feita por São Beda, o Venerável. Em seu tratado "*Excerpta et Colletanea*", assim ele relata: "Belchior era velho de setenta anos, de cabelos e barbas brancas, tendo partido de Ur, terra dos Caldeus. Gaspar era moço, de vinte anos, robusto e partira de uma distante região montanhosa, perto do Mar Cáspio. E Baltasar era mouro, de barba cerrada e com quarenta anos, partira do Golfo Pérsico, na Arábia Feliz"³. Assim, ao longo dos séculos, a representação dos três reis magos foi cristalizada na cultura e no imaginário popular.

Assim, a partir da análise de alguns dos poemas de Roberto Pontes, é possível verificar a presença da tradição bíblica e, por conseguinte, da residualidade literária.

A modernidade literária em *Verbo Encarnado*

Historicamente podemos entender modernidade como uma visão de mundo relacionada ao projeto de mundo moderno, empreendido em diversos momentos ao longo da Idade Moderna e consolidado com a Revolução Industrial. Está normalmente relacionada com o desenvolvimento do Capitalismo. Sobre o conceito de Modernidade Fátima Freitas Morna explica:

Ser moderno é, sem dúvida, procurar *quelque chose*, alguma coisa a colocar no lugar vazio de muitas outras que o tempo corroe e elidiu. Deixou, por isso, de ser possível aprender tudo com os velhos mestres, porque não se encontra neles "*le caractère de la beauté présente*" – e é esse que interessa ao pintor moderno. Ao afirmá-lo, instala-se, definitivamente, como medida de todas as coisas a mais determinante das fracturas que do mundo velho separam o mundo novo, aberto a pulso pelos românticos (Morna, s/d, p. 128).

Antoine Compagnon, por sua vez, ao tratar sobre os conceitos de modernidade, modernismo e moderno, esclarece:

Se o substantivo modernidade, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes julgado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no "Salão de 1879", o adjetivo moderno, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retrçou a sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de modo, "agora mesmo, recentemente, agora". *Modernus*

³ A informação está disponível no site "Evangelho Quotidiano", organizado por uma equipe internacional de leigos, monges e religiosas de diversas comunidades e congregações (Benedictinos, Carmelitas, Cistercienses, Jesuítas, Comunidade Emanuel, Focolari, Fraternidades Monásticas de Jerusalém, Fraternidade de S. Pedro) que têm o objetivo de divulgar o Evangelho. <http://evangelhoquotidiano.org/whoarewe/PT/>

designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala (Compagnon, 1996, p. 17).

Partindo, pois, desse aporte teórico, neste tópico será focalizada a metapoesia presente em *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes, enquanto vertente artística que demonstra claramente a relação do autor com o seu tempo e com o seu próprio fazer poético, o que configura uma postura moderna e engajada do poeta frente aos desafios do mundo que lhe é apresentado.

A metalinguagem, utilizada enquanto recurso da criação poética, não é algo recente. No entanto, é na modernidade que os estudos críticos de seus procedimentos, bem como a atenção dos artistas ganham maior proporção. Arrigucci Jr. afirma que a incorporação da própria crítica no interior do projeto de construção da obra é uma das marcas da tradição moderna (2003, p.124). Assim, conforme Brandão, a poesia incorporou em sua tessitura um “aspecto crítico e teórico” (1992, p.98). Como se sabe, o poema que problematiza a própria poesia e seu fazer técnico é recorrente na produção de poetas como Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Paul Valéry cujas obras se caracterizam também como espaços de reflexão crítica. No Brasil, são muitos os modernistas que se voltam para a metapoesia, e entre estes está João Cabral de Melo Neto, cujo trabalho é continuado pelas gerações subsequentes, inclusive pela Geração 60 no Ceará. Roberto Pontes é também um exemplo de escritor que utilizou o próprio poema para discorrer criticamente sobre a arte poética.

Roman Jakobson, no ensaio “Linguística e Poética”, trata da metalinguagem ao estudar as funções da linguagem. Quanto a essa função, ressalta: “Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem.” (Jakobson, 1970, p. 127). A função metalinguística está, pois, centrada no código. Assim, a mensagem utiliza o código para se referir a um elemento do próprio código, ou seja, utiliza a linguagem para tratar dela mesma.

Gilberto Mendonça Teles no ensaio “Um conceito de metalinguagem na poesia brasileira”, retoma os estudos de Jakobson e explica:

Como se vê, a metalinguagem constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética –, por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (o da poesia) se liga ao plano de expressão da língua e o da metalinguagem se liga ao seu plano de conteúdo. Tanto o da linguagem como o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se, porém, perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria. Mas para o fim especial desse trabalho, a metalinguagem é concebida ambigualmente, criando e dando as coordenadas teóricas do texto, de maneira a revelar as duas atitudes possíveis do poeta em face de sua concepção literária:

a) uma exterior, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas cartas, nos diários, entrevistas, etc.;

b) outra interior, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema – ou metapoema. Observe-se que no passado a atitude metalinguística é percebida na referência lexical a termos que dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança), à linguagem (palavras, verbo sintaxe etc.) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética, como é o caso de Drummond e, mais recentemente, de João Cabral de Melo Neto (Teles, 1989, p. 124-125).

Na poética de Roberto Pontes, observa-se que o autor revela um olhar crítico acerca do trabalho poético, considerando o poema uma importante arma de combate. É o que se nota em “Poema por meu Poema”, que consta no livro *Verbo Encarnado*:

Diga
diga meu poema
mesmo com tédio, cansaço
ou ainda em solidão.

E diga
principalmente
se a madrugada for longa
se a tempestade for fria
se longo for o combate.

Repita
se for o caso
quando a lua esteja em férias
e o rosto azul das estrelas
lhe parecer descabido.

E em qualquer caso
repita
para a sua namorada
amiga, mãe, conhecida
balconista, atendente
secretária ou irmã
pois ele também ajuda
a quem quer compreensão.

Monologue o meu poema
diga em duo
cante em coro.
Declamemos para o povo
pois eu faço um canto amargo
em tempo igual amoroso.
Quero vê-lo repetido
cantado, amado e sentido
na boca pra quem o quero.

Poema de quem viveu
só terá se completado
no lábio de quem o fala
pois meu intento
quem dera
é vê-lo libertação.
(Pontes, 1996, p.29-30)

Observemos que ao longo de trinta e sete versos o poeta apresenta um canto de libertação por meio da arte. Para tanto, interage com o poema de modo a torná-lo um facilitador da busca pela liberdade plena.

Na primeira estrofe, o leitor é convocado a “dizer” algo, ainda que com “tédio”, “cansaço” ou “solidão”. Na estrofe seguinte, é reforçada a necessidade de vencer as dificuldades da vida e da luta: “se a madrugada for longa/ se a tempestade for fria/ se longo for o combate”.

Na terceira estrofe, o leitor é instigado a repetir o poema mesmo quando já não haja luz no caminho: “quando a lua esteja em férias/ e o rosto azul das estrelas/ lhe parecer descabido”. Na quarta estrofe, o poema é direcionado a toda a gente: “namorada”, “amiga”, “mãe”, “conhecida”, “atendente”, “secretária”, “irmã”. Desse modo, o poeta convida o leitor a unir-se a ele na luta contra a opressão, tornando assim a poesia um importante instrumento de luta. De acordo com Ivete Walty e Maria Zilda Cury:

O poeta, no ato mesmo de fazer poema, expõe seu conceito de poesia, explicitando sua função catártica, ou seja, aquela de meio de vazão dos sentimentos, de alívio mesmo de sofrimentos. Fundem-se, em seus versos, a ideia de poema e vida e, paradoxalmente, a de representação da morte [...] É como se o poeta quisesse fazer um pacto com seu leitor, dando-lhe uma chave do que entende por poesia naquele momento [...] (Walty; Cury, 1999, p. 16-17).

Na quinta estrofe, o poeta revela as condições de um tempo amargo, mas também cheio de amor, que quer compartilhar com todos: “Quero vê-lo repetido/ cantado, amado e sentido/ na boca pra quem o quero”. Por fim, o poeta conclui que “Poema de quem viveu/ só terá se completado/ no lábio de quem o fala”. Nessa perspectiva, observa-se a importância que o poeta dá ao leitor e à divulgação do seu pensamento. Segundo Nelly Novaes Coelho:

A verdadeira Arte (aquela que resulta de um ato criador) expressa algo vital para o homem, porque direta ou indiretamente ela se nutre de valores essenciais para a existência humana. Já é ponto pacífico de discussão a afirmação feita por fenomenólogos ou sociólogos, de que nós não veríamos o Universo, não o entenderíamos, nem poderíamos habitá-lo, nem mesmo conheceríamos a nós mesmos sem a perspectiva estética. É ela que condiciona nosso modo de pensar, de amar, de desejar, agir e perceber o mundo... A arte é uma espécie de ponte entre a

realidade que nos rodeia e o mundo dos valores ocultos, onde pressentimos todas as respostas para indagações essenciais que assaltam o homem, quando este toma consciência de ser um EU situado em um universo incomensurável e incompreensível (Coelho, 1993, p. 37).

Considerações finais

Neste breve escrito focalizamos os aspectos da tradição e da modernidade, constantes nos poemas que compõem *Verbo Encarnado*, de Roberto Pontes. A partir de uma perspectiva comparativa, os poemas de Pontes foram analisados e comparados a diferentes textos bíblicos. Assim, verificamos que, tanto nos versos de Pontes quanto no texto bíblico, o homem segue seu caminho em busca de uma liberdade plena.

Assim, ao abordar aspectos da tradição na obra estudada, foi possível confirmar que Roberto Pontes reconstruiu literariamente a poética característica da Antiguidade bíblica, adequando a essência dessas líricas ao contexto espacial e temporal do século XX, mas que ainda hoje são atuais.

Neste artigo, também estudamos a modernidade na poética de Pontes, entendendo modernidade como um ideário ou mesmo visão de mundo que se relaciona diretamente à elaboração de um projeto de mundo moderno que foi empreendido em diferentes momentos ao longo da história. O foco foi dado aos metapoemas, ou seja, poemas que problematizam o fazer poético em *Verbo Encarnado*. A partir do estudo dos poemas observou-se que, na obra de Roberto Pontes, a metapoesia é um recurso relacionado fortemente à construção da poesia social e da *poesia insubmissa* que utilizam a palavra como arma de combate.

Destarte, é possível afirmar que o poeta nascido no Ceará alcança a expressão, a comunicação e a repercussão por meio de uma arte que contribui com a humanização da sociedade ao abordar temas universais da essência humana e da literatura de todos os tempos e espaços.

Referências

- ARRIGUCCI, Jr. Davi. *Enigma e Comentários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- ARRIGUCCI, Jr. Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Dom Estevão Bettencourt. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1957.
- BRANDÃO. Roberto de Oliveira. *Poemas sobre a poesia na literatura brasileira*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1992.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

- COELHO, Nelly Novaes. *Carlos Nejar e a "Geração de 60*. São Paulo: Saraiva, 1971.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte, UFMG, 1996.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 3ª ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MARTINS, Elizabeth Dias. "A Poesia insubmissa de Roberto Pontes". *Nonada: letras em revista*, v. 1, N° 22, p. 1-15-15, 2014.
- MORNA, Fátima Freitas. "Caminhos da Modernidade: Antero, Pessoa, Campos, Nemésio". In: *Semear*. N° 4, p. 128. S/d. Revista eletrônica disponível em 188 http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_4.html. Acesso em 10/10/2017.
- PONTES, Roberto. *Verbo Encarnado*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996; 2ª Ed., Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014.
- PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Rio de Janeiro; Fortaleza: Oficina do Autor; Edições UFC, 1999.
- SILVA, Fernanda Maria Diniz da. *Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes*. 2017. 281f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2017.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I - Teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- PONTES, Roberto. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

MEMÓRIAS E IDENTIDADES EM NARRATIVAS AFRO-AMAZÔNICAS: RESÍDUOS, RESISTÊNCIAS E ENSINO DE HISTÓRIA COMUNITÁRIA

MEMORIES AND IDENTITIES IN AFRO-AMAZONIAN NARRATIVES: RESIDUE, RESISTANCE AND TEACHING COMMUNITY HISTORY

Marcos Paulo Torres Pereira¹

 0000-0001-7769-7940

Enviado em: 16/12/2023

Aceito em: 16/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: O artigo intitulado Memórias e Identidades em Narrativas Afro-Amazônicas: Resíduos, Resistências e Ensino de História Comunitária investiga o Marabaixo como uma prática cultural afro-amapaense que ressignifica memória, identidade e resistência. Através da análise dos ladrões de Marabaixo, o estudo examina como elementos históricos e simbólicos são incorporados e preservados, funcionando como arquivos culturais que mantêm viva a tradição comunitária. O texto defende que o ensino de história nas comunidades quilombolas, longe dos moldes tradicionais escolares, se fundamenta na contracolonialidade – um movimento de defesa identitária que propõe uma leitura de mundo que se opõe aos valores coloniais impostos, evocando moldes estéticos, políticos, sociais e religiosos alternativos. O conceito de Residualidade Literária e Cultural é aplicado para entender como as práticas performáticas do Marabaixo preservam e transformam esses resíduos culturais ao longo do tempo, fortalecendo a identidade coletiva afrodescendente e promovendo uma dinâmica contínua de recriação e resistência. Dessa forma, o artigo sugere que o Marabaixo representa uma forma viva de construção histórica, articulando memória, cultura e resistência como pilares fundamentais para a preservação e reinvenção das narrativas afro-amazônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Identidade. Contracolônização. Marabaixo.

ABSTRACT: The article entitled "Memories and Identities in Afro-Amazonian Narratives: Residues, Resistances, and Community History Teaching" investigates Marabaixo as an Afro-Amapá cultural practice that redefines memory, identity, and resistance. Through the analysis of Marabaixo performers, the study examines how historical and symbolic elements are incorporated and preserved, functioning as cultural archives that keep community traditions alive. The text argues that history education in quilombola communities, far from the traditional school models, is based in counter-coloniality – a

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2022). Atualmente é professor do magistério superior da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade, memória, cultura nordestina e literatura de cordel. Líder do Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais (NePC - UNIFAP).

movement that defends identity that proposes an alternative worldview that is the opposite imposed by colonial values, evoking aesthetic, political, social, and religious frameworks. The concept of Literary and Cultural Residuality is applied to understand how the performative practices of Marabaixo preserve and transform these cultural residues through time, strengthening Afro-descendant collective identity and promoting a continuous dynamic of recreation and resistance. Thus, the article suggests that Marabaixo represents a living form of historical construction, that articulates memory, culture, and resistance as fundamental pillars for the preservation and reinvention of Afro-Amazonian narratives.

KEY WORDS: Memory. Identity. Counter-colonization. Marabaixo.

Porque a linguagem é aquilo que te salva,
por isso a memória é o que te salva.
Não um livro ou um suporte eletrônico.
O que te salva é a memória...
Do povo e a sua, como indivíduo...
Por isso que a memória te assegura a liberdade.
(Felipe Hirsch, in. Severina)

Em um desses momentos fortuitos da vida, que por vezes parecem até planejados dada a perfeição com a qual se encaixam em nossa história, chegou-me às mãos o livro *A Terra Dá, a Terra Quer*, de Antônio Bispo dos Santos, na qual se ilustra a íntima ligação entre o homem e a palavra, entre a tradição oral e a história, apresentando uma outra experiência de estar no mundo, de vida, uma outra perspectiva de se relacionar com o Outro, com os animais, com o seu lugar – não somente como espacialidade, mas como constructo simbólico do viver junto –, com o *ethos* e com o nosso próprio corpo, numa postura que o autor denominara de *contracolonial*.

Como *griot* que nos conta que viver de forma distinta daquela que o espírito capitalista e colonial nos impõe não apenas é uma possibilidade, mas também uma experiência profundamente enriquecedora, as palavras de Antônio Bispo propõem olhar para o mundo a partir de um lugar que abarque todos os aspectos da vivência humana, ressignificando experiências que se encontram em narrativas de vida norteadas por uma cosmovisão que revivifica tradições, crenças, memórias e mentalidades de povos indígenas e afrodescendentes, numa abordagem que desafia a hegemonia do sistema colonial eurocêntrico, o qual tende a favorecer uma visão de mundo específica e limitada, dividindo, organizando e alocando saberes e conhecimentos em construções de sentido.

Bispo apresenta perspectiva que acaba por evocar uma espécie de organicidade em seus ensaios, que envolveria o ser, sua oralidade e suas histórias, já que seu relato se tornaria a narrativa de sua própria vida. Essa abordagem denota uma potência criadora da linguagem, conduzindo à reescrita, à reinvenção e ao redescobrimto do mundo, porque é por meio de histórias que a experiência cosmológica que lhe é ulterior torna-se gerativa de *confluência*, móbil de energias para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito.

Ao enfatizar a riqueza e a sabedoria presentes nas cosmovisões dos povos autóctones e afroconfluentes, o autor destaca a importância de compreender e valorizar diversas formas de *estar* no mundo, em vez de simplesmente *ser* no mundo, numa postura de abertura à pluralidade que desafia o paradigma eurocentrista de homogeneização e exclusão. Nesse contexto, as comunidades tradicionais possuiriam uma voz própria na construção de sua história, demarcada pelo emaranhado de uma rede de sentidos que compreende modos de ver, de fazer, de sentir e de viver, que lhes proporcionaria uma abordagem inclusiva e integralizada de experiências.

“No quilombo, contamos histórias na boca da noite, na lua cheia, ao redor da fogueira. As histórias são contadas de modo prazeroso e por todos. (...) o fazemos para fortalecer a nossa trajetória”, escreveu Antônio Bispo (2023, p. 25) enquanto exaltava que o rememorar através das narrativas retira do silenciamento as vozes e potencializa a existência de seu povo. Suas palavras se assomam de um caráter que liga a existência de seu povo às palavras que proferem, empossando-lhes de um testemunho daquilo que confluem.

Nesse sentido, tais narrativas se configuram também como um espaço de troca e acolhida, de pertença e identidade, de produção de sentidos, que se projeta em comunidade. As histórias contadas ao redor da fogueira não são meros relatos de um tempo que passou, e sim componentes vivos de uma cosmovisão que integra o passado, o presente e o futuro numa continuidade temporal que desafia rupturas, numa outra manifestação e compreensão de tempo, pois a concepção desse contínuo é vital para a manutenção da memória e da identidade quilombola, partícipe do envolvimento, no qual cada indivíduo é simultaneamente guardião e transmissor de saberes ancestrais.

Em *Colonização, Quilombos: modos e significações*, Bispo (2015, p. 41-42) explica que as manifestações culturais populares são organizadas e orientadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários, normalmente de maneira circular, conduzidas por mestras e mestres, envolvendo toda a comunidade de forma integrada, e é através dessa interligação complexa não só entre partícipes, mas também entre tradição, memória e identidade – incorporando resíduos² de oralidade, rituais ancestrais e a herança de raízes africanas –, que vivências, simbólicas, imaginários, efabulações e mentalidades revivificam tradições de vida e sabedoria da comunidade, evocando um espírito que reafirma sua presença e resistência frente às forças homogeneizantes da colonização e do racismo.

² A Teoria dos Resíduos Literários e Culturais, desenvolvida por Roberto Pontes, busca analisar os vestígios de mentalidades que se manifestam, de maneira cristalizada, na literatura e na cultura. Esses resíduos englobam símbolos, valores, crenças, costumes e memórias que persistem e se transmitem por meio das produções literárias. A teoria permite, assim, identificar como elementos culturais continuam influenciando e moldando a criação artística, servindo como uma forma de resistência e preservação identitária.

Seguindo as ideias de Suzi Sperber (2002, p. 271), entendo essas manifestações como um jogo, como uma espécie de “enunciação mais elaborada e complexa do que a mera nomeação da realidade objetiva palpável e presente”, que se apodera de mecanismos de organização ficcional do mundo e se manifesta na forma de uma trama de significados que captura o tempo e o apreende não pela noção de tempo histórico, e sim cíclico e contínuo, porque através de sua efabulação é que se organizam a vida e os *porquês*, é que se selecionam o que deve ser elemento de memória e o que deverá ser esquecido, o que caberia ou não ser narrado, ressoando, além das lutas, a “esperança de resolução, de alívio da dor ou do conflito”.

Essas práticas culturais e narrativas se entrelaçam para formar um tecido social na qual a memória coletiva é continuamente preservada, renegociada e reinterpretada, produzindo vínculos sociais de solidariedade e compromisso. Kaká Werá Jecupé, ao explorar as vozes comunitárias indígenas, revela uma visão semelhante, destacando que, ao partilhar o aprendizado e oferecer a sabedoria milenar de seu povo, promove uma troca de conhecimentos que fortalece tanto o indivíduo quanto a comunidade, enfatizando que essa sabedoria não é exclusiva de um único indivíduo, mas pertence a todos e deve ser transmitida e trocada conforme a Lei dos povos da floresta (Jecupé, 2020, p. 17).

Gosto muito da metáfora de tecido para compreender a memória coletiva que se manifesta em tapeçaria social no *ethos* comunitário, onde as memórias individuais se entrecruzam, alinham-se, ajuntam-se e se entrelaçam em nós, formando urdiduras que se trespassam por fios de trama, organizadas de forma a gerar imagens feitas para serem vistas... Assim como os fios não são dispostos aleatoriamente, as narrativas que o povo adotara como suas são organizadas para gerar razoabilidades discursivas, representações e sentidos que agregam, que suscitam pertença.

Nesse contexto, as ideias de Rita Laura Segato (2012, p. 112) acabam por ofertar cor maior à metáfora, ao afirmar que a história é tecida coletivamente, como os pontos de uma tapeçaria onde os fios ora se aproximam e convergem, ora se distanciam e seguem direções opostas, que interpreto num todo coeso e coerente de simbólicas de resistência, afinal é mais difícil romper o tecido do que um fio que o compõe. A autora, inclusive, evoca essa resistência ao explicar que, mesmo que uma intervenção externa possa interromper esse processo de tecitura, o sujeito coletivo resistirá à medida que “pretende retornar os fios, fazer pequenos nós, suturar a memória e continuar”, em esforço de restauração identitária retomando o padrão de sua representação, numa recuperação discursiva que ela chama de devolução da história.

Enquanto escrevia este texto, o encontro que eu tivera com Nego Bispo em 2022, durante o 1º Colóquio de Estudos Literaturas do Norte, ficava me ressoando aos ouvidos, porque ele iniciara sua fala com uma potência política e simbólica que somente um mestre do ofício da oralidade, um griot, poderia empregar: “quando nós falamos tagarelado, escrevemos mal ortografado... Quando nós cantamos desafinando e dançamos descompassado, quando nós pintamos borrando o que desenhemos

enviesado, não é porque estamos errando, é porque não somos colonizados” (Bispo, 2022).

Por compromisso com o autor, confesso que retornei ao vídeo³ desse encontro para garantir que não colocasse uma vírgula sequer onde não deveria estar; no entanto, essa cautela nem seria necessária, pois já repeti essa sentença tantas vezes em minhas aulas que ela se tornou quase natural. A fala de Nego Bispo é uma manifestação de resistência contra o discurso colonizador e exemplifica o conceito que ele cunhara de *contracolonização*, um movimento de defesa identitária que se manifesta numa leitura de mundo evocadora de moldes estéticos, políticos, sociais e religiosos diferentes dos impostos pelo colonialismo.

A perspectiva contracolonial representa uma renovação epistemológica que rompe com a concepção de mundo que dá voz apenas aos dominantes, ao envolver uma pluralidade de outras vozes, antes silenciadas, que lutam para se fazer ouvir como constituintes de identidades e alteridades. No cerne desta abordagem está a noção de que a tradição oral quilombola transcende a simples narração de eventos, à medida que as experiências comunitárias são ressignificadas em ato performativo, em rito de resistências e de reafirmação de cultural.

Uma das premissas norteadoras dessa ideia é que ela não se confunde com o movimento decolonial⁴, pois os quilombos nunca aceitaram as cosmologias impostas, as simbólicas destinadas a capturá-los, e as crenças que procuravam convencê-los de sua inferioridade, fraqueza ou feiura; ao contrário, ancoravam-se na ciência de sua própria imagem para resistir, sustentando-se na recusa dessas imposições e na reafirmação de identidades próprias e autônomas. Enquanto o discurso colonial busca capturar a imagem do colonizado⁵, transformando suas expressões estéticas, crenças, memória e mentalidade em estereótipos para lhes impor uma condição de inferioridade, forçando a ressignificação da identidade do Outro, a concepção contracolonial se alinha com os povos quilombolas e aqueles que se recusaram a ser apagados pela sanha colonial, como forma de resguardo e proteção de sua existência.

Quando me propus a discutir o tema, surgiu o receio de ser visto como mais um pesquisador que busca embranquecer algo que não lhe pertence. No entanto, encontrei acolhida nas palavras do próprio Bispo: “quem quiser vir para nosso mundo pode não

³ Nosso encontro se deu no 1º Colóquio de Estudos Literaturas do Norte realizado pela Universidade Federal do Amapá em 2022, que se encontra arquivado no canal do YouTube do *Literaturas do Norte* no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=WjRWnu1n1f4&t=1572s>.

⁴ “Somente quem foi colonizado precisaria realmente se decolonizar” (Bispo, 2023).

⁵ A respeito dessa ação colonial, Bispo (2005, p. 27) escreveu: “os colonizadores, ao generalizarem apenas como ‘índios’, estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar”.

vir como quilombola ou indígena, mas pode vir como agregado” e é nessa condição de agregado que volto meu olhar às narrativas quilombolas que constituem o corpus deste estudo, com o respeito de quem adentra uma casa que não é sua, em uma comunidade da qual não faz parte, mas onde é acolhido para comungar o pão e o trabalho, a festa e as lutas, onde recebe a benção, a fim de compreender sinais discursivos que matizam o *ethos* quilombola e como os resíduos culturais e literários se cristalizam em narrativas que se manifestam em oralituras, em performances de voz e corpos, que se entrelaçam capturando tempos e representações, simbólicas e protagonismos político-sociais, memória e história, em práticas culturais que não apenas funcionam como resistência contra a colonização, todavia também como um mecanismo contínuo de reafirmação de identidades.

Trabalhar narrativas afro-amazônicas de resistência significa, assim, questionar e dialogar com teorias de combate à empresa colonial, oferecendo perspectivas cuja abordagem buscaria trazer à tona cosmovisões outras que não se enquadram nas compreensões ocidentais do mundo (sua mentalidade, assim como suas concepções de tempo, espaço e subjetividades), promovendo uma reinterpretação das formas de vida e das histórias a partir do olhar daqueles que se recusaram colonizar, os contracolonias.

Essas narrativas, que se performam em oralituras, tornam-se operadoras de forma de resistência social, histórica, política e religiosa, enquanto tomam a cultura e a história através dessas reinterpretações de modos de vida prenes de simbólicas, em padrões de fios ajuntados em trama capturada pelo ponto de vista quilombola, gerando assim uma nova interpretação da vida comunitária, implicando na formação de *ethos*, na construção de ato coletivo negro e no protagonismo político preto, que funcionam como estratégias para que narrativas e práticas culturais se tornem poderosas ferramentas para curar e preencher as falhas deixadas pela herança colonial, promovendo uma compreensão renovada e unificada do passado e do presente.

Nego Bispo (2024) explica essa diferença de perspectivas:

Tudo que eu sei nosso povo sabe. (...) Nós enxerga [sic] o mundo desse jeito. Vocês enxergam de um jeito e nós enxerga de outro. O povo euro-cristão, monoteísta, escreve para depois falar e nós falamos para depois escrever. O saber vai primeiro pela palavra e depois vira escrita, apenas para guardar.

Tem povo da universidade que pensa “vou escrever até esgotar nosso repertório”, aí quando esgotar nosso repertório aí não precisa mais de nós. Esse repertório não é meu. Esse repertório é do meu povo, então não esgota, porque cada vez meu povo me traz um repertório novo e eu vou só colocando na linguagem que a academia entende. O povo da universidade diz que nosso saber é um saber popular, saber empírico, mas não é um saber científico. Vou dizer diferente, o saber de vocês é sintético e o nosso saber é orgânico.

Yasmin Thayná evoca esse saber orgânico no texto “Brasileiro só quer saber de festa”, explicando que a comunicação nas culturas africanas e afrodescendentes transcende as barreiras da linguagem verbal e escrita, manifestando-se de forma

orgânica e integradora, na qual o corpo e o espírito se entrelaçam em uma dança contínua de significados, conectando indivíduos a confluências de uma dimensão cósmica, transportando-os para além de suas realidades imediatas.

O Para quem é negro neste país, fazer festa é resistir a toda violência posta no cotidiano, descarregar toda a dor, seja na roda de samba do Santa Cruz, na BATEKOO, no charme do Viaduto de Madureira, na capoeira, no baile da Nova Holanda ou no Jongo da Serrinha. Quando eu vi o marabaixo de perto, lá no quilombo do Curiaú, no Amapá, tive a certeza disso. Ver o marabaixo, uma festa criada por pessoas escravizadas, sentir a sua energia, as saias girando, a alegria das pessoas em celebrar a vida, é a certeza de que nossos ancestrais criaram, mesmo que na dor, todas as tecnologias necessárias para que nossas vidas em comunidade tivessem outros sentidos. E isso nos ensina, também, a estar em comunhão com o universo (Thayná, 2017).

Juntamente com os professores Kerllyo Barbosa Maciel e Marcos Vinicius de Freitas Reis, tomei o Marabaixo como *corpus* de pesquisa a fim de discutir a transmissão de histórias, religiosidade, tradições e memória de comunidades quilombolas do estado do Amapá. Nesse trabalho, analisando o caráter performático da festividade, buscamos compreender como, através de rituais, música e dança, as comunidades afrodescendentes tecem narrativas que ressoam com sua ancestralidade, criando um elo profundo com suas origens africanas, em prática de recristalização de resíduos que potencializam a capacidade de transcender o tempo e o espaço, mediante a presença, perpetuando uma memória coletiva que se reinventa a cada nova performance, que se investe de simbólicas e ressignifica religiosidades, mentalidade e memória, através de resíduos culturais tomados por esse discurso polifônico e heteroglóssico que ecoa as vozes de forças sociais e históricas em intrigas narrativas fundantes de identidades, em trançados que permitem que as comunidades não apenas recordem suas histórias, mas também as recriem e as ressignifiquem, utilizando-as como ferramentas de resistência e afirmação identitária.

Em sua dimensão performática, o Marabaixo estabelece uma ponte entre o que é concreto e o que é abstrato, utilizando o imaginário como estrutura fundante, como balizador que articula símbolos e representações que se manifestam na estética e nos costumes da comunidade. Mobilizando projeções simbólicas, traduz os anseios coletivos e reflete o elo social, unindo a comunidade em torno de uma celebração cultural que simultaneamente expressa e materializa ideias e tradições, pois o imaginário, enquanto produto, atua como um conjunto de simbólicas que se consolidam em formas palpáveis de manifestação cultural, que servem para expressar a identidade de um grupo.

Como processo, o imaginário no Marabaixo emerge das tensões entre pulsões internas e coerções externas, gerando símbolos, arquétipos e imagens que definem a experiência coletiva. Nessa dinâmica, forças contrastantes interagem para criar narrativas e representações que vão além do evento em si, projetando as vivências para

fora do sujeito e contextualizando-as dentro de uma estrutura simbólica mais ampla, em processo que não se limita pela subjetividade individual, à medida que insere os participantes em um universo de significados que vai além da palavra e do gesto, criando um espaço de efabulação que dialoga com o coletivo.

Seguindo as ideias de Gilbert Durand (2012), compreendendo essa manifestação como a representação de um imaginário que se configura tanto como processo quanto como produto. Ao operar como processo, desencadeia uma série de símbolos que não apenas permitem interpretar significados preexistentes, mas também favorecem a criação de novas representações simbólicas. Esses símbolos, por sua vez, ao se articularem de forma orgânica, acabam por culminar em representações que se concretizam nas performances, materializando-se por meio de gestos ritualizados, sonoridades, danças e ações coletivas... Componentes de experiência estética. Quando Durand afirma que o imaginário se organiza como um sistema de símbolos, cuja lógica naturalmente leva à concretização dessas representações em práticas visíveis, entendo que são essas práticas que agregam e mobilizam os indivíduos em torno de uma coletividade, que emerge de impulsos simbólicos profundamente enraizados no imaginário coletivo e, simultaneamente, materializa-se de forma concreta no espaço social, criando uma conexão necessária entre o abstrato e o concreto, o simbólico e o cotidiano, a memória e a história e entre o resíduo e a resistência.

O Negro cria o Marabaixo
Com seus versos e ladrões
Pra contar os seus lamentos
Ai que dor no coração
E os seus filhos netos
Que herdaram essas missões
De darem continuidade
Às futuras gerações
E com todos seus esforços
A cultura se expandiu
E agora é conhecida dentro e fora do Brasil.
(Domínio Público)

A relação entre imaginário, simbolização e efabulação no Marabaixo estabelece-se como um ciclo contínuo de retroalimentação simbólica, no qual o imaginário afrodescendente funciona como fonte primordial de símbolos e arquétipos que, ao serem mobilizados no processo de simbolização, resultam na criação de narrativas e representações performáticas compostas em efabulação. Longe de seguir um percurso linear, esse processo cíclico permite que as narrativas geradas alimentem o imaginário coletivo, promovendo uma renovação constante dos laços culturais e identitários da comunidade, em dinâmica manifesta em performances, historicidades e espacialidades geradas por articulação simbólica que conecta o passado ao presente de forma sensível e ritual.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

A simbolização atua no Marabaixo como uma ferramenta central para a transmissão da memória e da identidade coletiva em historicidade comunitária, ao transformar símbolos abstratos em expressões concretas – cantos (os Ladrões⁶), gestos ou coreografias, batuques e indumentárias – pela ação do imaginário, que é constantemente renovado e reinterpretado à luz de experiências sociais. Tomo como exemplo dessa ação o Ladrão *Aonde tu vais, rapaz*, que preserva momento significativo da historiografia do Amapá, ao relembrar a chegada de Janary Gentil Nunes, primeiro governador do Estado, e a desapropriação de casas populares em prática de higienização urbana que marginalizou simbólica e geograficamente a população negra do estado, relegando-as a bairros então periféricos como o Laguinho. Nesse contexto, a canção não se limita a simples registro de um fato, pois o integra à memória coletiva por intermédio de efabulação, vinculando-o à identidade narrativa do Marabaixo.

AONDE TU VAIS, RAPAZ

Aonde tu vai rapaz
Por esses caminhos sozinhos
Eu vou fazer a minha morada
Lá nos campos do Laguinho

Dia primeiro de Junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando “viva!”
Ao nosso governador

Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
Se a Santa Ingrácia não fica
Como a minha há de ficar

Estava na minha casa
Conversando com companheiro
Não tenho pena da terra
Só tenho do meu coqueiro

O Largo de São José
Já não tem nome de santo
Hoje ele é reconhecido

⁶ “Os ladrões correspondem à música do Marabaixo. Podem ser compreendidos enquanto textos poéticos elaborados de improviso por meio da oralidade. São versos que expressam os acontecimentos corriqueiros ou extraordinários do cotidiano sejam eles vivenciados em âmbito pessoal ou comunitário. Constituem uma forma de registro dos acontecimentos. Seus versos possuem a capacidade de nos transportar para o lugar e o tempo em que foram compostos ou ‘tirados’, na linguagem dos detentores” (IPHAN, 2018, p. 16)

Por Barão do Rio Branco

Não o que tem o Bruno
Que anda falando só
Será possível meu Deus
Que de mim não tenha dó

A Avenida Getúlio Vargas
Tá ficando que é um primor
As casas que foram feitas
Foi só pra morar doutor

Estava na minha casa
Sentada não tava em pé
O meu amigo amigo chegou
Cafuza faz um café

Me peguei com São José
Padroeiro de Macapá
Pra Janary e Icoaracy
Não saírem do Amapá

Eu cheguei na tu casa
Perguntei como passou
Rapaz eu não tenho casa
Tu me dá um armado.
(Ladislau, 2018, p. 18-19)

As estrofes deste ladrão se transformam em veículos de simbolização, onde o passado é revivido, ressignificado, recontextualizado e tornado presença cristalizada, permitindo que as vivências históricas dialogem com as novas gerações, garantindo que a permanência do resíduo seja trabalhada pela tradição geradora de resistência e de contracolonialidade. Dessa forma, enquanto preserva a essência de uma herança, essa prática responde às mudanças sociais, adaptando-se aos novos contextos sem perder seu significado profundo, o que torna suas performances em elos entre o passado e o presente, garantindo a continuidade e a relevância do patrimônio comunitário. Ao efabular suas experiências por meio do imaginário, os participantes criam uma narrativa que, além de artística, é socialmente engajada, reafirmando identidade e pertencimento.

As vozes ressoam nos ladrões enquanto os corpos em movimento se tornam veículos de memória e de resistência, em coreografias marcadas por passos arrastados que remetem às violências do passado, porém também subvertem esse legado trágico, transformando-o em performance vibrante e festiva, em *devoir* manifesto na cadência imposta pelas batidas das caixas, alternando entre ritmos lentos e frenéticos, permitindo aos dançantes expressar a dualidade entre dor e alegria, entre luto e

celebração. A energia emocional e espiritual é canalizada em elementos de expressão estética e em instrumentos de luta contra o silenciamento de vozes e o apagamento de corpos.

Em sua tese de doutoramento, a Prof.^a Piedade Lino Videira (2010, p. 96-97) evoca o conceito de *continuum cultural* como processo dinâmico de repetição com diferença, em que as tradições herdadas da ancestralidade africana não apenas preservam seu vínculo com o passado, mas também adquirem a capacidade de se adaptar e se transformar em resposta a novas realidades históricas e sociais. Desde os rituais mais sutis até as expressões mais contundentes de resistência, como os Quilombos, a herança africana não se limita a uma memória estática, pois constantemente se renova garantindo não só a sobrevivência de elementos étnicos e simbólicos, mas também a criação de novas formas de organização social e de produção de conhecimento, em ciclo contínuo de transformação e resistência.

Esse *continuum cultural* acaba por cristalizar sinais residuais da ancestralidade africana em novos discursos, revivificando, através de simbólicas, a história e a memória desse povo. Esses resíduos culturais, em celebrações, rituais e práticas sociais, longe de serem vestígios estáticos de um passado perdido, tornam-se elementos ativos na formação de novas narrativas identitárias, incorporando experiências vividas no presente e projetando-as em contextos contemporâneos, evocando o espírito de circularidade e presença – caráter da mentalidade afroamazônica – conectando gerações e fortalecendo os laços comunitários.

É pelo que somos que conseguimos a proeza da travessia, chegada e permanência neste território brasileiro. Quilombo é um conjunto de vidas em defesas contínuas sustentadas em compromissos do compartilhar ancestral e cosmológico. Quilombo é a força das rebeldias contrárias a todas as ordens opressoras. Não pedimos nem pediremos libertação. Pois fomos e somos construtores das nossas próprias liberdades. Abstenho da ideia unilateral sobre Quilombo, e afirmo o quilombo que vivo e estamos construindo dias após dias. Pelo nosso existir insubmisso, podemos afirmar com total certeza como surgiu o primeiro Quilombo. Pelo falar o mestre Antônio Bispo dos Santos nos afirma, “saiu o primeiro navio negreiro, eis o primeiro Quilombo. O primeiro aquilombamento foi ali dentro, com as pessoas reagindo, jogando-se dentro do mar, batendo e morrendo. Lá começou o Quilombo”. (Mumbuca, 2022, p. 81)

Sob a perspectiva do *continuum cultural*, o ensino de história nas comunidades quilombolas transcende a mera transmissão de “registros”, saindo do abstrato conceitual para uma concretude na qual a história emerge não apenas como narrativa, mas como prática viva e presente, incorporando uma visão dinâmica e contínua da memória e da identidade comunitária em abordagem que torna a história em parte integrante de um processo em constante transformação, em que os tempos estão entrelaçados numa história humanizada, ressignificando o papel da memória na construção de novas realidades sociais e políticas. A perspectiva quilombola de ensino de história, insisto, é distinta do modelo escolar tradicional por estar enraizada na

memória coletiva, na tradição oral e na reafirmação de uma identidade contracolonial. Neste contexto, a memória atua como arquivo, na qual se fundem temporalidades criando um processo contínuo de resistência contra as tentativas de apagamento histórico.

O Dossiê de Registro do Marabaixo como bem de natureza imaterial (IPHAN, 2018, p. 21-22) faz referência ao ladrão *Dona Flor* como registro de memória comunitária quilombola, explicando que ele “além de fazer referência à expressão cultural, teve como inspiração uma das mulheres de grande influência na salvaguarda do Marabaixo, Maria Francisca, a Dona Chiquinha, uma das matriarcas do Curiaú”:

DONA FLOR

Ei Dona Flor
Ei Dona Florzinha
Vamos dançar Marabaixo
Na casa de Dona Florzinha
Na casa da Dona Florzinha
Tem coisa de admirar
O verde da natureza
Lá não podia faltar

Quando o sol já foi se pondo
Ela sai para chamar
Toda sua criação
Ela já vai guardar

Uma velhinha de coragem
Mas chegou a se assustar
Quando ela viu um macaco
Querendo seu galo matar

Pois chamou os seus netinhos
Que vieram socorrer
E botaram o tal macaco
Pra mata onde pode viver.
(Santos, 2018, p.22)

Os ladrões de Marabaixo constituem poesias orgânicas cujos laços capturam as experiências individuais e o imaginário coletivo, traduzindo experiências em símbolos que, ao serem processados, resultam em narrativas efabuladas que atuam na construção de sentido para a vida, ajudando a comunidade a manter e reinterpretar sua história e identidade. No ladrão *Dona Florzinha* encontramos exemplo dessa interpretação identitária: logo na primeira estrofe é evocada a relevância do *locus* comunitário como um espaço de pertencimento, onde o sentimento de acolhimento e identidade se entrelaçam; em seguida, as demais estrofes ressaltam a figura de

liderança de Dona Chiquinha, destacando sua força e coragem, mas também sua sensibilidade, fraquezas e humanidade; o conjunto dessas estrofes, quando lidas no contexto social e nos matizes do *ethos* da comunidade do Curiaú, acabam por confluir em trajetória que reflete as trocas materiais e espirituais da comunidade. A presença de Dona Chiquinha, enquanto matriarca, operava como um elo entre o passado e o presente, reafirmando a continuidade cultural e a transmissão de memórias ancestrais.

Outro ladrão que gostaria de trazer para este estudo é o *Sá Dona*:

É de manhã, é de madrugada
Vamos tirar leite
Sá Dona
Da vaca malhada

A vaca mansa dá leite
A braba dá quando quer
A braba dá para coalhada
Sá Dona
A mansa dá para o café⁷

E há camadas de sentido nestes versos, que conectam práticas cotidianas com a memória e a resistência cultural da comunidade. De início, parece-me que a menção a “Sá Dona” evoca a figura da senhora de engenho, de fazenda, apresentando-se como possível corruptela de “sinhá dona”, remetendo a uma memória de subordinação social, a uma condição servil que se impusera aos ancestrais da comunidade em determinado passado. Contudo, esta seria somente uma primeira camada interpretativa de outras que vão além da simples cena rural, pois a expressão “Sá Dona”, que se apresenta em versos próprios como se tivesse por objetivo isolá-lo do restante do texto, marca o dístico das estrofes dando ritmo ao ladrão em isolamento que possibilitaria torná-lo vocativo, trazendo ao ladrão uma expressão dialógica com um destinatário explícito: é a ela que a sabedoria popular se destina em primeira instância.

Daí se busca a terceira camada de sentido, a diferença entre dois tipos de leite: o leite da vaca mansa, que é destinado ao café, e o leite da vaca braba, que é utilizado à coalhada. A coalhada, com seu caráter ácido, não é consumida em natura ou misturada ao café, marcando a distinção entre o leite doce, ideal para o consumo imediato, e o leite azedo, apropriado para a fermentação. O caracterizador do leite representa uma tessitura metonímica para o caráter dessas vacas diferentes, apresentando a autora

⁷ Uma versão dessas estrofes fora colhida no Dossiê de Registro do Marabaixo como bem de natureza imaterial (IPHAN, 2018, p. 21), contudo no documento parece-me ter havido troca de “mansa” por “braba” e vice-versa nos versos finais, o que faria mais sentido ao *logos* argumentativo empregado. Em pesquisas realizadas na comunidade, registrei as duas formas, entretanto neste estudo tomarei não a que fora registrada pelo IPHAN.

pela obra. No entanto, a metáfora transcende a simples referência ao leite, inserindo-se num contexto de sabedoria popular que subverte a obediência imposta, transformando o ato de “dar leite” em uma metáfora de resistência e autonomia, num jogo simbólico entre a vaca mansa e a vaca brava que revela a dualidade de dominação e resistência, ressignificando, pela performance e memória coletiva, o papel dos sujeitos na construção de sua própria liberdade.

Em *Sá Dona* os resíduos literários e culturais fornecem os elementos para que o imaginário, a simbolização e a efabulação se entrelacem na construção de um arquivo cultural que transcende as fronteiras do tempo enquanto opera um *locus* de releitura e reinterpretação do *ethos* comunitário. Esse processo de simbolização contínua responde às necessidades e realidades do tempo presente, convergindo saberes formadores, pedagógicos, tradicionais, reforçando a resistência contra o apagamento da história afrodescendente, reverberando a contracolonialidade desse discurso como manifestação ativa de memória coletiva.

IRMÃ CATITA

Ê é a Irmã Catita
Verô salão
Assim atracada assim
Eu não subo não

Bom dia seu cidadão
Seu Lima foi que falou
A resposta que ele deu
A gasolina acabou

Dia dezoito de maio
Quando avião aqui chegou
Na terra de Macapá
O povo todo se alegrou

Corre, corre, minha gente
Vamos pra praia olhar
O barulho vem de cima
E na água vai pousar
Valei-me Nossa Senhora
Senhora da Conceição
Coitado do Zeca Leme
Deu com a cara no avião

Corre, corre, minha gente
Em direção do torrão
Arregaça a perna da calça
Vamos ver que homens são

Valei-me Nossa Senhora

Senhora da Conceição
Se não fosse o Zeca Leme
O que seria dos alemão

No dia treze de maio
Quando deu-se a liberdade
A Princesa Leopoldina
Assinou a lealdade

A maré que enche vaza
Deixa a praia descoberta
Vai um amor e vem um outro
Não há palavra mais certa

Vou embora, vou embora
Pra onde vai a baleia
Tenho pena de deixar
Meu amor em terra alheia
Domínio Público

O ladrão *Irmã Catita* apresenta dois momentos históricos que, ao serem evocados na canção, transcendem o tempo cronológico em tempo humanizado e revelam a construção de uma narrativa identitária profundamente enraizada na memória coletiva do povo negro do Amapá. O primeiro evento é a chegada de um avião de guerra em Macapá, gerando na comunidade uma mudança forçosa entre o idílico de sua então realidade, a temporalidade natural da maré e dos ritmos tradicionais, e os *ares da modernidade* cristalizados na imagem do “aparelho anfíbio”. O segundo momento histórico, a assinatura da Lei Áurea, remete à abolição da escravatura e aparece como uma celebração da liberdade, que ainda se mantém viva na memória e nas práticas culturais afrodescendentes, reafirmando uma identidade que resiste ao apagamento.

Ao narrar essa experiência nessa sincrética combinação de eventos, o Marabaixo se apodera de uma cronotopia⁸ para unir espacialidades e temporalidades em uma simbólica que ressignifica o real através da efabulação. O avião que pousa em Macapá e a abolição não são na narrativa apenas fatos históricos, mas resíduos tomados como marco de um processo contínuo de construção de identidade e de memória. A maré que enche e vaza, evocada nos versos, representa não só o ciclo natural da vida, mas também a fluidez das relações afetivas e sociais, que, assim como o tempo, nunca são lineares.

⁸ Utilizo aqui o conceito de cronotopo conforme proposto por Mikhail Bakhtin, que descreve a interdependência entre tempo e espaço dentro de uma narrativa, onde ambos são inseparavelmente vinculados. O conceito busca analisar como a representação temporal é configurada e interpretada a partir de diferentes perspectivas dentro de um determinado espaço, revelando a transformação e o desenvolvimento das estruturas socioespaciais na construção narrativa e cultural.

No Marabaixo, os resíduos culturais que se cristalizam na performance são ressignificados, adquirindo novas camadas simbólicas enquanto preservam e transmitem memória coletiva e testemunhos históricos e afetivos, que serão constantemente reinterpretados pela comunidade no *continuum cultural* de rememoração, no qual o passado é revivido. A temporalidade evocada transcende a cronologia linear, conectando gerações em um ciclo emocional, no qual a história e a identidade são recriadas pela vivência de quem participa.

O ensino e a transmissão de memória por intermédio dessa prática apagam as distâncias entre o que seria conceito e sua aplicabilidade, entre o concreto e o abstrato, porque a história narrada é presença que se manifesta em performances, rituais e simbólicas comunitárias. O tempo, circular e humanizado, é (de)marcado pela permanência de tradições que conectam vivências em experiências, fornecendo uma perspectiva crítica e comunitária da história, na qual os indivíduos se reconhecem como agentes e herdeiros de uma continuidade cultural que valoriza a resistência e a ancestralidade em contraponto ao esquecimento e à imposição de uma história oficial colonial.

Ao concluir este estudo, os versos do ladrão *Canto da liberdade*, de Antônio José, ecoam em meus ouvidos a voz de ancestralidade que dá força ao Marabaixo, evidenciando-o como uma prática contracolonial que, além de manifestação estética, é espaço de memória viva, onde “no repique do tambor / Lembro nossos ancestrais”, ressoando a resistência de um povo que, através da poética, música, dos tambores, da dança, de sua religiosidade em ritos e performances, reafirma sua identidade. Bispo nos oferece um caminho para entender como a oralidade não é apenas reprodutora, mas geradora de confluências que mobilizam o compartilhamento e a história, fazendo do Marabaixo uma prática orgânica, capaz de reconectar passado e presente numa dinâmica contínua de reinvenção, de experiências e saberes afro-amazônicos.

Nossas crenças e tradições / Hô neguinho!
Somos filhos de orixás, / Hô neguinho!
No repique do tambor / Hô neguinho!
Lembro nossos ancestrais / Hô neguinho!
VII
Saúdo os nossos ancestrais / Hô neguinho!
Pra mostrar nosso valor, / Hô neguinho!
Pois na festa de um povo / Hô neguinho!
Não imposta sua cor. / Hô neguinho!
VIII
Não importa a sua cor / Hô neguinho!
E sim sua identidade, / Hô neguinho!
Sua história de vida / Hô neguinho!
E o que é realidade. / Hô neguinho!

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília, DF: INCTI - UnB, 2015.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. Imagens de Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Nego Bispo – Trajetórias*. Itaú Cultural. 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg&t=190s>. Acesso em 09 de março de 2024.
- IPHAN. *Dossiê de Registro Marabaixo*. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ck-finder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 08/04/2024.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A Terra de Mil Povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 2020.
- LADISLAU, Raimundo. *Aonde tu vais, rapaz*. IPHAN. *Dossiê de Registro Marabaixo*. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ck-finder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 08/04/2024.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, jul./dez., pp. 63-81, 2003.
- MIGNOLO, W. Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, Língua e Identidade*, vol. 34: 287-324, 2008.
- MUMBUCA, Ana. *Ser Quilombo*. SANTOS, A, B; MUMBUCA, Ana; MAIA, Joviano; RUFINO, Luiz. *Quatro Cantos*. N-1 edições + roça de quilombo, 2022.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro – Fortaleza. Oficina do Autor/EUFC, 1999.
- PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/06 Fortaleza, (mimeografado), [2006], p. 5-6. [Edição em livro] In: MOREIRA, Rubenita Alves. *Escritos residuais: textos baseados na teoria da residualidade*. Fortaleza: IMPRECE, 2022. p. 15-31.
- REIS, Marcos V. de Freitas; MACIEL, Kerlio B.; PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Ladrões de Marabaixo em Macapá: identidade cultural, poder, história, memória e religiosidade na Amazônia amapaense. *CAMINHOS (GOIÂNIA. ONLINE)*, v. 19, p. 11-28, 2021. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/8298>. Acesso em 02/10/2023.
- SANTOS, Esmeraldina. *Dona Flor*. In: IPHAN. *Dossiê de Registro Marabaixo*. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 08/04/2024.

- SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *E-cadernos ces*, n. 18, 2012.
- SPERBER, Suzi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. In.: *Remate de Males*, v. 22, n.22, p. 261-289, 2002.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.
- THAYNÁ, Yasmin. “Brasileiro só quer saber de festa”. In.: *Nexo Jornal*. 06 de março de 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/03/06/brasileiro-so-quer-saber-de-festa>. Acesso em 14/02/2024.
- VICK, Mariana. Quem é Antonio Bispo, quilombola que propõe a contracolônização. In.: *Nexo*. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2023/06/18/quem-e-antonio-bispo-quilombola-que-propoe-a-contracoloniao>. Acesso em 14/12/2023.
- VIDEIRA, Piedade Lino. *Batuques, folias e ladainhas: a cultura do quilombo do Cria-ú em Macapá e sua educação*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 13/12/2010. 2010. 260f.


ROMA EM RIMAS: O CATOLICISMO MEDIEVAL REMANESCENTE NO CORDEL

ROME IN RHYMES: THE REMAINING MEDIEVAL CATHOLICISM IN CORDEL

Stélio Torquato Lima¹

 0000-0001-8357-3098

Arusha Kelly Carvalho de Oliveira²

 0000-0001-8357-3098

Enviado em: 16/12/2023

Aceito em: 17/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: A Teoria da Residualidade nos ensina que uma época não se esgota: ela remanesce nos períodos que se seguem a ela, ainda que elementos dessa era que se perpetuam sejam atualizados, ganhando muitas vezes contornos bem diferentes, posto integrar-se a novas condicionantes sócio-históricas. Nesta comunicação, refletimos sobre essa ideia tendo como base de estudo a análise da remanescência de elementos caracterizadores do Catolicismo medievo em nossos dias. Essa análise se formula a partir da abordagem de cordéis nos quais se registram esses elementos do Catolicismo medieval, incluindo: a perpetuação das imagens de personagens (o Diabo, a Morte, os Santos, o Cristo martirizado, etc.) e lugares (o Céu, o Inferno, etc.) ligados à fé, a visão do presente como uma degradação do passado, o autoflagelo físico (através das promessas) como forma de obtenção de favores celestiais e até mesmo uma visão pejorativa em relação à mulher (misoginia).

PALAVRAS-CHAVE: Residualidade. Catolicismo. Medievo. Cordel.

ABSTRACT: The Theory of Residuality teaches us that an era does not end: it remains in the periods that follow it, even though elements of that era that are perpetuated are updated, often taking on very different contours, as they integrate with new conditions socio-historical. In this communication, we reflect on this idea based on the analysis of the remnants of elements that characterize medieval Catholicism in our days. This analysis is formulated from the approach of strings in which these elements of medieval Catholicism are recorded, including: the perpetuation of images of characters and places associated with Good and Evil, with an emphasis on the figures of the Devil and Hell; the view of the present as a degradation of the past; religious intolerance, and even a pejorative view towards women (misogyny).

KEY WORDS: Residuality. Catholicism. Medieval. Cordel.

¹ Doutor em Letras e docente do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: profstelio@yahoo.com.br.

² Mestra em Ciência da Educação pela Anne Sullivan University e monitora do Grupo de Estudos Literatura Popular (GELP) na Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: arusha_ddm@hotmail.com.

Introdução

O cordel, gênero poético com mais de 150 anos no Brasil, é um importante registro das formas como as camadas menos favorecidas economicamente olham para o seu entorno. Nessa perspectiva, não é raro que eventos sociais, inclusive os de maior repercussão, tenham uma narrativa muito própria na literatura popular, distanciando-se ou até subvertendo os registros da mídia e da historiografia. Dito de outro modo, o cordel frequentemente se configura numa espécie de contradiscurso às narrativas oficiais. Isso pode ser observado em obras como *A história do Brasil em cordel* (2001), do pesquisador americano Mark Curran.

No plano religioso, essa marca do cordel também se evidencia. Exemplo disso é a “canonização” de figuras que em seu tempo foram vistas de modo negativo pela Igreja. Demonstração disso se observa em relação à figura do padre Cícero Romão Batista (1844-1934), religioso que foi silenciado por Roma, sendo proibido de continuar exercendo o sacerdócio. A despeito disso, o povo fez do Padim um santo, exaltando seus milagres e sua dedicação aos mais pobres. Os poetas populares, muitos deles também romeiros, contribuíram de forma relevante para essa canonização do Patriarca do Juazeiro, fortalecendo narrativas que o santificavam.

No entanto, como demonstraremos nesta pesquisa, a oposição dos poetas populares a Roma vai muito além da sacralização de figuras execradas pela Igreja. Elementos da liturgia católica são comumente desconsiderados pelos que praticam a chamada religiosidade popular, que é a prática da fé que orienta em geral os poetas populares na produção das suas obras. Nesse processo, quando a Igreja se impõe a fazer ajustes em suas práticas e prédicas para se ajustar às mudanças da sociedade, observa-se que muitas vezes os poetas populares não acompanham as atualizações litúrgicas, vendo-as como sinal de uma Igreja que se degrada a partir das influências daquilo que julgam ser a corrupção dos costumes. Não exagera, assim, quem identifica no cordel a permanência de uma mentalidade que muitas vezes está mais associada ao ideário da Igreja medieval, cujas crenças ainda se mostravam bastante misturadas com superstições e com ideias oriundas de religiões denominadas de “bárbaras”, que eram anteriores ao Cristianismo.

Para a consecução desta pesquisa, mostraram-se imprescindíveis ideias centrais da Teoria da Residualidade Literária e Cultural, criada pelo professor, pesquisador e poeta Roberto Pontes, e que tem como base o entendimento de que os períodos históricos não se encerram completamente, pois alguns de seus elementos se perpetuam, combinando-se com aspectos das eras que os sucedem. Nessa perspectiva, mostraremos aqui elementos medievos ligados à religiosidade que remanescem na atualidade, sendo explorados pelos poetas populares na elaboração de cordéis.

A Religiosidade Popular como Resistência

A despeito da “institucionalização do sagrado”, o povo frequentemente se orienta por uma lógica e por uma prática não-oficial. Trata-se de uma religiosidade popular, assim entendidas as manifestações de religiosidade que se desenvolvem com relativa independência das doutrinas chanceladas pelo corpo eclesiástico e até mesmo em oposição a essas doutrinas, considerando-se que “falar de religião popular é sempre contrapô-la a outra coisa, a uma outra forma de religião” (Isambert, 1992, p. 13).

Os fundamentos dessa religiosidade que se opera em contraponto à ortodoxia eclesiástica têm origem em causas sócio-históricas variadas e complexas. Por um lado, a religiosidade popular evidencia a forma truculenta como os colonizadores impuseram sua religião sobre os povos conquistados, considerando-se que, durante o processo de dominação de vários povos bárbaros,

o “outro” simbólico [foi] (...) simplesmente apagado, rejeitado nas trevas porque negativamente identificado a si próprio, como um avesso maléfico; correlativamente, o “outro” real, o grupo social cujo comportamento embasava a sua existência, se encontra negado na sua especificidade e sua diferença, para tornar-se, dentro de uma síntese integrada e coerente, a “porção maldita” da sociedade (Sanchis, 1979, p. 249).

Sérgio Buarque de Holanda (1995) explica um dos traços da religiosidade brasileira como uma projeção, no campo religioso, da dificuldade pretensamente inata do brasileiro em lidar com relações não familiares. Ou seja, a projeção do privado, o meio familiar, sobre o público, marca do “homem cordial”, explicaria a forma como os católicos brasileiros se relacionam com os santos cristãos:

Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos. (...). O que representa semelhante atitude é uma transposição característica para o domínio religioso desse horror às distâncias que parece constituir, ao menos até agora, o traço mais específico do espírito brasileiro. (...). No Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza (Holanda, 1995, p. 149).

Portanto, levando-se em conta as circunstâncias históricas em que se erigiu essa religiosidade popular e, restringindo o foco de análise para o cenário brasileiro, pode-se afirmar que essa forma de relação com o sagrado formulou-se enquanto resistência ao poder representado pela hierarquia eclesiástica. Dito de outro modo: a religiosidade popular assinala uma visão própria de uma camada da população que se insurge contra a imposição doutrinária dos que detêm o poder sobre a regulação do sagrado.

Embora a religiosidade popular não constitua um patrimônio exclusivo das classes sociais e exploradas, observa-se que é entre essas classes que predominam as

práticas não-ortodoxas de religiosidade. A forma de interação com os santos católicos, as promessas, o sincretismo e a convivência harmoniosa entre religião e superstição são algumas expressões dessa religiosidade, muitas das quais em claro embate com as doutrinas oficiais.

A religiosidade popular, portanto, constitui uma das formas de resistência das camadas populares às imposições das camadas dominantes, na medida em que a produção da doutrina canonizada da Igreja se formula por membros de uma elite eclesiástica e à revelia do povo. Cabe destacar ainda que essa forma de religiosidade traz em si a memória de uma história de truculência de colonizadores e colonizados, tendo os primeiros impostos sua religião aos últimos através da demonização da ritualística religiosa dos povos conquistados, ou seja, da forma como estes se relacionavam com o sagrado.

Cabe destacar que a tendência da religiosidade popular brasileira ao sincretismo de práticas religiosas fala de uma cultura marcadamente mestiça, desenvolvida a partir da combinação de povos de variada origem. Por outro lado, a diminuição da distância entre o sagrado e a vida terrena pela religiosidade popular, inserindo os santos no cotidiano mais comezinho, traduz o sentimento de revolta do povo contra as distâncias entre os governantes e a elite política em relação à camada mais pobre.

Esse fundo de resistência e crítica da produção popular à religião oficial, a propósito, é bastante presente na poesia identificada com as camadas populares, com destaque para o cordel. É o que se pode dizer, à guisa de exemplo, sobre a poesia de Patativa do Assaré, na qual o poeta expressa a visão de mundo das camadas menos favorecidas, notadamente a do sertanejo, fazendo-se porta-voz dos valores e dos interesses do povo. Nesse processo, Patativa do Assaré não raro oferece uma crítica às instituições, entre as quais a Igreja Católica, visto observa-se em sua poesia um exercício de reelaboração e ressignificação do imaginário católico, desvelando nos elementos da cultura e da religiosidade popular um vetor de resistência. (Cobra, 2006, p. 29-48).

É através desse diálogo crítico com o discurso religioso oficial e com o *status quo* que a literatura popular sedimenta sua importância como instrumento de afirmação da identidade do povo. Nesse processo, a literatura popular franqueia aos leitores uma visão de mundo a partir da margem, ao mesmo tempo em que se formula como uma espécie de contradiscurso à cultura oficial, na qual a Igreja ocupa um papel de destaque.

Destarte, vê-se constantemente nas obras populares a canonização e/ou heroicização de figuras renegadas pela Igreja, como é o caso do Padre Cícero³ e do Conselheiro⁴. Nesse pormenor, é exemplar o caso do cangaceiro Jararaca, transformado em santo devido às circunstâncias de sua morte após um ataque frustrado à cidade de Mossoró⁵.

Assim, como será mostrado a seguir, o liame estreito da literatura denominada de popular com as camadas menos favorecidas economicamente explicam o fato de a religiosidade popular se constituir como uma das diretrizes que norteiam a ideologia das obras populares, com ênfase para a literatura de cordel.

A presença dessa religiosidade no âmbito a literatura é importante como instrumento de articulação entre identidade e memória das classes menos favorecidas, representando um ponto de vista sobre a História a partir das margens, o que lhe confere o caráter de discurso-resistência ou mesmo de contradiscurso à ordenação do mundo pela palavra por parte da classe dominante. Nesse processo, a literatura popular contribui com uma nova visão sobre a História, questionando discursos hegemônicos.

³ Como se sabe, o padre e político cearense Cícero Romão Batista (1844-1934), chegou a ser excomungado pelo Vaticano depois que o bispo Dom Joaquim José Vieira afirmou tratar-se de um embuste um suposto milagre atribuído ao padre: em 1889, durante uma missa celebrada por ele, a hóstia ministrada pelo sacerdote teria se transformado em sangue na boca da beata Maria de Araújo. A despeito da condenação da Igreja, que levou o padre a ser proibido de exercer o sacerdócio, o clérigo continua sendo venerado pelo povo, que invoca frequentemente o auxílio do “Padim Ciço”, tido por santo milagreiro.

⁴ A veneração popular à figura de Antônio Vicente Mendes Maciel (1830-1897), líder espiritual do arraial de Canudos, representou uma ameaça não apenas para os grandes fazendeiros, que viam os trabalhadores explorados por eles seguirem em massa para Canudos, mas também pela Igreja, que perdiam fiéis para o profeta sertanejo, atraídos pelo discurso messiânico deste. Isso levou a sucessivas acusações e condenações pelo clero do Conselheiro, levando ao apoio da Igreja ao ataque do arraial de Canudos. Na literatura de cordel, entretanto, Antonio Conselheiro é frequentemente saudado como um líder popular, sendo exemplo embora o primeiro cordel escrito sobre ele, intitulado tenha sido contrário a sua pessoa, o que se explica pelo fato de o autor desse cordel, João Melquíades Ferreira da Silva, ser um ex-militar que atacou a comunidade organizada pelo Conselheiro. Sobre essa questão, consultar Mark Curran, *História do Brasil em Cordel*, 2001, p. 37-81. Ver também José Calasans, *Canudos na Literatura de Cordel*, 1984.

⁵ Frederico Pernambucano de Mello, em *Guerreiros do sol* (2004), descreve os pormenores da morte de Jararaca, jagunço capturado quando Lampião tentou invadir Mossoró, em 1927. Segundo o autor, Jararaca, depois de apunhalado e lançado numa cova, teria sido enterrado vivo. Esse fato, confirmado depois em uma entrevista por um soldado que participou da morte do cangaceiro, motivou a “canonização” popular de Jararaca. Por essa razão, o túmulo do bandido até hoje é um dos mais visitados, sendo frequente o relato de pessoas que dizem ter alcançado graças pela intervenção do ex-cangaceiro. Esse episódio é narrado por vários cordelistas.

A Religiosidade Popular no Cordel

A religião, indubitavelmente, constitui uma das temáticas mais discutidas e representadas no âmbito da literatura de cordel. Pela importância que a fé ocupa no cotidiano das pessoas, principalmente aquelas que nela encontram um conforto, um lenitivo para as vicissitudes várias do dia a dia, pode-se entender a razão de a religiosidade ser tão presente no rol de preocupações dos cordelistas. No entanto, considerando que as práticas religiosas são múltiplas, não é demais perguntar: que tipo de religiosidade predomina no cordel?

A resposta a essa pergunta é dada, entre outros pesquisadores, por Carlos Eduardo Calvani (2015): a forma de expressão religiosa mais comum no cordel é o chamado Catolicismo Popular. E, ao defender essa ideia, o autor trata da relativa independência dessa religiosidade em relação a Roma:

O catolicismo popular, não apenas no Nordeste, mas em todo o interior do Brasil se sustenta e se reinventa à revelia da presença imediata da Igreja e de seus representantes, através de atividades paralitúrgicas (rezas, novenas, procissões e festas) lideradas por irmandades de leigos e beatas, muitas vezes sem permissão ou autorização da Igreja. Essa religiosidade tem um ciclo próprio que não é vinculado ao calendário litúrgico oficial, mas aos ciclos da vida pessoal e familiar (nascimento, casamento, doença, morte) ou social (seca, preparo da terra, plantio e colheita) (Calvani, 2015, p. 35).

Essa forma de religiosidade, como explicado na seção anterior, apresenta características bem marcantes que a distinguem da forma ortodoxa, oficializada pela elite eclesiástica situada em Roma. E é exatamente essa a religiosidade predominante no cordel a que se refere Calvani.

Refletindo sobre essa questão, o professor Carlos Ribeiro Caldas Filho, em seu texto “Religião na literatura de cordel” (Caldas Filho, 2005), identifica seis marcas principais dessa forma de religiosidade que predomina na literatura popular nordestina, a saber:

a) Visão fechada e determinada da vida – de acordo com essa ideia, se algo acontece na vida de alguém é porque Deus desejava assim. Trata-se, portanto, do mesmo entendimento fatalista expresso no termo árabe *maktub*.

b) Sentimento antiprotestante: predominando no cordel uma religiosidade popular nordestina “de matriz ibérica, romana pré-conciliar, herdeira direta do catolicismo popular português” (Caldas Filho, 2005, p. 70), o poeta popular tradicional, no mais das vezes, vê o movimento protestante como um desvio da “verdadeira religião”. Alguns autores, inclusive, não hesitam em identificar no próprio Diabo a origem desse movimento.

c) Rejeição de uma religiosidade explicitamente não cristã: para além da rejeição ao protestantismo, o poeta popular geralmente se coloca em franca oposição a religiões não-cristãs, com ênfase sobre as religiões de matriz africana.

d) Resgate de temas bíblicos: observa-se no cordel tradicional um constante resgate de narrativas bíblicas. Os fatos oriundos do Livro Sagrado, no entanto, comumente são distorcidos ou são alvo de acréscimos para se ajustarem às ideias que o poeta popular defende.

e) Super ênfase em representantes do sagrado: mais do que a preocupação em discutir trechos bíblicos, porém, o foco dos cordelistas são personalidades ligadas ao sagrado, como os padres, profetas e romeiros. Nesse contexto, cabe ressaltar que a ênfase recai principalmente sobre figuras ligadas à religiosidade popular, como o padre Cícero, o frei Damião, o Conselheiro e os beatos Maria de Araújo (figura central do episódio em que a hóstia se transformou em sangue em Juazeiro do Norte) e José Lourenço (liderança do sítio Caldeirão).

f) Quase ausência de Cristo: fato surpreendente no cordel religioso é que existem mais cordéis que falam do Diabo, o “Cão”, do que sobre Jesus. Isso, segundo Caldas Filho,

reflete a ambientação existencial, a situação vivencial (...) do habitante sofrido da zona rural, sujeito aos desmandos dos poderosos e às imprevisíveis e incontroláveis intempéries da natureza. Nada mais natural que procurar encontrar explicação para isso em um poderoso agente sobrenatural maligno (Caldas Filho, 2005, p. 74).

Nada pode ser mais emblemática para a análise da relevância que a religiosidade popular detém no âmbito do imaginário popular e das relações do povo com o sagrado para além da “liturgia oficial” do que a figura do padre Cícero, sacerdote que foi silenciado por Roma.

Especificamente discorrendo sobre a representação do referido sacerdote no cordel, cabe dar destaque a um texto de Francisco Régis Lopes Ramos (Ramos, 1995) em que é mostrado como o esforço dos poetas populares para transformar o Patriarca do Juazeiro em santo em nada difere do processo que deu origem às hagiografias nos primeiros séculos do Cristianismo.

Como explica o historiador cearense, o retrato do Padre Cícero no cordel, enquanto expressão da mentalidade dos romeiros, é caracterizado pela ênfase do espírito sobre o corpo: tanto do ponto de vista da castidade, quanto da perspectiva dos sacrifícios corporais, que inclui o desprezo pelas brincadeiras desde a mais tenra idade, o Padim é mostrado como alguém que não se deixou seduzir pelos prazeres do corpo, sobrepondo a este a espiritualidade:

Vale ressaltar: refiro-me ao "uso da carne" não somente no sentido da sexualidade. Trata-se de uma perspectiva mais ampla, que leva em conta outras dimensões da vivência corporal. Nesse sentido, é curioso notar que a composição imagética do Pe. Cícero está longe do *homo ludens*. (...).

É visível que o poder do taumaturgo ganha consistência na medida em que uma característica fundante do corpo humano (a sexualidade) toma-se ausente na sua "biografia". Pe. Cícero, então, é dono de um corpo que não possui atributos essenciais que definem a corporeidade. Ao olhar dos fiéis, tal ausência é mais uma prova que fundamenta a pureza do grande protetor. Seu corpo seria o abrigo de um espírito enviado por Deus (Ramos, 1995, p. 74).

A ausência da sexualidade, a propósito, se estende à forma como o Padim teria sido gerado: tal como Jesus Cristo, sem a necessidade da relação física:

[No folheto] (...) "Nascimento do Padrinho Cícero e a troca misteriosa das crianças", o poeta João de Cristo Rei fornece substância para o poder do Pe. Cícero ao anunciar que sua vida não recebeu a marca do "pecado original". A origem do taumaturgo estava no território da pureza, não foi gerado no relacionamento homem-mulher. Nessa teofania primordial, a carne foi completamente excluída. Seguindo a velha tradição da moral cristã, a legitimidade do Pe. Cícero, como grande protetor, encontrou suporte na construção de uma imagem sem indício de atividade sexual.

Várias são as versões para esse "nascimento misterioso". Contudo, todas reafirmam a divina origem do Pe. Cícero. Em uma dessas versões, o anjo depositou uma criança de olhos azuis num quarto e levou o filho de Joaquim e Vicença Romana. Na troca das crianças, o ambiente foi tomado por uma forte luminosidade, a presença de Deus no mundo dos homens. Às vezes, a narrativa afirma que o problema ocular da mãe do Pe. Cícero foi uma consequência desse inesperado jato de luz. Conclusão coerente para uma cultura que costuma relacionar problemas do corpo com manifestações do além. (Ramos, 1995, p. 72-73).

Sobretudo, ainda mais que os milagres, a santidade do Padim, explica o autor, se afirma a partir da vitória do sacerdote sobre a morte:

Entretanto, nas narrativas populares, existe um Pe. Cícero que está dentro e além dessa história factual e profana. Está dentro porque há uma biografia, a vida de um indivíduo inserido numa certa ordem cronológica de acontecimentos. Uma história que sempre recebe a presença do sagrado, mas não perde a historicidade, pois há uma vida que, no final das contas, faz parte do social. Contudo, o Pe. Cícero está além da história simplesmente cronológica, da tessitura social: é desprovido de matéria, ou melhor, de características fundantes do corpo humano, e sua vida faz parte de um tempo sem começo nem fim. Flutua na eternidade. Sua passagem pelo mundo dos pecadores é a manifestação histórica de um ser eterno, com origem e destino que se perdem na nebulosidade do infinito. Por conta disso, os romeiros não costumam falar em "morte" do Pe. Cícero. Em geral, declaram que, em julho de 1934, o venerado padrinho "se mudou". O imaginário popular possui um rico estoque de casos que mostram a marcante presença do padrinho depois de 1934, nas mais variadas formas de fazer curas, dar conselhos ou aplicar um merecido castigo. Mesmo depois da morte, o Patriarca de Juazeiro continua vivo. Eis uma mola mestra do grande poder de um santo protetor. Padre Cícero não morreu. Mudou de endereço, mas não abandonou os afilhados. Continua sua obra e não esquece de fazer visitas, sempre mostrando a potência do sagrado. (Ramos, 1995, p. 77)

Como se vê no trecho citado, mesmo tendo “mudado de endereço”, o santo do povo continua ao lado dos mais pobres, exercendo para sempre sua condição de padrinho, de protetor dos que mais padecem.

Trechos Comentados de Cordéis

Para ratificar e ilustrar as discussões trazidas até aqui, são apresentados e comentados a seguir alguns cordéis em que se observam aspectos da religiosidade popular que se configuram como resíduos do Catolicismo medieval.

Personagens e Lugares Moldados segundo a Estética Medieval

O cordel tradicional, como vem sendo afirmado nesta pesquisa, abastece-se em fontes medievais, principalmente quando se trata da representação de aspectos relacionados com a religiosidade. Uma demonstração disso pode ser observado, por exemplo, no tocante à forma como figuras ligadas ao Bem e ao Mal são descritas por nossos poetas populares. E, entre essas figuras, a mais recorrente no cordel é, sem dúvida, o Diabo.

Ensina o escritor e semiólogo italiano Umberto Eco que, na estética medieval, o belo era um valor que deveria “coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade. A Idade Média não podia, não sabia pensar em uma beleza ‘maldita’” (Eco, 2010, p. 35). E como o autor explica em outra obra, foi com base nesse entendimento que, a partir do século XI, o Diabo “começa a aparecer como um monstro dotado de cauda, orelhas animais, barbicha caprina, artelhos, patas e chifres, adquirindo também asas de morcego” (Eco, 2007, p. 92).

O retrato do Diabo que se consolidou a partir do século XI, assim, destoava claramente da representação bíblica do Príncipe das Trevas, que é mostrado na Bíblia como um ser de luz, associado à estrela da manhã e aos soldados responsáveis por conduzir as tochas, de onde deriva a designação Lúcifer, “o portador da luz”. Exemplo é a seguinte passagem do Livro do Profeta Isaías, 14:12: “Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!”.

Remanescente nos séculos que se seguiram, essa associação entre mal e feiura estabelecida pela estética medieval fez com que se cristalizasse na cultura popular em geral, e no cordel em específico, a descrição do ser maligno que passou a predominar a partir do século XI. É o que se vê, por exemplo, na seguinte passagem do folheto “A história de Izabel e a cadelinha encantada”, de Jussandir Raimundo de Souza:

Entrou um homem de chifre/ Com um tridente na mão,/ Os olhos saindo fogo,/ Pés
derramados no chão,/ Orelhas grandes, pontudas,/ Rodando como pião. (Souza, s.d., p. 8)

Semelhante retrato se observa no cordel “A moça de minissaia que foi dançar no Inferno”, de Manoel D’Almeida Filho:

Maria disse: – O que é isto?/ Não faça uma coisa desta!/ Ele virou-se, dizendo:/ – Começou a nossa festa./ A moça viu que o estranho/ Tinha dois chifres na testa.

Maria disse: – Me solte,/ Pai da Mentira, Beiçudo!/ Ele respondeu, sorrindo:/ – Sou o diabo Cabeludo./ Você vai para o Inferno/ Dançar com corpo, alma e tudo. (D’Almeida Filho, s.d., p. 6)

Semelhantemente à figura do Diabo, também a descrição do Inferno no cordel ganhou contornos bem nítidos a partir das representações medievais, muitas quais, diga-se de passagem, seriam depois retomadas pelo pintor e gravador brabantino Hieronymus Bosh (c. 1450-1516). Essa influência, cabe lembrar, também se fez sentir em autores eruditos, sendo exemplo o irlandês James Joyce, que assim descreve o mundo infernal em seu romance *O retrato do artista quando jovem*:

A voz do pregador diminuiu. Fez uma pausa, juntou as palmas das mãos por um instante, separou-as. Em seguida, resumiu: — Tentemos agora, por um momento, compreender, o mais longe que nos for dado, a natureza dessa morada dos danados que a justiça de um Deus ofendido criou para a eterna punição dos pecadores. O inferno é uma estreita, negra e sórdida prisão fétida, uma habitação de demônios e de almas perdidas, cheia de fogo e de fumaça. A estreiteza dessa casa de prisão expressamente designada por Deus para punir aqueles que recusaram a se limitarem às Suas leis. (...). O horror desta estreita e negra prisão é aumentado por seu tremendo cheiro ativo. Toda a imundície do mundo, todos os monturos e escórias do mundo, nos é dito, correrão para lá como para um vasto e fumegante esgoto quando a terrível conflagração do último dia houver purgado o mundo. (...). Mas tal fedentina não é, horrível pensamento é este, o maior tormento físico ao qual os danados estão sujeitos. O tormento do fogo é o maior tormento ao qual o tirano tem sempre sujeitado suas criaturas. (...). Assim como as águas do batismo limpam a alma com o corpo, assim o fogo da punição, tortura o espírito junto com a carne. Todos os sentidos da carne são torturados; e todas as faculdades da alma outro tanto: os olhos com impenetráveis trevas; o nariz com fétidos nauseantes; os ouvidos com berros, uivos e execrações; o paladar com matéria sórdida, corrupção leprosa, sujeiras sufocantes inomináveis; o tato com agulhões e chuços em brasa e cruéis línguas de chamas. (Joyce, *versão on-line*)

Não é demais lembrar, nesse pormenor, que a literatura medieval teve grande papel na consolidação de um retrato aterrador do Inferno, principalmente devido à segunda parte de *A divina comédia*, obra escrita por Dante Alighieri provavelmente entre 1304 e 1321.

Interessante, a esse propósito, é o cordel “Estória de Marieta, a moça que dançou no Inferno”, de Joaquim Batista de Sena, que, como a obra de Dante, também apresenta

o Inferno dividido em compartimentos destinados a pessoas que cometeram pecados semelhantes:

Nisto o monstro que levou-a/ disse: – Vamos passear/ nesta nossa residência/ pra você quando chegar/ no mundo dos pecadores/ de tudo saber contar.

E saiu mostrando a ela/ todo povo encarcerado/ o ladrão, o assassino/ o bêbado, o amasiado/ a prostituta, o velhaco/ o filho amaldiçoado.

Ela viu lá o castigo/ do sujeito preguiçoso/ arrastando acorrentado/ um peso grande, horrroso/ trabalhando eternamente/ sem um pequeno repouso.

A mulher luxuosa/ lá no inferno é despida/ o corpo todo algemado/ a cara toda franzida/ se mordendo e dando gritos/ cheia de pus e ferida

Ainda tinha outro castigo/ pra mulher falsa ao marido/ tem que beber todo instante/ ferro e chumbo derretido/ numa fornalha tremenda/ gritando e dando bramido (Sena, 1976, p. 5)

Retrato particularmente tenebroso do Inferno é descrito pelo paraibano João de Cristo Rei, cognominado de “o poeta devoto”, no folheto “O homem que falou com o Diabo em Juazeiro”:

É um lugar tenebroso/ Composto de malvadeza/ Uma caverna profunda/ De sofrimento e tristeza/ Onde Deus castiga o povo/ Da moda e da impureza

Tem um valado de fogo/ Cheio de tachas no meio/ Fervendo e soltando estouro/ É um quadro horrendo e feio/ Quem souber disto se escuse/ De cair neste aperreio (Rei, s.d, p. 13)

O Mundo Degradado

No que diz respeito à religião, outra ideia recorrente no âmbito do cordel tradicional que se configura como um resíduo medieval é a de que o mundo vive em constante degradação. Ou seja, o mundo do presente é sempre pior do que os tempos passados, cabendo reverter o processo de deterioração dos costumes devido à adoção de novos hábitos. Nesse contexto, adverte o poeta popular sobre a necessidade de os homens reverem suas práticas, não apenas impedindo os modismos, como voltando aos hábitos antigos do tempo dos pais e até mesmo de seus avós.

No século IV, período imediatamente anterior à Idade Média, a sensação de que havia uma degradação dos costumes tinha apoio em causas históricas bem conhecidas: com o reconhecimento do Cristianismo como religião oficial do Império Romano por Constantino (272-337), passaram a se integrar aos fiéis que punham em risco a vida para seguir os ensinamentos de Jesus Cristo, inclusive sendo devorados por leões nas arenas, toda sorte de aproveitadores, que não hesitavam em fingir ser cristãos para

alcançarem algum posto na administração pública. Da mesma forma, cada vez mais a Igreja passava a ser conduzida por interesseiros e falsos líderes, todos eles sequiosos de poder.

Esse sentimento permaneceu vivo entre os fiéis no período medieval. A fome, a peste, a pobreza, etc., passaram assim a ser vistas como um sinal inequívoco que o pecado chegaram a tal monta que a Deus cabia punir o desregramento. Profetas andarilhos se multiplicam para lembrar aos homens: “Arrependei-vos, pois o fim está próximo.”

Entre os vários cordéis que reforçam essa ideia de um mundo degradado, inclui-se o já citado “A moça de minissaia que foi dançar no Inferno”, de Manoel D’Almeida Filho, que se inicia dessa forma:

O mundo está diferente,/ O povo não se intimida,/ Cada uso escandaloso/ Que até o diabo
duvida,/ Quando um reclama outro diz:/ – Vá cuidar da sua vida.

Hoje em dia há muitos filhos/ Que não respeitam seus pais,/ Só vivem no mau caminho,/
Nos piores bacanais,/ Praticando o que não presta,/ Agradando a Satanás.

Há rapazes cabeludos/ E moças de minissaia,/ De biquíni e miniblusa,/ Não se incomodam
com vaia,/ Quando alguém olha elas dizem:/ – Vá cuidar da sua vida. (D’Almeida Filho, s.d.,
p. 1)

Semelhantemente, adverte o narrador de “A marcha dos cabeludos e os usos de hoje em dia”, de Expedito Sebastião da Silva:

Leitor amigo, cuidado,/ O mundo está em balanço,/ Repare bem que o uso/ Se eleva sem
descanso/ E a mocidade errada/ Em marcha desenfreada/ Dando o grito de avanço.

Pois o uso geralmente/ Atacou de ponta a ponta,/ Espalhando tantas formas/
Que ninguém sabe da conta./ Seja lá ele qual for,/ Cairá logo em sabor/ Dessa mocidade
tonta.

Quase todo jovem hoje/ Não tem o senso perfeito/ Quando aparece um uso/ Quer seguir do
mesmo jeito,/ Porque não se incomoda/ Que aquele uso ou moda/ Desprestige seu conceito.
(Silva, s.d., p. 1)

Como nos referidos cordéis, todo modismo passa a ser condenado pelos poetas populares, pois as mudanças nos costumes antigos representam para eles uma clara afronta às doutrinas cristãs. Sobre isso, João de Cristo Rei, em “O homem que falou com o Diabo em Juazeiro”, deixa claro que o Diabo é o pai da moda:

Essa moda feia vem/ De quatro cão que eu formei/ Em quarto [sic] moças bonitas/ E pelo
mundo soltei/ Para mostrar às mulheres/ A moda que eu inventei

Depois que soltei no mundo/ O traje do dismantelo/ Mandei gravar nas revistas/ De cada moda um modelo Fiz a mulher vestir calça/ Homem crescer o cabelo. (Rei, s.d., p. 13)

As Pestes e as Calamidades Naturais como Castigo Divino

Como resultado do entendimento de que o mundo acha-se pervertido, degradado em relação ao que se via no passado, os poetas populares, fazendo coro aos profetas medievais, ensinam que as pestes, as calamidades naturais e as vicissitudes várias pelas quais passam os homens são fruto da punição divina pela insistência humana em pecar, em desobedecer os ditames do Evangelho. Nesse pormenor, é emblemático o seguinte trecho do cordel “A seca do Ceará”, publicado no século XIX pelo poeta João Maria de Sant’anna, o Santaninha, pioneiro do cordel brasileiro:

No ano setenta e sete,/ Deus do céu Onipotente,/ Estando do povo agravado/ Pelas culpas tão somente,/ Deu uma terrível seca/ Para castigar os viventes.
(...)
Deus é quem sabe de tudo,/ O homem em nada imagina./ Quando ninguém esperava,/ Pelas culpas, esta ruína,/ Foi quando Deus das alturas/ Baixou sua disciplina. (Maria, *apud* Viana; Lima, 2017, p. 119)

Como se observa nos trechos citados, o poeta associa a incidência da seca como forma de punição divina aos pecados humanos, em perfeita sintonia com mensagens de profetas medievais, que alertavam a todos para se arrependem enquanto ainda houvesse tempo. Exemplo na literatura medieval é o seguinte trecho do *Decamerão* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375), que trata da Peste Negra:

Afirmo, portanto, que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra da Itália, sobreveio a mortífera pestilência. Por iniciativa dos corpos superiores ou em razão de nossas iniquidades, **a peste atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação**, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. Tal praga ceifara, naquelas plagas, uma enorme quantidade de pessoas vivas. Incansável, fora de um lugar para outro; e estendera-se, de forma miserável, para o Ocidente (Boccaccio, 1979, p. 11. Grifo nosso).

Em função disso, semelhante a um profeta medieval reencarnado, o poeta, assumindo a condição de porta-voz de Deus, exorta o povo a se arrependem:

Alerta, povo, te lembra./ Acorda, não durmas mais./ Pede a Deus misericórdia,/ Que as culpas são por demais./ Olha que o Deus dos viventes/ Quer castigar os mortais.

Deus disse ao Evangelista,/ A sua voz não se aterra,/ Que havia no fim do século/ [De] Vexar os homens na terra,/ Que havia de castigá-los/ Com peste, com fome e guerra.

A peste está entre nós,/ A fome nos assolando./ A guerra, ninguém imagina,/ Talvez esteja

se aproximando./ Tudo isto são castigos/ Que nosso pai nos está dando. (Maria, *apud* Viana; Lima, 2017, p. 120)

A Intolerância Religiosa

Em estreito diálogo com a Idade Média, época em que as heresias, novas doutrinas, o Judaísmo e outras religiões eram severamente punidas em “defesa do Catolicismo”, que controlava todas as instituições, o cordel tradicional mostra-se intolerante com as práticas religiosas não-católicas. Ademais, convém lembrar que a Península Ibérica, berço do cordel que veio para o Brasil, onde se transformou, tornou-se reduto do Catolicismo após a Reforma Protestante.

Exemplo do antiprotestantismo no cordel tradicional é este trecho do já citado folheto “O homem que falou com o Diabo em Juazeiro”, de João de Cristo Rei, em que o Diabo proclama:

Revoltei-me com Jesus/ E o seu catolicismo/ Sou eu o dono da moda/ E também do comunismo/ Sou o chefe da reforma/ E pai do espiritismo. (Rei, s.d., p. 3)

Como se observa, tanto o Espiritismo como o Protestantismo (designado no texto pela alusão à Reforma de Lutero) são descritos como criações diabólicas. Sobre o antiprotestantismo no cordel, aliás, cabe lembrar que durante várias décadas este era designado pejorativamente como “nova-seita”. E não faltam na literatura popular os relatos de punições a pastores e a fiéis evangélicos, exemplificando isso o seguinte trecho do cordel “O pastor que virou bode”, de Antônio Araújo de Lucena:

O pastor H. TAMYJA,/ Respeitado “reverendo”,/ Fez no púlpito uma PRÉDICA/ Que fica até me benzendo/ Pelas palavras que li/ E o fenômeno HORRENDO

(...)

“Excomungou” no DISCURSO/ Até mesmo o Frei Galvão;/ Chamou o BISPO de bode,/ O papa BICHO PAPÃO./ E fez até referência/ A padre Cicero Romão.

E logo após o discurso,/ Disse, coçando o bigode:/ “Se for mentira o que digo,/ Deus me transforme num bode,/ Com chifres, barbicha e tudo./ Comigo é que NINGUÉM PODE!” Mas Deus, que PODE COM TODOS,/ Nem sequer lhe pôs a mão./ Apenas lhe transformou/ Num perigoso bodão,/ Além de bode, tarado/ E brabo que só o cão! (Lucena, s.d., p. 9. Grifos do autor).

Mais ainda que o protestantismo, as religiões de matriz africana são alvo de constantes afrontas por parte dos poetas populares tradicionais, como se vê no cordel “As proezas do bandido Tranca Rua”, de Apolônio Alves dos Santos:

Acontece que um dia/ Chegou de outra nação/ Um velhote pai de santo/ Pediu autorização/
Para instalar um centro/ Naquela povoação.

Comprou uma casa velha/ Ali naquele local/ Instalou um grande centro/ Para todo pessoal/
E ali ele chamava/ Todos espíritos do mal.

Foi ali que Tranca Rua/ Baixou a primeira vez/ Caiu um caco de telha/ Na cabeça dum
freguês./ Depois desabou o teto/ Que matou quarenta e três. (Santos, s.d., p. 30)

Um viés misógino

Por fim, mas não menos importante, cabe informar que a presença de uma diretriz misógina no cordel tradicional tem forte influência de um pensamento medieval, tendo em vista que,

À semelhança da antiguidade greco-romana, a Idade Média foi também uma época dominada pelos homens: senhores feudais, cavaleiros, padres e monges. Dissemos predominantemente, mas não exclusivamente, porque neste período histórico, algumas mulheres exerceram importantes funções fora do lar, sendo abadessas, rainhas e dirigentes empresariais.

Muitas conquistaram o difícil *status* de santas canonizadas pela Igreja Católica. Não obstante estes casos, a regra dominante na Idade Média, era a mulher ser uma criatura submissa e dependente do pai e do marido, e juridicamente tutelada. (Sousa, 2003, p. 159-160)

Cabe lembrar, a propósito, que a opressão contra a mulher foi chancelada pela Igreja, que não hesitou em distorcer passagens da Bíblia para justificar suas práticas misóginas:

A inferioridade da mulher no cristianismo foi justificada especialmente pelas Epístolas de São Paulo e pelo relato do Gênesis, com a criação do mito de Eva e a expulsão do paraíso. O Gênesis mostra que Deus teria criado Eva a partir de Adão, o que justificava, para a Igreja, a submissão da mulher ao homem, e, tendo sido criada a partir de um osso curvo da costela de Adão, o espírito da mulher revelava esse desvio, sendo traiçoeiro desde a sua origem. Eva, com seu desejo abrasador de conhecimento do Bem e do Mal, ao consentir ser seduzida pelo Diabo, leva Adão consigo, tornando-se responsável pela perdição moral do homem. Dessa forma, a mulher, além de ser um ente negativo, representava uma tentação incessante, devendo os homens evitá-la, para continuar com seu espírito intacto, livre do pecado e da danação eterna (Gevehr; Souza, 2014, p. 114).

Uma das passagens bíblicas mais citadas por aqueles que queriam justificar suas práticas misóginas foi o mito de Adão e Eva, em particular a ideia de que a inferioridade da mulher vinha da ação de Eva, que, além de ter sido a porta de entrada do pecado no mundo, também induzira o homem ao pecado. Esse argumento, como se observa em um grande número de cordéis, foi explorado por vários poetas

populares, sendo exemplo á no tocante a uma suposta fraqueza maior de Eva em relação a Adão, José Lopes Freire assinala o seguinte:

Luís Bel endemoniado,/ Vendo que Adão era forte,/ Pensou em falar com Eva/ Para ver se dava sorte/ Para ela convencer ele/ E levá-lo a caminho da morte.

(...)

Também [Deus] falou para Eva/ “Tu foste fraca demais./ Desobedeceste a mim/ Para servir a Satanás./ Irás sentir muitas dores/ E muitos filhos tu terás.” (Freire, s.d., p. 5 e 7. Grifos nossos)

Semelhantemente, afirma José Costa Leite em “O casamento de Camões com a filha do rei”:

Disse o rei: – Está danado;/ A você, ninguém enrasca./ Mas tenho a certeza que/ Você comigo se lasca./ Quem foi que primeiro pecou./ Responda, que aqui estou,/ Ou seu lombo larga a casca.

– Senhor rei, disse Camões,/ Minha mãe me ensinou/ Muitas lições de proveito,/ E, portanto, aqui estou/ Lhe dando a explicação./ Eva, a mulher de Adão,/ Foi quem primeiro pecou. (Leite, 1981, p. 10-11)

Com esse e os demais exemplos desta seção, demonstra-se, ainda que de forma panorâmica, que o cordel tradicional nordestino de temática religiosa mostra-se fortemente influenciado por ideias medievais. Nesse processo, observam-se nos cordéis selecionados e em muitos outros resíduos do pensamento que caracterizou a Idade Média.

Considerações Finais

Há perspectivas as mais variadas de se estudar a literatura de cordel. Uma das mais instigantes é compreender como as obras populares dão tradução aos sentimentos e aos anseios mais profundos das camadas menos favorecidas economicamente, acompanhando a trajetória sofrida do povo nordestino. Nesse contexto, a Teoria da Residualidade vem se colocando como um sistema teórico que oferece aos pesquisadores conceitos que auxiliam a compreender como as ideias presentes no cordel são produto do diálogo entre diferentes temporalidades, eras, momentos históricos, pois é nesse diálogo que foi se moldando a cosmovisão popular, perspectiva que orienta o cordelista em seu processo criativo.

Neste breve estudo, o foco recaiu em um tema caro ao cordel tradicional: a religiosidade. No curso do seu desenvolvimento, outros trabalhos que também se dirigiram ao estudo da religiosidade no cordel de uma perspectiva residualista serviram de guia, cabendo destacar dois, entre tantos outros trabalhos: a) a dissertação

de Mestrado “Resíduos medievais do grotesco no cordel de metamorfose contemporâneo”, na qual a pesquisadora Cássia Alves da Silva demonstra como, no cordel, o pecado muitas vezes é punido com a transformação do pecador em figuras grotescas, como se vê em folhetos como “A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk”, do poeta cearense Klévisson Viana; b) a dissertação “A representação do Diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre Jose de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna”, na qual, como já explicitado pelo título, o autor, Francisco Wellington Rodrigues Lima, investiga como o retrato medieval do Diabo remanesce em obras tão distantes no tempo e no espaço.

A presente pesquisa, assim, filia-se a vários outros trabalhos que mostram como a Teoria da Residualidade Literária e Cultura franqueia, de fato, um arsenal teórico excelente para uma compreensão clara de como elementos pertencentes a períodos históricos pretéritos remanescem em nossa contemporaneidade, ratificando a afirmação do criador dessa importante área de estudos: “o resíduo] não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (Pontes, 2006, p. 3; 2022, p.20).

Referências

- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1979.
- CALASANS, José. *Canudos na literatura de cordel*. São Paulo: Ática, 1984.
- CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. Religião na literatura de cordel: análise da religiosidade popular do Nordeste brasileiro. In. *Revista de Cultura Teológica*, v. 13, n. 52, jul/set 2005, p. 65-77.
- CALVANI, Carlos Eduardo. Do barbante à rede: a literatura de cordel como fonte para a compreensão da religiosidade popular no Nordeste. In: NATÁRIO, Celeste et al. (Orgs.). *Errâncias de um imaginário entre o Brasil, Cabo Verde e Portugal*. Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras, 2015, p. 30-54. Versão eletrônica integral do livro disponível em: https://www.up.pt/press/wp-content/uploads/2020/03/errancias_de_um_imaginario_texto_integral.pdf. Acesso em: 30 ago. 2023.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Global, 2001.
- COBRA, Cristiane Moreira. Literatura popular e religiosidade: criatividade e hermenêutica em Patativa do Assaré. In. *Revista Último Andar*, nº. 15. São Paulo: PUC, dez 2006, p. 29-48.
- CURRAN, Mark Joseph. *História do Brasil em cordel*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

- D'ALMEIDA FILHO, Manoel. *A moça de minissaia que foi dançar no Inferno*. Sem dados. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/15294>. Acesso em 20 ago. 2023.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
- FREIRE, José Lopes. *Explicação de Jesus e o desabafo de Satanás*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, s.d.
- GEVEHR, Daniel Luciano; SOUZA, Vera Lucia de. As mulheres e a igreja na idade média: misoginia, demonização e caça às bruxas. In: *Licencia & Acturas*, v. 2, nº. 1, janeiro/junho 2014, p. 113-121.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (A primeira edição da obra é de 1936).
- ISAMBERT, François André. *Le sens du sacré: fête et religion populaire*. Paris: De Minuit, 1992.
- JOYCE, James. *O retrato do artista quando jovem*. Sem dados. Versão eletrônica integral do romance disponível em: <https://www.escolahenriquemedina.org/bibdigital/index.php?page=13&id=563&db=>. Acesso em 30 ago. 2023.
- LEITE, José Costa. *O casamento de Camões com a filha do rei*. MEC/PRONASEC RURAL – SEC/PB UFPB – FUNAPE, 1981.
- LIVRO DO PROFETA ISAÍAS. In: *Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1987. p. 678-733.
- LUCENA, Antônio Araújo de. *O pastor que virou bode*. Campina Grande: FUNCESP, s.d. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/36006>. Acesso em 20 ago. 2023.
- MARIA, João Sant'Anna de. *Guerra do Paraguai. Imposto do Vintém*. Apud. VIANA, Arievaldo; LIMA, Stélio Torquato. Santaninha: um poeta popular na capital do Império. Fortaleza: IMEPH, 2017, p. 119-134.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: Girafa, 2004.
- PONTES, Roberto; MOREIRA, Rubenita Alves. "Reflexões sobre a Teoria da Residualidade: Entrevista concedida a Rubenita Alves Moreira pelo teórico Roberto Pontes". (Realizada em 05/06/2006 e 14/06/2006, lida na "Jornada na Residualidade ao Alcance de Todos" ocorrida em 13/07/2006 na Universidade Federal do Ceará.) [Edição em livro] In: MOREIRA, Rubenita A. *Escritos Residuais: textos baseados na teoria da residualidade de Roberto Pontes*. Fortaleza: Gráfica e Editora IMPRECE, 2022, p. 15-31
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. O verbo encantado: imagens do Padre Cícero na literatura de cordel. In: *Revista de Ciências Sociais*, v. 26, n. 1/2, 1995, p. 71-83.

REI, João de Cristo. *O homem que falou com o Diabo em Juazeiro*. Juazeiro: Casa dos Horóscopos, 1975. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/36006>.

Acesso em 20 ago. 2023.

SANCHIS, Pierre. Festa e religião popular: as romarias de Portugal. In: *Revista Vozes*, v. 73, n. 4, ano 73, maio 1979. p. 10-30.

SANTOS, Apolônio Alves dos. *As proezas do bandido Tranca Rua*. Sem dados. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/17533>. Acesso em 20 ago. 2023.

SENA, Joaquim Batista de. *Estória de Marieta, a moça que dançou no Inferno*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1976. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/75817>. Acesso em 20 ago. 2023.

SILVA, Expedito Sebastião da. *A marcha dos cabeludos e os usos de hoje em dia*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, s.d. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/15240>. Acesso em 20 ago. 2023.

SOUSA, Itamar de. A mulher na Idade Média: a metamorfose de um *status*. In: *Revista da FARN*, v.3, n.º. 1/2, p. 159 - 173, Natal: FARN, jul. 2003/jun. 2004.

SOUZA, Jussandir Raimundo de. *A história de Isabel e a cadelinha encantada*. Sem dados. Versão eletrônica do texto disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/37394>. Acesso em 20 ago. 2023.

UMA ANÁLISE RESIDUAL DO CONTO “UMA GALINHA” DE CLARICE LISPECTOR: RESQUÍCIOS DE UM VETUSTO PATRIARCADO

A RESIDUAL ANALYSIS OF THE SHORT STORY “A GALINHA” BY CLARICE LISPECTOR: REMAINS OF NA OLD PATRIARCHY

Juan Ignacio Jurado-Centurión¹

 0000-0002-9880-6170

Enviado em: 19/12/2023

Aceito em: 20/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Publicado em 1960 dentro do livro “Laços de família”, o conto “Uma galinha” junto com as demais histórias que compõem a obra, nos traz um retrato premonitório das lutas pelos direitos das mulheres que marcaram a década de sessenta. Com magistral destreza, na brevidade das três páginas do texto, através de uma narrativa aparentemente corriqueira, a inesperada e insuspeitada fuga de uma galinha que serviria de almoço dominical de uma família brasileira de classe média e os fatos derivados desse efêmero sonho de liberdade da ave, a autora nos leva a pensar que nem tudo é o que parece. Por meio da analogia entre a galinha fugitiva e a tradicional imagem da mulher presa ao lar e às obrigações de uma sufocante sociedade que a posiciona em um papel secundário na denominada família nuclear, o conto revisita lugares comuns dentro de um retrógrado patriarcado que se resiste a sair de cena e se traduz por meio de uma série de arquétipos que desde séculos atrás, de acordo com Jung (2018), se materializam através de determinados padrões de comportamento que residem no inconsciente coletivo e se constituem como resíduos que remanescem de uma época para outra (Pontes, 2017). Na nossa análise, nos detemos nestas formas arquetípicas para observar a crítica que a autora faz da sociedade de seu tempo e o conservadorismo imperante de uma classe que aceitava de bom grado uma discutível polaridade da família, entre o benfeitor que cuida de trazer o pão para o lar e a mulher que, privada de liberdade, é obrigada a permanecer na sua singular “gaiola”.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Patriarcado. Família. Resíduo. Arquétipo.

ABSTRACT: Published in 1960 within the book “Laços de Família”, the short story “Uma galinha”, together with the other stories that make up the work, gives us a premonitory portrait of the struggles for women's rights that marked the sixties. With masterful dexterity, in the brevity of the three pages of the text, through an apparently commonplace narrative, the unexpected and unsuspected escape of a chicken that would serve as Sunday lunch for a middle-class Brazilian family and the facts derived from this ephemeral dream of freedom for the bird, the author makes us think that not everything is what it seems. Through the analogy between the runaway chicken and the traditional image of the woman trapped in the home and the obligations of a suffocating society that places her in a secondary role in

¹ Professor da Universidade Federal da Paraíba. Doutor. E-mail: juanig@terra.com.br.

the so-called nuclear family, the story revisits common places within a retrograde patriarchy that resists leave the scene and is translated through a series of archetypes that since centuries ago, according to Jung (2018), materialize through certain patterns of behavior that reside in the collective unconscious and constitute residues that remain from one era to another. another (Pontes, 2017). In our analysis, we focus on these archetypal forms to observe the author's criticism of the society of her time and the prevailing conservatism of a class that willingly accepted a debatable polarity of the family, between the benefactor who takes care of bringing bread to the home and the woman who, deprived of freedom, is forced to remain in her unique "cage".

KEY WORDS: Clarice Lispector. Patriarchy. Family. Residue. Archetype.

Introdução

Publicado pela primeira vez em 1952 e reeditado em 1960 dentro do conjunto de textos que configurou o segundo livro de contos da autora, "Laços de família", "Uma galinha", em pouco tempo se converte em um dos mais celebrados relatos da autora e com o passar dos anos em um dos mais analisados. Quando o conto é editado dentro do livro "Laços de família", o Brasil, país esse que décadas atrás tinha sido escolhido pelos pais de Clarice como terra de adoção, ainda convive com uma das marcas remanescentes do seu passado colonial que se resiste a sair de cena: o patriarcalismo.

O modelo patriarcal, como o próprio nome indica, caracteriza-se por ter como figura central o patriarca, ou seja, o "pai", que é simultaneamente chefe do clã (dos parentes com laços de sangue) e administrador de toda a extensão econômica e de toda influência social que a família exerce. (Fernandes, s/d)

Apesar das ameaças que este patriarcado vem sofrendo desde finais do século XIX, os resquícios dele ainda se mantêm vivos naqueles dias e, como veremos nas próximas páginas, se metamorfoseará ao longo das seguintes décadas até atingir o contexto em que se desenvolve o conto, objeto de análise na nossa reflexão.

Em uma rápida pesquisa na internet, são inúmeras as páginas que apresentam o texto. Outras muitas que trazem uma análise do texto desde as mais diversas perspectivas, ainda que quase todas, como a nossa, privilegiem o tema feminino e, claro, as relações pessoais dentro do seio da família nuclear que preanuncia o título do livro em que nosso conto em questão está contido.

A família nuclear, vai ser durante séculos, desde a chegada dos portugueses no século XVI até o século XX, a grande protagonista da sociedade brasileira: católica, apostólica e romana. Nela cada um dos membros terá seu papel assignado, sem possibilidade de discussão. Cabe ao homem o papel de benfeitor da família, como incumbe a esposa cuidar do lar e aceitar o seu papel secundário nessa associação. Essa caduca estrutura familiar, que na primeira metade do século passado estava vigente,

ainda era o suporte da moral de uma sociedade representada como a massa homogênea que apresentava a unicidade familiar e pouco ou nada se valorizava a individualidade do sujeito. Resultava difícil imaginar como uma “pessoa de bem” poderia atingir esse status sem pertencer a alguma dessas famílias nucleares tão bem estruturadas.

Como já observamos acima, o conto é republicado no início da década dos sessenta e somente quatro anos antes da “revolução” que por mais de vinte anos cuidará, com ferro e fogo, da preservação das boas costumes dentro e fora do lar. A mesma revolução que nos momentos iniciais receberá um forte apoio da família tradicional brasileira. Com o nome de “Marcha da família com Deus pela liberdade”, uma procissão de mulheres se lança em passeata pelas ruas de Rio de Janeiro no dia dois de abril de 1964 com a seguinte proclama:

Mulher carioca, mãe carioca, esposa carioca, irmã carioca. O nosso direito de amar a Deus, a liberdade e a dignidade de nossos maridos, filhos e irmãos estão ameaçados pelos comunistas, primários em seus instintos e brutos em seus sentimentos. (Bahiana, 2014. p. 81)

Essa família, ameaçada pelas hordas marxistas, é a mesma que se filtra pelas páginas do conto que analisaremos a seguir. Como já observamos, são numerosos os trabalhos acadêmicos, blogs ou vídeos, que podem ser encontrados nas redes sociais, que analisam este texto tão pródigo em significantes. Contudo, na nossa contribuição vamos tentar dar um novo olhar a essa narrativa examinando-o desde a perspectiva da Teoria da Residualidade, sistematizada pelo professor Roberto Pontes e alvo nos últimos anos de numerosos trabalhos acadêmicos.

Não vamos entrar novamente, já que são muitos os artigos que se tem debruçado sobre os pormenores desta teoria e nosso limitado número de páginas não nos permite uma extensa abordagem. Contudo, para entender a nossa análise é importante trazer aqui pelo menos a ideia essencial desta teoria, nas palavras de seu próprio sistematizador:

Resíduo, para a Teoria da Residualidade, é o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro, de modo que “a cultura consiste numa contínua transfusão de resíduos indispensáveis ao recorte próprio da identidade nacional, qualquer que seja esta” (Pontes, 2017. p. 14).

Essa teoria ainda elenca uma série de conceitos que a acompanham na hora de resgatar esses resíduos que, de modo inconsciente, sobrevivem e remanescem de uma época para outra e que, com o passar do tempo, tem-se polido, cristalizado em um processo constante de endoculturação da qual não podemos escapar.

A endoculturação é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros foram. É assim que historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano. (Pontes, 2017.p.17)

Assim, nas próximas páginas, como já observamos previamente, visitaremos a teoria da residualidade e seus conceitos, se for o caso, para analisar os resíduos de um patriarcado, o qual, apesar dos movimentos emancipadores que protagonizaram o século XX ainda remanescia em determinados ambientes na segunda metade da passada centúria, época em que se desenvolve a história do conto.

Durante todo o século XIX, o desenvolvimento do capitalismo e da vida urbana, a ascensão de uma burguesia proveniente da aristocracia agrária, apontavam para o surgimento de uma “nova mentalidade” propiciada pelas novas alternativas de convivência social que “reorganizava as vivências familiares e domésticas do tempo e por que não, a sensibilidade e novas formas de pensar o amor” (D’ Incao, 2004, p. 223). Desenvolve-se uma “nova mulher nas relações da chamada família burguesa, marcada pela valorização da intimidade e da maternidade” (Teno; Salles, 2011).

Como observa Gisela Bock (Apud Duby. 2000), a mulher das classes operárias já tinha assumido há muito tempo, e não por gosto, seu papel dual na sociedade; dona de casa e trabalhadora, muitas vezes nas fábricas, fora do lar e, nem sempre, bem remunerada. Em referência a essa dicotomia laboral entre diferentes classes sociais, a autora observa:

Mientras que para las primeras la reivindicación de un derecho a un ingreso propio por su trabajo solía incluir la consideración de que empleo y maternidad no podían ni debían coexistir —al menos en las primeras etapas de la maternidad—, la mayor parte de las mujeres de clase baja tenían que combinar ambas cosas, no porque lo desearan, sino por necesidad económica. (Bock *apud* Duby, 2000. p. 440)

É, nessa tessitura social, que se desenvolve a história de “Uma galinha”; o lugar da mulher, aqui representada, através da ave de curtos voos, nos diferentes espaços da sociedade e em especial da pertencente à classe média que tem mais arraigado esse conceito de “dona de casa” que cuida do lar, enquanto homem, o benfeitor trabalha fora para cuidar do sustento de todos.

Essa família nuclear e as suas atribuições particulares se estenderá até as últimas décadas do século passado. O mundo ficará surpreendido quando o músico inglês John Lennon, um artista de notoriedade mundial por ter pertencido ao revolucionário grupo The Beatles, decide abandonar em 1975 a sua carreira musical e dedicar-se a cuidar de seu filho recém-nascido e deixar que sua esposa cuide dos negócios da família. Estavam chegando os anos oitenta e os movimentos de emancipação laboral

da mulher, porém o resíduo do passado, o arquétipo atribuído a cada membro do casal ainda vivia no inconsciente coletivo daquela geração.

Entretanto, como veremos a continuação, o conto não somente metaforiza, através da ave, o aspecto mais conservador da família brasileira, senão que, por meio da galinha em fuga retrata os anseios de uma nova geração que sonhava com a liberdade e a mudança social e o revisionismo crítico desse cristalizado rol da mulher no mundo ocidental, sob a forte influência do pensamento cristão.

De forma pioneira, Clarice Lispector antecipa, no contexto brasileiro os desejos e as futuras lutas de uma juventude que durante os anos sessenta mudaram os rumos da humanidade e, claro está, darão um grande impulso na luta pelos direitos das mulheres em muitos aspectos.

Na introdução à edição espanhola dos contos reunidos da escritora, ao se referir a “Laços de família”, o autor observa esse caráter premonitório da obra:

Con su obra, Clarice Lispector se colocó no sólo a la vanguardia de una renovación general en la literatura hecha en esta parte del mundo, sino también con respecto al problema último de la mujer, es decir, el problema de la diferencia que confirma la unicidad compartida del ser humano. Estos Lazos... no siempre son de familia, pero en ellos se destaca el tema de la mujer que es madre y esposa, en sus relaciones sutilmente peligrosas con parientes y amigos, pero sobre todo consigo misma, en una especie de serena evaluación de la forma en que se manifiestan y operan dichas relaciones (Lispector, 2017. p.14).

Nos meandros dessa narrativa que se inicia, como em outros muitos contos da autora, com um fato corriqueiro que em nada nos faz prever o que vem a seguir, o texto nos conduz à cozinha de casa em um domingo qualquer.

Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã. Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio (Lispector, 1998. p.30).

Para Kadota (1995) a escolha de uma ave como a galinha para representar a mulher não é uma escolha aleatória. A função similar das duas, da mulher e da ave, a reprodução e os cuidados da sua família as convertem em uma imagem perfeita para o objetivo concreto perseguido pela autora. Em outros contos dela, a presença de outros animais como baratas ou vacas serviram para representar diversos episódios da presença feminina no convívio social.

A transferência de qualidades de mãe de família à galinha é efetuada sem subterfúgios, de forma horizontal, pela equivalência de valores a ambas atribuída. Assim, o conto determina a seguinte equação: Galinha = Mãe = mulher. (Kadota, 1995. P.51)

A escritora vai expondo, por meio da sua metaforizada galinha e das relações que estabelece com ela a família, os diferentes arquétipos que vivem de forma inconsciente no coração dessa família nuclear brasileira marcada pela caduca organização patriarcal e a ambivalente mistura entre o alienamento e a conformidade própria de uma sociedade dividida entre a mudança social e reminiscência de outros modos de entender as relações sociais.

Suas personagens, representativas da situação alienada dos indivíduos das grandes cidades, geralmente são tensas e inadaptadas a um mundo repetitivo e inautêntico que as despersonaliza. E os personagens que aparecem em sua obra estão, por outro lado, sempre contestando a linguagem literária padronizada (Lispector, 1981. P;102).

O patriarcado, que divide a nossa personagem, desde o fim do século XIX se vinha modificando até atingir o modelo que vigorará, como já observamos antes, durante grande parte do século seguinte:

A modernização da família brasileira não seguiu os mesmos moldes da formação da classe burguesa em outras sociedades da Europa. O Brasil não sofreu um processo de industrialização tão extenso como os moldes europeus, permanecendo, na certa medida, com um modelo latifundiário e escravocrata. O modo de pensar ainda era patriarcal, mas chegaram ideias da Europa que produziram um processo de “aburguesamento” (Moncorvo, 2008, p.18).

Esse mesmo aburguesamento, que acorda o homem da casa da sua atitude letárgica: O rapaz, porém, era um caçador adormecido (Lispector. 2012), vai-se produzir gradativamente nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX incentivado principalmente pela mudança de entorno. O êxodo rural para os centros urbanos muda o perfil familiar e elenca novas personagens. Surge a figura da “Mãe-higiênica”. Moderna e responsável pelos filhos, e ao mesmo tempo é livre para o convívio social é para o consumo comercial (Moncorvo, 2018).

A Mãe-higiênica envolvida em um processo de modernização da família e em especial do papel de mulher, deixa atrás velhos hábitos como o aleitamento externo, realizado muitas vezes por escravas e toma o completo cuidado da prole e por extensão dos afazeres domésticos. A função da mulher se “moderniza”, ganha novas atribuições que a limitam ainda mais ao espaço doméstico do lar. Essa evolução da função maternal, que se traduz na mãe-higiênica, se estende também para as filhas e netas. As futuras mães-higiênicas agora são adestradas desde a mais tenra infância na aprendizagem das suas inegociáveis obrigações. Desde pequenas são presenteadas com brinquedos que remetem à criação dos filhos como bonecas ou acessórios para vestir, lavar, pentear entre outros labores ou como pequenos eletrodomésticos que lhe mostram como cuidar adequadamente do seu futuro lar.

E assim começa a história; sob a aparência de uma manhã de domingo cotidiana de família de classe média, daquelas que nos domingos incorporam uma carne especial no cardápio para receber toda a linhagem e dar graças a Deus pela comida no prato. A narrativa nos conduz aos prolegômenos desse ecumênico almoço que dirigido pelo patriarca acontecerá em umas horas e onde tudo está perfeitamente calculado exceto a repentina fuga do prato central da comida. Esse fato inesperado despertou na família instintos básicos que durante muito tempo ficaram no inconsciente e hoje, diante do fato inusitado, acordam para surpresa de todos.

Ao iniciar-se o século XX, introduzem-se novos valores numa sociedade ainda com resquícios escravocratas baseada na exploração agrária. Sobretudo depois da República, a modernização das cidades como o Rio de Janeiro, impõem um padrão europeu de civilização e europeização, materializado nas reformas urbanas do Prefeito Pereira Passos. As distinções entre as elites e os pobres, se acentuam, não se tolera mais a pobreza nos centros urbanos. A rua, “lugar público”, se opõe definitivamente ao espaço privado da família e da casa. As casas se redefinem e refletem a intimidade da família, os limites do convívio, a sala de visitas, os salões (Teno; Salles, 2011).

Nossa metaforizada galinha amanhece recolhida no seu canto na cozinha em silêncio, sem olhar e sem ser olhada como sabendo qual é seu espaço e a atitude que todos esperam dela. Um jeito submisso de quem não tem muito poder de decisão e assume a condição que lhe foi imposta muito séculos atrás. Porém, como já observamos essa forma arquetípica de comportamento entra em crise com o avanço do século XX e a nossa galinha abre as asas e inicia seu atordoado voo a procura de uma liberdade, da qual nem sequer sabe como usufruir. Como o escravo da caverna platônica que se libera das correntes que lhe prendem no interior da gruta e não consegue entender o mundo na sua frente, assim a nossa galinha se sente sozinha no mundo. Sem a proteção de seu entorno e da sua família nuclear ela não encontra o sentido dessa sonhada liberdade. “E então parecia tão livre!”. (Lispector, 1998. p.31)

A metaforizada mulher do nosso conto sente que não está pronta para voar para fora do lar e se sente diminuída por isso: Estúpida, tímida e livre. Ela não é o galo vitorioso que, desde pequeno, é encorajado para usufruir da liberdade fora das quatro paredes do lar e, com o seu espírito aventureiro aprender muito cedo a valorizar a sua individualidade. A nossa galinha não. Ela é somente uma peça do mais do tabuleiro, um peão que facilmente pode ser substituído por outro e a vida continuaria igual. “Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma” (Lispector, 1998. p.31).

Assim, depois da episódica fuga, a nossa galinha pródiga retorna a casa sem ter conhecimento da sua imediata imolação, não como castigo pelo seu inesperado ato e sim porque é o que deve ser feito. É o que se espera dela, a sua função: que proveja a

família de alimento ou ela mesma seja o alimento. É inesperadamente a sua função maternal surge mais uma vez e ela cumpre com o primeiro dos seus deveres e põe um ovo.

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. (Lispector, 1998. p.31)

Como já observamos anteriormente, na família nuclear cada um tem seu lugar e a sua função concreta: desde a mãe-higiênica da modernidade até as futuras progenitoras que desde muito cedo são adestradas para o que um dia virá: a maternidade. Assim, nesse precoce preparo, as meninas entendem a importância da sua função reprodutora e da manutenção doméstica da família.

Só a menina estava perto e assistiu a tudo estarrecida.

Mal, porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento, despregou-se do chão e saiu aos gritos:

– Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem! (Lispector, 1998. p.31).

Estrategicamente, a autora, elenca a filha, futura mãe-higiênica, para sentenciar que a galinha não pode morrer pois ela cumpriu com o que se espera dela: a maternidade e a conseguinte manutenção da família, E ela então voltou para seu lugar de origem a cozinha e os fundos da casa como em um moderno gineceu para exercer o ofício mais antigo do mundo: a maternidade. “Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada”. (Lispector, 1998. p.31)

Um ofício que, como nossa galinha, agora reconhecida como genitora, obriga a muitas mães a renunciarem da sua vida social fora do lar e restringir essa ao âmbito da casa e em especial a aqueles espaços nos quais ela exerce as suas principais funções. Talvez desde seu posto de comando possa rememorar aqueles tempos, aqueles dias de liberdade, nos quais brincando com as suas amigas podia, talvez, sonhar com um destino diferente do que a sociedade lhe tinha assignado de antemão.

Uma vez ou outra, sempre mais raramente, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, prestes a anunciar. Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria, mas ficaria muito mais contente (Lispector, 1998. p.32).

Essa imagem da mulher que desde o princípio dos tempos e acentuada pelo cristianismo a tinha apelidado duplamente para adaptar-se ao binômio Ave-Eva que ao mesmo tempo a relegou ao papel submisso da mãe protetora e da donzela tentadora (Jung. 2018) que deveria ser tutelada pela presença masculina. A fim de contas uma mulher relegada a uma função muito específica. “Embora nem nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou

bicando milho – era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos”. (Lispector, 1998. p.32)

Antes de concluir, é importante observar que não está, entre os nossos objetivos, criticar, de forma negativa ou positiva, uma determinada forma de relacionamento familiar. O nosso intuito nas páginas precedentes foi observar a presença na época em que o texto foi publicado pela primeira vez (1952) e principalmente no momento da sua reedição (1960) de umas marcas remanescentes de um patriarcado que, apesar das lutas e dos avanços no direito das mulheres, da emancipação desta em diversos âmbitos da sociedade. Umas formas arquetípicas que se materializavam em uma série de valores que davam forma a essa família nuclear que se transformava, se modernizava, porém ainda apresentava marcas residuais de uma visão do papel da mulher que nos remetem a um outro tempo que já passou.

Referências

- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras. 2014
- BOCK, Gisela. Apud DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres*. Vol. 5: El siglo XX. Madrid: Ed. Taurus. 2000.
- FERNANDES, Cláudio. "Família patriarcal no Brasil"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/familia-patriarcal-no-brasil.htm>. Acesso em 09 de setembro de 2023.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* Vol. 9/1. Editora Vozes Limitada, 2018.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A Tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Plêiade. 1995
- LISPECTOR, Clarice. *Cuentos reunidos*. 2ª Edición. Trad. Cristina Pier Rossi, Marcelo Cohen e Mario Morales. Madrid: Editorial Siruela. 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Samira Youseff Campedelli e Benjamin Abdala Jr. São Paulo: Abril educação, 1991.
- MONCORVO, Maria Cecília Ribeiro. *Criando os filhos sozinha: a perspectiva feminina da família monoparental*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: pg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2008_92462dbd3f7b1c41bccbd51be0fac712.pdf Acesso em: 7 de setembro de 2023.
- PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES, Roberto et al. (Organizadores). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

TENO. Bruna Del Chiaro Nieble, SALLES. Maria do Rosário Rolfsen. Casamento e família no Brasil: breve panorama. 2011. Ed. Digital: <https://www.eumed.net/rev/ccss/11/ntrs.htm#:~:text=A%20década%20de%2060%20costuma,mais%20o%20caráter%20de%20escolha>. Acesso em: 7 de setembro de 2023.

O IMAGINÁRIO DO MEDO EM TORNO DO TEMPO NA POESIA DE ROBERTO PONTES¹

THE IMAGINARY OF FEAR AROUND TIME IN THE POETRY OF ROBERTO PONTES

Leonildo Cerqueira²

 0000-0002-0949-1833

Elizabeth Dias Martins³

 0000-0002-7817-6749

Enviado em: 23/12/2023

Aceito em: 24/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Este trabalho é parte da nossa tese de doutorado, ainda em construção, e debruça-se sobre *Lições de Tempo* (2012), obra poética de Roberto Pontes. Nela, o poeta explora o tema do tempo, vinculando-o a ideias de passagem, destruição e morte. Tomando a Teoria da Residualidade como embasamento teórico, compreendemos que, na obra em questão, há um imaginário residual que aponta para uma mentalidade de medo em torno do tempo. Isto poderá ser verificado pelo viés metodológico do comparativismo, aproximando a obra ponteana das diferentes concepções filosóficas e artísticas sobre o tema, presentes em Aristóteles (1995), Santo Agostinho (2002), Martin Heidegger (2015), Cecília Meireles (2017) e Almada Negreiros (1997). Nestes autores, o conjunto de conceitos sobre o tempo e sua relação conosco contribui para qualificá-lo enquanto agente detrator, de cuja tirania não há como escaparmos: tempo é movimento e transformação que deteriora e impele para um fim inescapável, a morte. É desse imaginário que se nutre a obra poética estudada por nós.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Medo. Tempo. Roberto Pontes.

ABSTRACT: This work is part of our doctoral thesis, still under construction, and focuses on *Lições de Tempo* (2012), a poetic work by Roberto Pontes. In it, the poet explores the theme of time, linking it to ideas of passage, destruction and death. Taking the Theory of Residuality as a theoretical basis, we understand there is a residual imaginary that points to a mentality of fear around time. This can be verified by the comparative method, bringing Ponte's work closer to the different philosophical and artistic conceptions about the subject, present in Aristotle (1995), Santo Agostinho (2002), Martin Heidegger (2015), Cecília Meireles (2017) and Almada Negreiros (1997). In these authors, the set of

¹ Este artigo é parte de nossa tese de doutorado em construção.

² Professor Assistente do Departamento de Linguagens e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural do Semi-Árido - UFERSA. Mestre em Letras e, atualmente, Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: leonildo.miranda@ufersa.edu.br.

³ Professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio. Mestra em literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará. Pós-Doutora pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ/Universidade de Coimbra. E-mail: bethdiasufc2@gmail.com.

concepts about time and its relationship with us contributes to qualify him as a detractor agent, from whose tyranny there is no way to escape: time is movement and transformation that deteriorates and impels towards an inescapable end, death. It is from this imaginary that the poetic work studied by us is nourished.

KEY WORDS: Imaginary. Fear. Time. Roberto Pontes.

Considerações iniciais

Este trabalho pretende investigar o imaginário do medo em torno do tempo na obra poética *Lições de Tempo* (2012), de autoria de Roberto Pontes⁴, pois nela o poeta explora um repertório de conceitos e símbolos que vinculam a categoria temporal a ideias de passagem, destruição e morte. Isto confere ao tempo valores negativos, que o fazem ser compreendido como um elemento ameaçador e, portanto, temível porque indomável e detrator. Estar sob o seu jugo é conviver com a espada de Dâmocles, atada apenas por um finíssimo fio, pendendo reluzente e afiada sobre nossas cabeças.

O tempo, desde muito, tem sido associado a uma força destruidora e, por isso, possibilita uma sorte de imagens que expressem o sentimento humano de temor face a ele. É o que encontramos desde a mitologia grega, que, por sua antiguidade e difusão no mundo, podemos entender como bom protótipo de como pensamos o elemento temporal: na *Teogonia* (2007), de Hesíodo – originalmente escrita entre os séculos VIII e VII a. C. –, Crono⁵, o filho mais novo de Urano (Céu) e Gea (Terra), é o responsável

⁴ Roberto Pontes (1944-) é poeta cearense, pertencente à Geração 60 da literatura brasileira, momento em que desponta no cenário literário local e, a partir daí, desenvolve uma carreira poética longa que se estende até os dias atuais e expande-se em nível nacional. Fundador e integrante do Grupo SIN de Literatura (1967-1968), participou sempre ativamente do debate artístico e político local e nacional, acrescentando à atividade poética, as atividades de crítico, ensaísta e de professor de literatura. Atualmente, apesar de aposentado do magistério, continua cultivando a curiosidade e a divulgação científica ao lado da vida poética. Podemos afirmar que suas maiores contribuições científicas são a sistematização e o desenvolvimento de duas teorias: a Residualidade e a Poesia Insubmissa. Neste trabalho, inclusive, é da primeira que fazemos uso.

⁵ Na *Teogonia*, de Hesíodo, o vocábulo registrado para denominar a divindade no mito é “Crono”. Conforme explica Junito Brandão em *Mitologia Grega* (1986), a palavra que designa o deus “Crono” (*Krónos*) é etimologicamente diferente daquela que designa o elemento do “tempo” (*Khrónos*). Para o especialista, a identificação entre os dois termos deu-se por força de uma tradição que passou a associar a ferocidade do deus, que devorava os próprios filhos, com o caráter impiedoso da passagem do tempo, que a tudo deteriora. Tanto o deus quanto o tempo são responsáveis por criar e destruir os seres e os objetos: “CRONO, em grego *Krónos* (*Krónos*), sem etimologia certa até o momento. Por um simples jogo de palavras, por uma espécie de homonímia forçada, Crono foi identificado muitas vezes com o *Tempo* personificado, já que, em grego *Xrónos* (*Khrónos*) é o tempo. Se, na realidade, *Krónos*, Crono, nada tem a ver etimologicamente com *Khrónos*, o *Tempo*, semanticamente a identificação, de certa forma, é válida: Crono devora, ao mesmo tempo que gera; mutilando a Urano, estanca as fontes da vida, mas torna-se

pela castração e destronamento de seu pai. Ao assumir o poder, por medo de também ser deposto, passa a devorar os filhos, à exceção de Zeus, por quem será destronado e aprisionado no Tártaro, posteriormente.

Caracterizado como uma divindade odienta, tirana e impiedosa, Crono é aprisionado literalmente em dois momentos: no primeiro – potencial perigo a Urano –, é enterrado pelo próprio pai, desde o nascimento, no seio de Geia. No segundo, é enviado ao submundo pelo filho caçula, uma vez que deve ser severamente punido por constituir-se ameaça à nova ordem do mundo.

Como vemos, a caracterização mitológica do tempo nasce relacionada à destruição de tudo o que ele mesmo cria, sendo esta a sua constante relação conosco. A vida é um processo regido pelo tempo e em torno dele. Toda a existência, humana ou não, obedece a padrões de tempo, seja em sua dinâmica individual ou social. Tudo nasce, cresce, amadurece, fenece e morre em um dado intervalo de tempo. E dentro deste intervalo, muitos são os processos temporais que atravessam o existir, como os de caráter biológico (intervalos de fome/saciedade; sono ou cansaço/disposição; a migração de aves em determinadas épocas do ano etc.) ou sociais (período dedicado ao trabalho, ao lazer, ao descanso, ao estudo etc.).

Absolutamente todas as esferas da vida são organizadas a partir do tempo. E o que guardam em comum é o seu caráter de passagem. Tudo passa porque assim é o tempo, o que nos leva a perceber a efemeridade da existência, que se apresenta como um constante perecimento. Instaure-se, assim, o paradoxo de um existir controlado pela temporalidade, pois, quanto mais vivemos, mais o tempo nos afeta e nos deteriora. Quanto mais avançamos na linha imaginária do percurso temporal da vida, mais nos aproximamos de seu fim. Viver é morrer, como Roberto Pontes já expressara no poema VI da primeira parte de Lições de Tempo: “Querendo a vida/ Eu desejava a morte” (Pontes, 2012, p. 38).

Se a vida é um processo temporal que leva à morte, é plausível dizermos que a passagem do tempo, embora inevitável, seja indesejável, na medida em que ela signifique o perecimento das coisas e dos seres porque revela a aproximação de sua destruição ou morte. E, portanto, falar sobre este tema é evocar um imaginário que aponta para o resíduo mental do medo relativo ao tempo.

Quando falamos de imaginário, referimo-nos ao conjunto de imagens organizadas em um sistema coerente de conceitos caracterizadores de determinado grupo, sociedade, região ou época. Conforme define Márcia Janete Espig: “Os imaginários

ele próprio uma fonte, fecundando Réia.” (Brandão, 1986, p. 198). Em que pese o esclarecimento etimológico, por força da mencionada tradição, trataremos o deus Crono enquanto personificação mitológica do tempo/*cronos*. Portanto, utilizaremos Crono ou Cronos indistintamente quando nos referirmos à divindade. Por sua vez, quando utilizarmos *cronos*, substantivo comum com a inicial minúscula e em modo itálico, estaremos tratando do tempo em si.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

sociais proporcionam a um grupo designação de uma identidade e de uma representação sobre si próprio, auxiliando ainda na distribuição de papéis e funções sociais, expressão de crenças comuns e modelos.” (ESPIG, 2004, p. 54).

Vale dizer, ainda, conforme a mesma autora, que o imaginário tem dinâmica circular porque é, simultaneamente, criador e criatura. Ao passo que caracteriza e organiza grupos e épocas, é por estes também reinventado e recriado constantemente, elevando-se, desta maneira, acima de mero reflexo do real para alcançar o nível de elaboração simbólica.

Por meio dessas elaborações imagéticas, é possível compreender a estrutura social e as formas de pensamento, pois elas se manifestam em organizações institucionais e hierárquicas, em documentos, rituais, canções, objetos, literaturas e artes em geral. Se, portanto, as imagens cumprem o papel de dar materialidade a concepções coletivas, ao propormos estudar qualquer manifestação cultural pelo viés da residualidade, estamos lidando com o imaginário, pois ele é que estabelece os sistemas de valores necessários a toda análise residualista.

Assim, adotamos a Teoria da Residualidade como pressuposto teórico. Segundo ela, toda manifestação cultural é formada por resíduos, ou seja, traços de comportamentos, modos de pensar e agir que permanecem ao longo do tempo, ainda que transformados em alguma medida e moldados de acordo com novos contextos de ocorrência. Nas palavras do sistematizador da Residualidade: “É aquilo que remanesce de uma época noutra e tem força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto; é material que tem vida porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova.” (Pontes, 2020, p. 34).

Com esta compreensão, lançando mão do procedimento comparativista, verificaremos na sequência as aproximações entre a obra ponteana e as diferentes concepções filosóficas e artísticas sobre o tempo, presentes na tradição ocidental, a fim de comprovar a existência deste conjunto de imagens terrificantes acerca de cronos, responsável pela expressão desse medo como traço residual de mentalidade.

O imaginário do medo em torno do tempo: concepções e aproximações residuais

Em *Lições de Tempo*, obra publicada em 2012 e estruturada em três partes, “Tempo do Fui”, “Tempo do Sou” e “Tempo do Serei”, o poeta Roberto Pontes trabalhou o seu tema central, utilizando imagens, metáforas e símbolos que remetem a ideias de medo, e que estão relacionadas à passagem do tempo, causa da destruição e da morte ou

anulação do ser. A divisão tripartite da obra evidencia, de início, o caráter linear e sequenciado de uma concepção unidirecional da passagem do tempo⁶.

O poeta traz à superfície da palavra uma gama de concepções presentes na tradição filosófica e artística que, ao longo dos séculos, conformaram um sistema de valores em torno do assunto. Nesta seção, portanto, procederemos à comparação entre os poemas de Pontes e demais formas de conceituar, compreender e lidar com a categoria em questão.

Primeiramente, evocamos Aristóteles (384–322 a. C.), que está no rol de célebres pensadores ocidentais que discutiram o assunto e, dele, trazemos as ideias expostas em *Física* (1995), especificamente aquelas constantes do “Livro IV”, em que investiga a natureza de ser ou não ser do tempo e sua relação com o movimento.

É possível falar que o tempo *é* algo? Como afirmar isto se considerarmos o tempo passível de divisão, no que comumente chamamos de presente, passado e futuro, sendo estes dois últimos inexistentes? Conforme chama atenção o Estagirita, um evento acontecido diz respeito àquilo que já não é mais; por sua vez, aquilo que ainda não aconteceu e estaria, portanto, na dimensão do futuro, também ainda não é. Nem o tempo do passado nem o do futuro podem “ser”.

Isto nos leva, portanto, a olhar para o presente e cogitá-lo como a verdadeira face do tempo, porque aí, sim, estamos diante de tudo que *é*. O presente é o momento do “ser”. Todavia, de acordo com o próprio Aristóteles, sequer o presente pode ser apreendido de modo estático e permanente. Pelo contrário: ele se move e, ao mover-se, deixa de ser “agora” e passa a ser “outrora”:

Por otra parte tampoco es posible que un ahora permanezca siempre el mismo, porque ninguna cosa finita y divisible tiene un solo límite, tanto si es continua en una como en muchas dimensiones. Pero el ahora es un límite, y es posible tomar un tiempo limitado. Además, si ser simultáneo con respecto al tiempo es ser en uno y el mismo ahora, ni antes ni después, y si tanto las cosas anteriores como las posteriores estuvieran en este ahora presente, entonces, los acontecimientos de hace diez mil años serían simultáneos con los actuales, y nada de cuanto suceda sería anterior o posterior a nada (Aristóteles, 1995, p. 267, 218a).⁷

⁶ Temos observado com cuidado este aspecto na obra de Pontes, pois, conforme alguns apontamentos já realizados em nossa tese, a terceira parte do livro mencionado tende a revelar uma concepção circular de existência, em que o futuro do eu lírico — Tempo do Serei — está na sua integração cósmica ao princípio vital. Ele retorna às condições mais elementares da natureza: “areia”, “água”, “voz primária da vida” e, com isto, eterniza-se na palavra poética.

⁷ O Livro IV, de *Física*, não possui tradução em língua portuguesa até o momento, motivo pelo qual optamos pela versão espanhola. As citações, portanto, serão seguidas de tradução nossa (T. N.), em rodapé, como no presente caso: “Por outro lado, tampouco é possível que um agora permaneça sempre o mesmo, porque nenhuma coisa finita e divisível tem um único limite, seja contínua em uma ou em várias dimensões. Mas o agora é um limite, e por isso é possível aceitar um tempo limitado. Além disso, se ser simultâneo em relação ao tempo é estar em um e no mesmo agora, nem antes nem depois, e se

O presente, assim, é tão inefável quanto o futuro ou o passado, de modo que a natureza do tempo permanece difícil de ser estabelecida. O próprio “agora” move-se tão rápido que, quando é percebido, já se tornou passado. E é esta propriedade de movimento do agora que faz com que tenhamos a impressão de estarmos sempre em deslocamento também, na direção de um depois, em oposição ao próprio presente que se projeta para trás. Paradoxalmente, porém, o “depois”, uma vez alcançado, torna-se sempre um “agora”.

Esta ideia de movimento, em Aristóteles, aparece atrelada à de mudança; o filósofo entende haver em todo movimento uma alteração de estado e de condição física associada à deterioração dos seres e das coisas. Isso está presente em tudo, mesmo nos objetos aparentemente mais imóveis, em absoluto repouso. Sobre eles também age a mudança constante e detratora do tempo, conforme depreendemos da passagem seguinte:

Todas las cosas se generan y se destruyen en el tiempo. Por eso, mientras que algunos decían que el tiempo era “el más sabio”, el pitagórico Parón lo llamó con más propiedad “el más necio”, porque en el tiempo olvidamos. Es claro, entonces, que el tiempo tomado en sí mismo es más bien causa de destrucción que de generación, como ya se dijo antes, porque el cambio es en sí mismo un salir fuera de sí, y el tiempo sólo indirectamente es causa de generación y de ser. Un indicio suficiente de ello están en el hecho de que nada se genera si no se mueva, y es sobre todo de esta destrucción de la que se suele decir que es obra del tiempo. Pero el tiempo no es la causa de esto, sino que se da en caso de que el cambio se produce en el tiempo (Aristóteles, 1995, p. 285, 222b).⁸

Tomar o tempo como agente de destruição, embora indiretamente, é retornar às ideias primitivas de associação a Crono, sobre quem falamos inicialmente, e vislumbrar uma mentalidade relacionada ao instinto do medo em torno da ideia do tempo como artífice de imagens terrificantes. Ou seja, no caso da obra poética aqui em foco, ao encarar a temporalidade desta maneira, Roberto Pontes atualiza um resíduo mental que a entende como processo pernicioso a ser temido e evitado. Isto pode ser exemplificado com o poema XI da primeira parte de *Lições*:

tanto as coisas anteriores quanto as posteriores estivessem neste agora presente, então os eventos de dez mil anos atrás seriam simultâneos aos atuais, e nada do que acontece seria antes ou depois de qualquer coisa.” (T. N.).

⁸ “Todas as coisas são geradas e destruídas no tempo. Por isso, enquanto alguns diziam que o tempo era “o mais sábio”, o pitagórico Paron chamou-lhe, com mais propriedade, “o mais néscio”, porque com o tempo esquecemos. É claro, então, que o tempo considerado em si mesmo é muito mais causa de destruição que de geração, como já dissemos antes, porque a mudança é, ela mesma, um sair de si, e o tempo apenas indiretamente é causa de geração e de ser. Um indício suficiente disto está no fato de que nada é gerado sem que se mova de alguma maneira e aja, enquanto que algo pode ser destruído sem que se mova, e é sobretudo desta destruição que se costuma dizer ser obra do tempo. Mas o tempo não é a causa disto, pois que a destruição dá-se com a mudança ao longo do tempo.” (T. N.)

Fui a descoberta dos rostos enrugados
Ante o mesmo caminho duas vezes.
Quer dizer:
Aprendi que o vinco marca o homem
Na manhã seguinte
Quando se olha
Diante de outros olhos
Ou de um espelho.
(Pontes, 2012, p. 48)

Neste poema, evidencia-se o processo de transformação causado pela passagem do tempo. A voz poética afirma ter o rosto enrugado, referência à velhice, por ser condição física natural e esperada do corpo desgastado. No texto, o “vinco” reforça a mensagem elaborada no primeiro verso e aciona o valor de passagem temporal, ao ser colocado como aquilo que surge repentinamente e assusta, o que se nota pelas expressões “descoberta” e “Na manhã seguinte”. Desta maneira, a constatação de que o corpo foi afetado por uma força detratora surge inevitável e assombrosa, afinal, a descoberta dá-se no curso e, como tal, é inesperada e silenciosa, deixando-se notar apenas quando instalada na “manhã seguinte”.

Aliás, a locução adverbial “Na manhã seguinte” é trazida não com seu significado *ipsis litteris*, mas surge com seu valor simbólico de futuro, reforçando a noção de passagem temporal que, desde o primeiro verso, estava posta. Associá-la, por sua vez, ao momento da descoberta dos rostos enrugados, é reiterar a relação direta entre o movimento de passagem do tempo e os processos de desgaste do ser.

Inevitável mencionar aqui o poema “Retrato”, de Cecília Meireles, que, na mesma toada de Roberto Pontes, problematiza o decaimento físico como resultado de um tempo que passa e deixa marcas:

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(Meireles, 2017, p. 250)

Em Pontes, o poema concentra-se no enrugamento do rosto; já em Cecília Meireles, a perspectiva amplia-se e abrange o todo, pois as transformações ocorrem física e emocionalmente, levando-nos a considerar o processo pelo qual a voz poética passa como o motivo da melancolia que atravessa todo o poema. A passagem temporal, claramente indesejada, provoca na sua vítima um sentimento tão inesperado que ela nem mesmo se reconhece mais diante do espelho.

Em ambos os casos aqui citados, o eu lírico depara-se de maneira repentina com as mudanças; e a sua postura resignada e melancólica de mera constatação das marcas no rosto (vintos e magreza) é a confirmação da impotência humana em face do tempo. Esta mesma resignação ressurgue no poema XI, desta vez constante na segunda parte de *Lições*. No texto, o eu lírico constata sua existência exaurindo-se paulatinamente pela ação de *cronos*:

Sou as mutações da minha face,
O mapa deste eu todo disperso.
Repare:
Os olhos mudam sempre,
Tudo altera,
Como a chama
De uma vela a consumir-se.
(Pontes, 2012, p. 90)

O poema ressalta de imediato que o eu lírico é um ser em transformação. O uso do verbo no presente destaca a perenidade desse processo, por não se tratar de uma transformação pontual, singular, exata, mas de uma mutação constante. Destas mudanças, entretanto, ficam sempre marcas que traçam no rosto do sujeito os caminhos percorridos ao longo do viver; e são metaforizadas como traços de um mapa. Com isto, permitem alusão simbólica que nos direciona frontalmente para o *tempus fugit*, o *topos* da passagem do tempo. Na sequência, a fugacidade do tempo é reiterada com a insistência no tema da transformação física, agora através dos olhos que também se alteram.

A nota marcante deste poema é, afinal, a presentificação dos verbos que, como dissemos, reforça a ideia de fluxo perene do tempo. No primeiro verso, quando o eu poético afirma “Sou as mutações”, demonstra que a mudança não é um fato futuro, mas pertence ao agora, condição do presente, sendo um movimento constante e simultâneo. Isto nos remete às *Confissões* (2002) de Santo Agostinho, monge católico do século IV d.C., cuja compreensão do tempo está na eternização do presente, o único instante concreto e, por isso, passível de nele existirmos e de a ele medirmos. Isto porque sua passagem seria simultânea à medição, enquanto passado e futuro estariam

sempre na virtualidade. Deste modo, não existiriam, de fato, passado nem futuro, mas a lembrança do que passou e a expectativa do que virá; e estas se dão no presente:

Se futuro e passado existem, quero saber onde estão. Se ainda não consigo compreender, todavia sei que, onde quer que estejam, não serão futuro nem passado, mas presente. Se aí fosse futuro, não existiria ainda; e se fosse passado, já não existiria. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, seja o que for, não podem existir senão no presente (Agostinho, 2002, p. 343, § 23).

Reminiscência e predição seriam as faces daquilo que trazemos para o presente. Neste sentido, passado e futuro não poderiam ser jamais entendidos como lugares para onde vão ou de onde vêm os eventos, porque tudo estaria apenas impresso na memória, que possibilita tanto a “reconstrução” do passado quanto a projeção do futuro, uma vez que esta se dá pela experiência, viabilizadora da predição. Todo futuro, afinal, seria resultado do passado:

Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito (Agostinho, 2002, p. 343, § 23).

Sobre o futuro, ainda nas palavras do monge: “[...] o futuro ainda não existe. Se ainda não existe, não existe; e se não existe, de maneira nenhuma pode ser visto, mas podemos predizê-lo mediante os fatos presentes, que existem e vemos.” (Agostinho, 2002, p. 344, § 24).

Nasce daí o entendimento de não ser possível falar de modos de tempo, com exceção do presente, pois mesmo ao rememorarmos um acontecimento qualquer, ele nos vem à mente como um evento dado no instante a ele contemporâneo. Trazemos o fato ao nosso agora para falar do presente daquele ocorrido. Santo Agostinho defende, por isso, uma readequação na forma de referirmo-nos aos modos temporais, considerando, para tanto, ser o presente a face mais apropriada de todo acontecimento, porque concreto e único a existir; assim, devemos considerar: “o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar.” (Agostinho, 2002, p. 344).

Desta maneira, o percurso temporal poderia ser entendido pela “lembrança”, “atenção” e “expectativa”, sendo estas, respectivamente, referentes ao passado, presente e futuro; todas, entretanto, ocorrendo no instante do agora porque somente nele é que se podem realizar os atos de rememoração, de observação e de espera dos eventos: “O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera.” (Agostinho, 2002, p. 344-345, § 26). Pelo entendimento de Agostinho, medimos não exatamente o tempo enquanto modo, mas esses três

aspectos realizados no presente. Não medimos um evento passado ou vindouro, mas a sua lembrança ou a sua espera.

Ao considerar passado e futuro meras virtualidades utilizadas na organização da memória e no planejamento de ações para o momento iminente, o monge limita o tempo ao instantâneo e, com isso, vincula-o à materialidade do universo; segundo sua visão, a categoria temporal formara-se simultânea à criação do mundo e dos seres pela força divina. Dito isto, tudo o que havia “antes” de qualquer coisa estaria na dimensão da eternidade. O tudo seria Deus, do qual provém toda substância da criação, inclusive a do elemento aqui em foco. Neste sentido, perguntas do tipo: “Quando Deus começou a existir?” ou “O que Deus fazia antes de começar a criar?” não fariam sentido e feririam o princípio básico da eternidade, que se caracterizaria pela ausência de tempo, surgido concomitantemente à primeira criatura concebida:

Que tempo poderia existir, se não fosse estabelecido por ti? E como poderia esse tempo transcorrer, se nunca tivesse existido? Portanto, sendo tu o Criador de todos os tempos – se é que existiu algum tempo antes da criação do céu e da terra – como se pode dizer que cessavas de agir? De fato, foste tu que criaste o próprio tempo, e ele não podia decorrer antes de o criares. Mas se antes da criação do céu e da terra não havia tempo, para que perguntar o que fazias então? Não podia existir um “então” onde não havia tempo (Agostinho, 2002, p. 337, p. § 15).

Assim sendo, Deus não é afetado pela passagem do tempo porque não possui existência, esta que é condição própria das criaturas, condicionada ao transcurso temporal. Deus não existe porque não é criatura, mas Criador. Neste sentido, poderíamos entendê-lo como *aquela que não é*. Quando afirmamos, portanto, a condição de “não-ser”, isto é relativo a algo que está fora do *cronos* e alheio ao seu jugo, logo, à sua afetação.

Desta maneira, como o próprio Agostinho observa, por estar inserida no tempo, toda existência é processo de algo que transita do “ser” para o “não-ser”: “[...] uma coisa nasce e morre, quando deixa de ser o que era e passa a ser o que não era. Na tua palavra [de Deus], nada aparece e desaparece, porque é realmente imortal e eterna.” (Agostinho, 2002, p. 332-333, § 9).

Se considerarmos o tempo como os limites da existência, definindo as bordas de entrada e de saída dela, podemos pensar que tudo o que ainda não existe porque não foi gerado ou tudo o que deixa de existir porque se destrói está na condição do eterno, ou seja, da ausência do tempo. Certamente, este é um tipo de concepção que converge para crenças espirituais – como o próprio cristianismo – e lhes serve de apontamento para a compreensão do que supostamente está além da nossa materialidade. Independentemente de quaisquer acepções religiosas, encarar o tema

desta maneira ressalta o aspecto paradoxal do tempo que comparece recorrentemente: gerador e devorador.

Conceber a existência como limitada pelo tempo — no início e no fim — é admitir a natureza efêmera de toda criatura que, para efetivamente “ser”, precisa existir e, por isso, deixar-se afetar por ele. Contudo, a criatura, ao existir — ser —, caminha na direção do “não-ser”:

Nascem e morrem [as criaturas]: nascendo, começam a existir e a crescer para chegar à maturidade; porém, uma vez maduras, decaem e morrem. Nem tudo envelhece, mas tudo morre. Portanto, no exato momento em que nascem e começam a existir, quanto mais rapidamente crescem para o ser, tanto mais correm para o não ser. (Agostinho, 2002, p. 97, § 15)

A imagem da existência como um caminho a ser trilhado, que se estende de um princípio gerador do “ser” até um fim desintegrador em um “não-ser” é concepção verificada também no poema VI da primeira parte de *Lições de Tempo*, mencionado anteriormente, mas cuja transcrição integral damos agora:

Querendo a vida
Eu desejava a morte;
E enquanto me expulsava
O corpo quente,
Soprava em mim um gelo glacial,
Quem sabe a interseção entre dois modos.
(Pontes, 2012, p. 38)

No poema, há nítida consciência de que a existência é um paradoxo. Todo nascimento é prenúncio da própria morte, pois desde o primeiro momento de vida, o sujeito está sob afetação de *Cronos*, que o tendo gerado, agora deseja devorá-lo. Isto se verifica na contraposição estabelecida através da imagem do “corpo quente” — referente ao útero e, portanto, à geração da vida —, e do “gelo glacial”, remetendo à morte. O contato entre os dois extremos começa na geração da vida, sendo o parto, simbolicamente, esta espécie de marco zero, pois é o entrecruzamento do tempo com o espaço que possibilita a existência, ou seja, o “aqui e o agora” compreendem a “interseção entre dois modos”. No prólogo de sua obra, a noção deste paradoxo está já anunciada pelo próprio poeta, quando assim expressa:

[...] o tempo e o espaço convenceram-me de que todos os seres são produto do cruzamento de duas linhas vertentes, isto é, as próprias categorias em comento. E o ponto no qual elas se cortam é onde começa a existência dos homens e das coisas. No caso dos seres vivos, os homens entre estes, na hora da fecundação. Justamente aí ocorre um fato inusitado. Seu ponto nodal nos converte em espaço e tempo e, concomitantemente, essas duas categorias se

apossam de nós. Passamos a ser corpos ocupando o espaço, é verdade, mas o espaço passa a ocupar o nosso organismo. Mergulhamos no tempo e nos transformamos em seres históricos. Contudo, o tempo também nos invade irremediavelmente. Instaure-se de imediato um paradoxo insolúvel: ganhamos todos os lugares e nichos temporais; ganhamos vida, porém começamos a perder a existência (Pontes, 2012, p. 11).

Este modo de pensar o tempo dá-lhe a forma de um caminho em linha reta cujo ponto de chegada é a morte, evidenciando a natureza transformadora e destrutiva do tempo. Semelhantemente a esta concepção que atravessa a obra ponteana, temos em “O Homem que se Procura”, de Almada Negreiros, outro significativo exemplo:

[...] pus-me a caminhar para trás, isto é, pra minha sombra, que ia adiante de mim. Não se deve caminhar para a frente – na nossa frente está sempre a Morte, por isso andar para a frente é ir direto à Morte, que está ao meio da estrada sem fim à nossa espera. Pus-me então a galopar para trás, para atingir a Vida; que a Vida, sendo o princípio está por detrás de nós... E como eu não acredito na Morte porque ela anda sempre a soprar a Matéria pra enganar e insuflar-lhe loucura, comecei a viver, a sentir, a rir, a gozar e a vibrar (Negreiros, 1997, p. 692).

Em Almada Negreiros, há reversão do sentido da caminhada do sujeito, pois ele compreende que trilhar para a frente é ir em direção à morte. Conforme Elizabeth Dias Martins (2013), impera aí uma compreensão de tempo como fluxo unidirecional, impelindo o homem sempre para diante, onde, cedo ou tarde, deparar-se-á com a interrupção abrupta do caminho, através da anulação do ser. O eu poético de Almada está sempre em busca do princípio de todas as coisas, pois é preciso “partir de onde tudo começou; do princípio; lá está a vida [...]” (Martins, 2013, p. 150).

Desta maneira, princípio e fim da vida contrapõem-se em termos valorativos, tendo em vista que quanto mais próximo do princípio, ou seja, da geração do ser, mais valor positivo será atribuído à existência; quanto mais longe deste início, mais valor negativo será somado. Tanto é assim que, quando o narrador almadiano consegue romper a lógica unidirecional do tempo, experimenta uma plenitude de vida, antes fadada a ser perdida, mas agora recuperada, por mover-se no sentido contrário à anulação:

Esse começar situado no princípio, ou seja, na anterioridade, é a fuga da morte, espectro fatal sempre a nos espreitar com seu olho ulterior. Caracteriza também uma retomada residual da mentalidade Barroca nos escritos do poeta, pois naquela época de extremos foi que o homem mais temeu o fluir temporal e a fugacidade da vida em decorrência da descoberta do relógio mecânico. Em sua prosa, fica muito claro esse temor a aguçar-se no espírito do homem no século XX. E agora com muito mais intensidade, devido ao ritmo de vida cada vez mais acelerado, à valorização do efêmero e ao culto à velocidade, compelindo cada vez mais o homem para diante, onde, diz o bom senso, se encontra o fim (Martins, 2013, p. 150).

Se viver é morrer, significa estarmos imersos nesse inescapável paradoxo elaborado pelo tempo, nota principal de *Lições de Tempo*, como temos constatado. Na obra, impõe-se o existir como esse processo paradoxal do embate entre ser e não-ser, sendo ambas as condições inevitáveis e intransferíveis, como Martin Heidegger (2015) levar-nos-á a compreender, ao definir o “ser-para-a-morte” como uma das possibilidades da existência: “O chegar-ao-fim encerra em si um modo de ser absolutamente insubstituível para cada presença⁹ singular.” (Heidegger, 2015, p. 317).

Para Heidegger (2015), toda existência é um projetar-se para a não-existência. Assim sendo, dar-se conta do tempo só ratifica a nossa consciência perante a certeza da morte como a possibilidade de, nos termos heideggerianos, o “poder-ser” tornar-se o “não mais poder-ser”. Isto ocorre porque, se a presença é a dinâmica existencial em suas infinitas possibilidades de ser, a morte é o cessar de todas elas: “Concebemos existencialmente a morte como a possibilidade característica da impossibilidade de existência, ou seja, como o absolutamente nada da presença. A morte não se agrega à presença no seu ‘fim’”. (Heidegger, 2015, p. 389).

Em todas as peças literárias até aqui mencionadas, a voz poética ou narrativa não apenas se depara com a fugacidade do tempo, como é obrigada a encarar a condição de uma existência finita a cujo termo *chronos* insiste em empurrá-la. Neste processo de projeção para o aniquilamento do sujeito, as transformações físicas decorrentes do envelhecimento ganham uma amplificação simbólica de morte, pois a deterioração do corpo e da mente são a ela associados, vide a metáfora da vela sendo consumida pela chama, no poema XI de Roberto Pontes, anteriormente citado.

A velhice passa a ter o valor simbólico de morte que mencionamos, por ser o ponto mais longo do percurso da existência, após o qual não há possibilidade material de continuação: anulação total da presença. Isto justificaria o sentimento de angústia do envelhecimento, conforme a psicanalista Priscilla Lima explica:

A proximidade da morte acentua a angústia do desamparo perante a vida, o que pode ser extremamente penoso. Muitas vezes a desesperança se instala como fruto da presentificação do que foi deixado ‘para depois’ e sua inviabilidade de realização diante de um futuro curto. “Ante o fim iminente não há apelo possível, o socorro não chega, a morte se enfrenta sempre em solidão”, nos diz Goldfarb (2004, p. 31). (Lima, 2013, p. 183)

Nesta perspectiva, ver-se diante da velhice é ver-se diante da iminência da anulação total. E, como o mito de Dâmocles ensina, é ter consciência de que, a qualquer

⁹ Em *Ser e Tempo* (2015), de Martin Heidegger, o conceito de “presença” não significa simplesmente “existência” ou “humano”, mas o ser nas suas relações dinâmicas do existir com suas possibilidades de ser e fazer. Como explica Márcia Sá Cavalcante, tradutora da edição que utilizamos, o termo “presença” refere-se “[a]o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc.” (Cavalcante, 2015, p. 561).

momento, podemos ser surpreendidos com o rompimento do fio que segura a lâmina no alto. Neste ponto, vale citar o poema IV, da parte segunda de *Lições de Tempo*, em que o poeta diz:

Como reter
Como sustar o grito
Ao encontrar uma palmeira morta?
Aí é que se dá o meu ofício:
Dar os limites certos do incerto.
(Pontes, 2012, p. 76)

O poema condensa em si toda a nossa discussão, pois revela o espanto que a passagem temporal nos causa. Este sentimento é um traço mental residual de medo das transformações impostas pelo curso do tempo, que pressupõe nossa destruição e morte. No texto, o eu lírico depara-se com uma palmeira morta e, com isto, é preciso gritar; ato espontâneo em momentos de horror. Vale notar, ainda, a presença do simbolismo da árvore que surge no terceiro verso, reforçando o sentido de finitude da existência.

Em diferentes culturas, como demonstram Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2022), o símbolo da árvore significa a vida, uma vez que está associada aos processos de nascimento, amadurecimento, morte e regeneração:

A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro. (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 132)

Como explicam os autores em *Dicionário de Símbolos*, a árvore congrega os principais elementos naturais (terra, água, ar e fogo) e une diferentes “níveis do cosmo”. Por este motivo, podemos entender que, ao utilizar a palmeira morta, o poeta faz referência ao símbolo da árvore cósmica; representação da totalidade da existência e, desta maneira, permite-nos deduzir que a cena terrificante encarada por ele é a evidência da efemeridade dos seres, principal lição residualmente presente ao longo da obra aqui em análise, conforme temos demonstrado.

Considerações finais

Ao longo de nossas reflexões, analisamos alguns poemas de *Lições de Tempo*, obra poética de Roberto Pontes, em relação com outras concepções artísticas e filosóficas acerca da categoria temporal. Estas aproximações levaram em conta os aspectos que fazem do tempo um elemento temível, pois a ele é atribuída a responsabilidade de gerar, mas também de destruir inevitavelmente as coisas e os seres. Conforme vimos, estas atribuições moldam a forma de pensar o tal elemento, construindo, ao longo dos séculos, um imaginário que gira em torno do sentimento de medo relativo ao tempo.

Assim é que sua representação mitológica é a de um deus impiedoso, que devora os próprios filhos; enquanto isso, em Aristóteles, sua relação com o conceito de movimento leva-nos ao de transformação e, por extensão, ao de envelhecimento e decaimento. Estes dois últimos termos remetem, de pronto, às ideias de finitude de Santo Agostinho e de “ser-para-a-morte”, que Martin Heidegger elabora para explicar o percurso da vida impelida pela ação temporal. Estas concepções compartilham um traço em comum, que é o de um tempo a ser temido porque destrói; resíduo de mentalidade encontrado também nos poemas de *Lições de Tempo*, sublinhando o caráter universalizante do sentimento de medo quando relacionado à passagem do tempo.

Em Roberto Pontes, como vimos, o eu está sujeito às transformações negativas que lhe marcam o rosto com as rugas (o mapa de sua trajetória), sendo esta uma constatação também da voz poética de Cecília Meireles, ao contemplar as mudanças do próprio corpo. Outrossim, ainda no útero materno, o eu poético ponteano vê-se empurrado para a morte, pois desde o primeiro momento de vida, o ser já está em decaimento e o seu desgaste é vela consumida pela chama, paulatina e ininterruptamente. Viver é caminho de direção e destino únicos: a morte. E embora inevitável, encontrá-la não é alternativa benfazeja. Assim é que, para escapar deste fim, em *Almada Negreiros*, o narrador desafia o fluxo temporal e traça um caminho de volta, pois – semelhantemente ao eu lírico do poeta brasileiro –, em seu entendimento, quanto mais avança no percurso da vida, mais próximo está de sua aniquilação.

Este inconformismo expresso no texto almadiano como inversão do fluxo temporal, no intuito de retornar em direção à “Vida” é também verificado na obra de Pontes, especialmente na terceira parte de *Lições de Tempo*; no entanto, em vez de, literalmente, voltar na linha do tempo, o eu lírico ponteano enfrenta o seu aparente fim, mas transcende a morte, por meio de uma pan-integração, em que passa a compor a essencialidade da vida, simbolizada ora nos elementos da natureza ora na perenidade da palavra poética: “Serei a vida na sua voz primária” (Pontes, 2012, p. 140).

Com isto, ele subverte a concepção unidirecional do tempo sobre a qual se erigem as duas primeiras partes do livro, optando de modo mais assertivo agora por uma perspectiva circular da existência e triunfando, finalmente, sobre o tempo. Mas isto é já matéria que se estende além dos limites deste artigo e sobre a qual pretendemos dar a devida atenção de acordo com o avanço de nossa pesquisa. Importa notar que, embora corajosa, esta atitude de enfrentamento e superação do deus tirano é ainda a admissão do receio pelo fim a que somos impelidos diariamente.

Em suma, pudemos notar haver um resíduo que resiste e conforma um imaginário relativo ao tempo enquanto elemento passageiro, responsável pela deterioração dos seres e das coisas. Este resíduo é o traço mental do medo, que se manifesta pela impossibilidade de escaparmos deste processo; tudo e todos estão sob o reinado de Cronos e isto evoca a impotência e a angústia humanas em face do tempo, tal como constatamos nas imagens, simbologias e metáforas extraídas da poesia de Roberto Pontes e em seu comparativo com outros poetas e pensadores ocidentais.

Referências

- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 2002.
- ARISTÓTELES. "Libro IV". In: *Física*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995, p. 215 – 290.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- ESPIG, Márcia Janete. "O Conceito de Imaginário: Reflexões Acerca de Sua Utilização Pela História". *Textura*, nº 9, nov 2003 - jun 2004, p. 49 – 56.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LIMA, Priscilla Melo Ribeiro de. *Tempus Fugit... Carpe Diem*. Poiesis, Velhice e Psicanálise. 2013. 254f. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura. Brasília/DF, 2013.
- MARTINS, Elizabeth Dias. *Do Fragmento à Unidade: A Lição de Gnose Almadiana*. Fortaleza: EDUFC, 2014.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017.
- NEGREIROS, Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PONTES, Roberto. *Lições de Tempo & Os Movimentos de Cronos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.
- PONTES, Roberto. "Pródromos Conceituais da Teoria da Residualidade". In: Francisco

Wellington Rodrigues et al (Org.). *Matizes de Sempre-viva: Residualidade, literatura e cultura*. Macapá: UNIFAP, 2020, p. 13-44.

DESLIMITES ENTRE RESÍDUOS E MEMÓRIAS EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHOIS, DE VALTER HUGO MÃE

BOUNDARIES BETWEEN RESIDUES AND MEMORIES IN A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, BY VALTER HUGO MÃE

Mary Nascimento da Silva Leitão¹

 0000-0001-6445-9863

Enviado em: 23/12/2023

Aceito em: 24/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: A partir da voz do narrador-personagem de *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, é possível observar um perfil que se constitui imerso em dois movimentos: um interior e outro exterior. O primeiro se faz com a perda da esposa e todos os sentimentos que envolvem o período de luto da personagem. O segundo percorre as memórias da nação portuguesa, descrevendo uma coletividade representada pelo narrador silva². Com base nesse percurso, objetivou-se delinear o perfil do personagem que, ao contar a sua história, assumiu uma identidade coletiva construída pelas memórias de períodos que deixaram cicatrizes na nação portuguesa. Essas memórias vão além dos resgates de lembranças, sendo parte constituinte do próprio indivíduo, portanto, apresentando-se como resíduos e como parcela do processo de endoculturação. E, para se discutir acerca das memórias que a todo instante se atualizam e remodelam os indivíduos, apresentamos como principais contribuições as abordagens teóricas de Le Goff (2013), Hall (2006), Candau (2012), Pontes (2019). Verificou-se que as memórias descritas pelo narrador, ao longo de sua história, não só explicam a formação do sujeito que fala, mas estão dentro de um processo a ser apresentado gradualmente ao leitor. Assim, as referidas memórias estão vivas e são resíduos edificadores dos silvas, tanto dos que percorrem a narrativa quanto dos que estão fora dela.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Resíduo; *A máquina de fazer espanhóis*.

ABSTRACT: From the voice of the narrator-character of *A máquina de fazer espanhóis*, by Valter Hugo Mãe, it is possible to observe a profile that is immersed in two movements: one interior and the other exterior. The first is done with the loss of his wife and all the feelings that involve the character's mourning period. The second goes through the memories of the Portuguese nation, describing a collectivity represented by the narrator silva. Based on this path, the objective was to outline the profile of the character who, by telling his story, assumed a collective identity built by the memories of periods that left scars on the Portuguese nation. These memories go beyond the retrieval of memories, being a constituent part of the individual himself, therefore, presenting themselves as residues and as part of

¹ Professora Adjunta da Universidade Estadual do Ceará, na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: mary.nascimento@uece.br.

² O nome do personagem principal de *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, aparece, ao longo da narrativa, com inicial minúscula. Portanto, neste artigo, optamos por manter a escrita original.

the process of enculturation. And, in order to discuss the memories that are constantly updated and reshape individuals, we present as main contributions the theoretical approaches of Le Goff (2013), Hall (2006), Candau (2012), Pontes (2019). It was found that the memories described by the narrator, throughout his story, not only explain the formation of the subject who speaks, but are within a process to be gradually presented to the reader. Thus, these memories are alive and are edifying residues of the silvas, both those who run through the narrative and those who are outside of it.

KEY WORDS: Memory. Residue. *The Spanish Making Machine*.

Somos todos silvas neste país

somos bons homens. não digo que sejamos assim uns tolos, sem a robustez necessária, uma certa resistência para as dificuldades, nada disso, somos genuinamente bons homens e ainda conservamos uma ingênua vontade de como tal sermos vistos, honestos e trabalhadores (Mãe, 2016, p.25).

O narrador de *A máquina de fazer espanhóis* faz uso constante da primeira pessoa do plural, apresentando fatos que delineiam a constituição de um perfil não só individual, mas, coletivo. Silva mistura as suas memórias às ocorrências do presente da narrativa, mostrando claramente como os efeitos do passado deixam marcas nos sujeitos e como as circunstâncias promovem a transformação de suas identidades.

“**Somos todos silvas neste país**”, disse o narrador-personagem, dando-nos o mote para construir, na sequência da obra, a imagem de alguém que se revela, ao menos para o leitor, a partir do instante em que perde a esposa, o amor da sua vida. E, apesar de ser o silva de Portugal, ele também é brasileiro, como bem colocou Caetano Veloso, no prefácio do livro, fazendo referência tanto ao ex-presidente da república, Luiz Inácio Lula da Silva, quanto a um suspeito de ter violentado uma moça, cujo relato passava no noticiário brasileiro ao mesmo tempo em que o artista escrevia sobre o livro de Valter Hugo Mãe. Esse decurso pretende despertar para o fato de que, embora tenhamos no livro nítidas referências à História de Portugal, o personagem transcende tal nacionalidade, desvelando a representação de um ser simplesmente humano. O romance escrito em minúsculas busca a generalização dos fatos que, aos nossos olhos, surgem inicialmente de modo bem singular:

o homem interrompeu o silêncio para me explicar que também se chamava silva, cristiano mendes da silva, e eu imediatamente pensei em nós dois como a frente e o verso, eu, antónio jorge da silva, e ele, o silva da europa, o peito inchado de orgulho como se tivesse conquistado tudo sozinho, continuou, somos todos silvas neste país, quase todos, crescemos por aí como mato, é o que é. como as silvas, somos silvestres, disse eu, obrigado a sorrir já como quem suplica uma trégua (Mãe, 2016, p. 27)

Mãe desconstrói a figura singela e pacata do idoso que vive a “feliz idade” cheio de fé e confiante da sabedoria adquirida.

Destacamos dois temas significativos para a construção da identidade de silva: a) a perda da esposa e a reflexão sobre a morte e c) a Ditadura Portuguesa. Observe-se que o primeiro se vincula especificamente à história do referido personagem e o segundo marcou a História de toda uma geração. Ambos não se distanciam entre si, pelo contrário, se entrecruzam e se complementam.

“Com a morte, o amor também devia acabar”

Depois de 48 anos ao lado de Laura, o homem que agora tinha 84 precisava reaprender a se encontrar no mundo. “Que vantagem existia, na verdade, em não ter morrido também?” (Mãe, 2016, p.33), questionou-se. Ele passou a conhecer uma realidade jamais imaginada: além de se encontrar distante, para sempre, de sua esposa, foi entregue a um lar de idosos pela própria filha. Pouco antes de tomar conhecimento da morte da companheira, silva discorreu acerca do sentimento que a ela direcionava, chegando a concluir que “o amor é para heróis”. Talvez esse momento já fosse um prelúdio acerca do período de amargura que lhe esperava. Por vezes, é possível pensar ser um caminho contrário, na verdade, ele é quem foi ao encontro da amargura:

com a morte, também o amor devia acabar, acto contínuo, o nosso coração devia esvaziar-se de qualquer sentimento que até ali nutrira pela pessoa que deixou de existir, pensamos, existe ainda, está dentro de nós, ilusão que criamos para que se torne todavia mais humilhante a perda e para que nos abata de uma vez por todas com piedade, e não é compreensível que assim aconteça, com a morte, tudo o que respeita a quem morreu devia ser erradicado, para que aos vivos o fardo não se torne desumano, esse é o limite, a desumanidade de se perder quem não se pode perder, foi como se me dissessem, senhor silva, vamos levar-lhe os braços e as pernas, vamos levar-lhe os olhos e perderá a voz, talvez lhe deixemos os pulmões, mas teremos de levar o coração, e lamentamos muito, mas não lhe será permitida qualquer felicidade de agora em diante (Mãe, 2016, p.35).

E todo o discurso de amor e de bondade – apesar da prematura consciência do mascaramento humano – foi substituído pelo desgosto causado pela dor da perda. Bruscamente lhe tiraram a tranquilidade futura. Ora, não há morte que não seja brusca, por mais que a julguem esperada.

Podemos, nesse ponto, retomar as ideias de Joel Candau (2012), em *Memória e identidade*, quando diz ser a memória que primeiro alimenta a identidade, fortalecendo-a tanto no âmbito individual quanto no coletivo. E, mais adiante, citando Isac Chiva, conceitua identidade como a consciência das “mudanças, crises e rupturas” (Candau, 2012, p.16). *A máquina de fazer espanhóis* se constrói com base na compreensão, por parte de silva, de que as dores podem permear uma vida inteira, e de que o amor,

quando não correspondido, não traz a leveza e a benfeitoria um dia imaginadas. Candau (2012) afirma que restituir a memória de um indivíduo que a perdeu é resgatar a sua própria identidade. Silva, ao pretender extinguir o amor junto com a morte, levamos a refletir sobre a necessidade de apagamento da memória, como uma esperança de supressão da dor. Isso, segundo a perspectiva do teórico referenciado, levaria ao apagamento da identidade. A personagem se constitui do próprio amor que sente pela esposa e não viver esse amor é como perder a si mesmo, fato que se comprova ao longo de toda a obra, quando Silva reconstrói um eu, que já nasce do sofrimento.

Joel Candau diz ainda que as identidades não se constituem a partir de um conjunto estável de características culturais: “são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto e circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de visões de mundo identitárias ou étnicas” (Candau, 2012, p.27). Ao interligarmos tal ideia à obra de Hugo Mãe, podemos notar o quanto a personagem em análise se edifica no contato com os outros membros do lar onde passou a viver. As relações entre os idosos, os enfermeiros e os médicos o fazem refletir a todo instante acerca do contexto no qual está inserido, enxergando com muita lucidez tudo o que vai perdendo nos âmbitos físicos e psíquicos. Rompendo com uma visão romantizada da velhice, Silva apresenta todos os percalços de uma fase sem liberdade, como se a ela não coubesse mais nenhum tipo de escolha.

A vida no asilo acontece com os que foram excluídos da sociedade. Portanto, de alguma forma, os moradores do lar se identificavam, seja pelas dores, pelas angústias, pelas loucuras ou pelo período da vida mais próximo da morte. De acordo com Kathryn Woodward, “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social” (Woodward, 2014, p.40). Portanto, observamos na obra em estudo que há uma identidade coletiva que se edifica a partir da reflexão acerca de uma realidade separatista, que aponta o afastamento de um grupo de idosos do restante da sociedade. E esse grupo, aproveitando-se do que lhe resta, transforma em linguagem o que há de comum entre eles, dialogando e compartilhando aquilo que é inerente à idade, tanto de uma maneira universal, quanto nacionalista. Em âmbito geral, eles dialogam muitas vezes sobre a morte que, sendo parte de seus pensamentos e prospecções, se insere também na construção da identidade de cada um.

Ainda sobre a morte, é preciso lembrar que ela foi conteúdo de diversos diálogos e monólogos. E por haver um cemitério vizinho ao local onde passavam os dias, era comum também o olhar para ele e a ponderação sobre a condição da existência, como é perceptível no trecho a seguir:

Andar pelo cemitério é a última coisa de velho a entrar-nos na cabeça, é o que verdadeiramente nos torna velhos sem regresso, diferentes dos outros humanos. Afeiçoamo-nos à morte, é como se fôssemos cortejando a confiança dessa desconhecida, para nos encantarmos, quem sabe. ou para percebermos como lhe poderemos escapar ainda (Mãe, 2016, p.114).

Assim, o narrador aos poucos vai falando do costume de se viver em meio àquelas imagens fúnebres do cemitério, de modo que naturalmente passam a ler as placas e a ver as fotografias. E ao pensar nas pessoas que já se foram, pensam: “tão fácil vivermos esquecidos delas e como se torna tão cruel que assim seja. vemos os seus retratos, recordamos a simpatia do momento em que coincidimos, e depois medimos a distância a que estamos desses momentos” [...] (Mãe, 2016, p.115). A cruel constatação de que não se pode conservar tudo e todos na memória, muito menos na vida, por vezes domina a consciência do narrador, que se utiliza da primeira pessoa do plural para falar de um sentimento comum à velhice.

Todos eles, moradores do Lar feliz idade, perderam o direito de escolha e vivem de forma resignada ao que o espaço impõe, desde os bens materiais às regras gerais. Tudo isso aguça a reflexão sobre a individualidade e a generalização, aspectos norteadores da construção de identidade, que tanto se constitui daquilo que singulariza - como o próprio nome, por exemplo, como do que torna as pessoas semelhantes umas às outras - fazendo-as participarem de um mesmo grupo. No caso de *A máquina de fazer espanhóis*, o silva representa o comum, o coletivo. E tal ideia é retomada de maneiras diferentes para lembrar ao leitor a respeito de uma condição humana da qual ninguém foge: “o lugar de laura está igual aos outros. não tem nada de especial e se eu não a conhecesse não conseguiria convencer-me de que ela mereceria melhor” (Mãe, 2016, p.115). Silva também lembra da esposa do tempo em que estava viva - “quando entrava todos pressentiam a sua presença e procuravam-na” - apontando para a diferença de identidade que, em se tratando de Laura, aos seus olhos, era bastante singular. Mas, naquela condição universalizada, identificava-se com os demais, por mais diferentes que fossem em vida.

Naquele asilo, vida e morte estavam presentes. Embora, ambos, não concretamente. Nada se ligava à fantasia. Havia plena consciência da realidade cruel que aproximava a todos que conviviam naquele mesmo espaço. Ali encontrava-se o resultado de vivências transformadoras, como a de antonio silva, que o obrigava a ser outro desde o instante em que um pedaço seu fora embora.

“Somos todos fascistas e comunistas ao mesmo tempo”

Em vários momentos, o narrador-personagem retoma as memórias das vivências ao lado de sua companheira, desde quando decidiram viver juntos: “eu e laura começamos por pensar que nada nos faria mal. Que a custo nos tornaríamos úteis à

máquina social e estaríamos abrigados num tecto onde os nossos filhos nascessem com os nossos nomes portugueses e orgulhosos” (Mãe, 2016, p.95). Este trecho se insere em uma reflexão sobre o momento vivenciado em Portugal na época em que o casal iniciava o romance. Também deixa clara a importância da família e de que deveria, a todo custo, protegê-la. Isso justifica um fato ocorrido no período da referida ditadura. No tempo em que Antonio Silva era barbeiro, ajudou um jovem a fugir dos opressores, dando a ele estadia de uma noite no seu estabelecimento comercial.

O rapaz se tornou cliente fiel, como espécie de gratidão pela ajuda. Noutro momento, quando Silva foi interrogado por policiais acerca do jovem revolucionário, não negou os fatos, entregando-o aos salazaristas. Sua atitude, analisada já na “felicidade”, não foi das mais plausíveis, mas, foi necessária à proteção da família.

O acontecido, visto sob uma perspectiva individual, aponta para a única preocupação da personagem ao longo da vida: a família. Por ela, dedicou-se inteiramente ao trabalho e não construiu amizades, realidade que só foi pensada quando se viu em uma situação na qual os companheiros do lar eram a única satisfação e ocupação para vencer os dias.

Além disso, a memória resgatada por Silva indica um outro laço que une os idosos da obra de Valter Hugo Mãe, que é o fato de terem vivido numa mesma época, contribuindo para um compartilhamento coletivo das experiências e olhares acerca daquele momento. Trata-se de uma memória coletiva que, conseqüentemente, constitui uma identidade também coletiva. De acordo com Stuart Hall (2006), as culturas nas quais estamos inseridos, desde que nascemos, são os principais fundamentos da identidade nacional. Temos então uma sociedade que envelheceu e parte dela se encontrou num asilo, talvez, único ambiente possível para um encontro desse nível:

E quando o Silva da Europa nos falou de sermos fascistas e comunistas ao mesmo tempo eu pus-me a fazer contas para trás e a ver coisas, concluí também que a maior parte daquilo em que acreditamos nos dá medo e isso leva-nos a ficar de boca fechada, recordava-me bem do que me dizia naquela noite em que o conheci, que éramos todos livres de pensar as coisas mais atroz, isso não nos impedia de sermos vistos pela sociedade como bons homens e de sairmos à rua dignos como os melhores pais de família, um homem havia de ser medido pelos seus actos, pouco importando se dentro de casa era feito àquela mariguice de acreditar em Deus ou da macheza cretina de se ligar aos malfeitores, estejam eles escudados numa igreja ou num governo, éramos por igual todos cidadãos da mesma coisa, a andar para a frente com os instintos de sobrevivência a postos como antenas, eis a emissão certa, a propaganda que não podíamos dispensar, sobreviver, segurarmo-nos, e aos nossos, e abrir caminho até à morte dentro. essa é que era a essência possível da felicidade, aguentar enquanto desse (Mãe, 2016, p.131).

É perceptível que o silenciamento, em governo ditatorial, é questão de sobrevivência. Silva vai além ao tratar das roupagens a serem vestidas para seguir um padrão esperado pela sociedade, principalmente nos âmbitos religioso e governamental. Eram livres para pensar. Mas não para ir à rua de qualquer jeito. E nesse aspecto todos são iguais, só desejam “andar para a frente com instinto de sobrevivência”. E caminhando em direção à morte, encontrariam nesse equilíbrio a possível resposta para a felicidade.

O encontro entre memórias e resíduos

A *máquina de fazer espanhóis* tem início com o personagem-narrador vivenciando seus oitenta e quatro anos. Todas as histórias vividas antes dessa etapa de vida do senhor silva surgem na narrativa como *memória*. Le Goff, em *História e Memória*, afirma que “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. (Le Goff, 2013, p.387). Assim, as lembranças do personagem-narrador são descritas e reinterpretadas segundo o novo indivíduo que se encontra em uma situação completamente diversa daquela do tempo em que as experienciou. Não só o presente molda o indivíduo, mas, neste caso, sobretudo, as memórias retomadas, que passam a ser vistas e avaliadas de outra forma.

Silva nunca havia imaginado viver sem a sua esposa, nem longe do seu lar e da sua família. A nova vida que é inaugurada de modo brusco, a partir de uma grande dor e em meio ao luto, é moldada na vivência em um novo espaço e com pessoas com as quais ele nunca havia tido contato. Essa grosseira transformação faz parte do processo de *endoculturação*. Embora nem todos os indivíduos sofram o que silva sofreu, o processo em si, de mudança a partir do que a sociedade oferece, trata-se de um movimento natural a todos os sujeitos. Segundo Roberto Pontes, a endoculturação:

Consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A endoculturação é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura e nem na literatura e sermos sempre o que os outros foram. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano (Pontes, 2017, p.17)

O personagem principal da narrativa de Mãe teve que se adequar aos parâmetros do Lar feliz idade e aceitar toda a organização cotidiana pensada e formulada sem a sua intervenção. A realidade imposta também contribuiu com a transformação identitária deste homem que um dia sonhou com um futuro diferente. A mudança

aconteceu de fora para dentro, dentro de um contexto no qual tradicionalmente e culturalmente os idosos são excluídos da sociedade.

Imerso numa situação de desconforto, o senhor silva busca o encontro consigo mesmo através de memórias de um passado feliz. Esse passado inclui a vida compartilhada com a esposa Laura e, também, as nuances experienciadas na tentativa de salvar a sua família dos desmandos da ditadura salazarista³. Ao retomar estas memórias analisa os fatos e pensa sobre o porquê de ter agido do modo como agiu. Ele reflete sobre a necessidade de aparentar ser um “bom homem” e comenta acerca do fascismo que encoberta a figura dos portugueses.

Observa-se que as memórias não são retomadas como simples lembranças intactas do passado. Elas têm vida, se movimentam e transformam o senhor silva, que cada vez mais se enxerga como um indivíduo cheio de falhas e capaz das maiores atrocidades. É nesse ponto que se encontra a aproximação entre memória e resíduo. Este, “para a Teoria da Residualidade, é o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro” (Pontes, 2017, p.14). Os resíduos, na narrativa de Mãe, fazem reviver fatos que transbordam uma vivência individual. Eles são parte de uma memória coletiva e se manifestam nas pessoas que compartilham o mesmo lar de idosos, por terem vivido numa mesma época. A memória da ditadura portuguesa está imbricada em cada idoso. E, embora cada um tenha vivenciado o momento histórico de modo diferente – alguns mais intensamente que outros – há em cada um deles um traço, um efeito, uma marca desse fato.

Michael Pollak, em *Memória, esquecimento e silêncio* (1989), aponta a existência de dois tipos de memórias: a) memória oficial e b) memória subterrânea. A primeira se pretende universal, é ensinada nas escolas, propagada socialmente; a segunda, é a que se encontra na realidade dos que sofreram, vivenciaram violências, opressões, torturas. Esta é a História que não se conta.

No Lar feliz idade, encontram-se uma memória subterrânea que residualmente é parte dos membros compartilhadores do mesmo espaço. São resíduos porque estão vivos, porque não foram esquecidos, porque ainda agem e transformam os indivíduos no presente. Essas memórias continuam agindo sobre a endoculturação dos sujeitos que lá vivem.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os

³ O Governo salazarista foi projeto político do Estado Novo que incutia a ilusão de uma essencialidade portuguesa. Era necessário agir segundo o aparelho do Estado, fortalecido pela tríade Deus, Pátria, Família. Os portugueses passaram a ser parte de um “grande cenário de legos”. Tinham o apoio do PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) para os dissidentes.

esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (Le Goff, 2013, p.387).

Isso justifica o isolamento vivido pelo Lar feliz idade, cujo próprio espaço possuía uma organização que levava cada morador, futuramente, ao esquecimento. Quando as famílias abandonavam seus entes e deixavam de repassar os custos para o Lar, os idosos eram relegados ao abandono em quartos mais afastados e isolados. Esse esquecimento está pautado pela memória subterrânea descrita por Michael Pollak.

Para Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*:

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social restalhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade (Bosi, 2009, p.23).

O tempo de atuação do idoso na sociedade vem se ampliando de forma significativa, todavia, o que destacamos aqui é o valor social atribuído a ele. Em sociedades tradicionais, o idoso é guardião das tradições. E é através da memória que os elementos da tradição, bem como os fatos históricos e as suas diferentes visões são resguardados. “A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações” (BOSI, 2009, p.9). Portanto, em *A máquina de fazer espanhóis*, notamos a relação construída entre passado e presente, de modo a reformular uma visão de mundo, de modo reconstruir indivíduos, moldando identidades.

Enfim, somos genuinamente bons homens

A Silva, e porque não dizer silvas, se constitui, desde o princípio de *A máquina de fazer espanhóis*, como um ser duplo. A obra apresenta o momento da brusca desconstrução de um indivíduo que nunca havia projetado viver sem a esposa, havendo nessa apresentação, um antes e um depois do personagem. Este, ao chegar no lar de idosos, escolhe ficar em silêncio durante um tempo, vivendo a sua tristeza de boca fechada⁴. E quando resolve dialogar com os companheiros, as palavras transcendem o imaginado, fazendo surgir amizades que passam a compartilhar suas memórias. Ele se movimenta então do silêncio à palavra, da resignação à reflexão consciente acerca do estado em que se encontra. Esse percurso é construtor da

⁴ Encontramos na expressão “boca fechada” uma metáfora para o próprio momento ditatorial, sobre o qual a obra de Mãe faz tantas referências. Silva fala dos bons homens como aqueles que fecham a boca e vivem sob máscaras efetuando o papel social que cabe a cada cidadão de bem.

identidade de um ser que se faz coletivo desde o nome e que, simbolicamente, revela a condição de indivíduos que são postos à margem da sociedade.

Pensando a memória na perspectiva de Candau, como uma “construção continuamente atualizada do passado” (Candau, 2012, p.9), é notável que a obra de Valter Hugo Mãe foi edificada numa relação constante entre o que foi e o que é. As memórias dos idosos se unem em prol da construção da identidade de um representante social que figura de maneira realista apresentando possíveis sentimentos e angústias que a sociedade busca esconder. Assim, a identidade de Silva é edificada nas diversas relações com os outros membros do lar em que vive e, também, na sua interligação com o passado.

Esse passado surge residualmente através das memórias que não são só resgatadas, recontadas, mas, são transformadoras, pois têm influência no percurso de reconstrução do Silva. As atitudes do passado aparecem, algumas vezes, como justificativas para as reações do presente. Silva, seja nos instantes de silenciamento de si ou do outro, aparece também como uma pessoa cruel, revestida como tantos outros cidadãos: de um homem genuinamente bom.

A narrativa de Mãe reconfigura a imagem comumente propagada do idoso e leva o leitor a olhar ao mesmo tempo para o passado e para o futuro, refletindo sobre as máscaras sociais que diariamente nos revestem e, conseqüentemente, sobre a essência escondida e lapidada pelos fortes tempos vividos.

Referências

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*; tradução, Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2013.
- MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento e silêncio*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989, p. 3-15.
- PONTES, Roberto. “A propósito dos conceitos fundamentais da teoria da residualidade. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias.; CERQUEIRA, Leonildo. (et.al.). *Residualidade e intertemporalidade*. Curitiba: CRV, 2017.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In T. T. Silva (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (7ª ed., pp. 7-72). Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

RESIDUALIDADE ESTÉTICA NA POESIA DE GILKA MACHADO

AESTHETIC RESIDUALITY IN GILKA MACHADO'S POETRY

Jéssica Thais Loiola Soares¹

 0000-0003-3882-8914

Elizabeth Dias Martins²

 0000-0002-7817-6749

Enviado em: 25/12/2023

Aceito em: 26/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Este trabalho faz parte da nossa tese de doutorado, que teve como objetivo geral verificar os resíduos de outros tempos, espaços e culturas presentes na poesia de Gilka Machado. Neste artigo faremos uma breve explanação do que foi aprofundado no primeiro capítulo da nossa tese de doutorado. Trata-se, portanto, de um trabalho cujos resultados finais foram apresentados na defesa da tese a que nos referimos. Em geral, os períodos literários são ensinados e estudados em enquadramentos temáticos e formais que os distanciam uns dos outros, deixando de lado um aspecto muito importante que é inerente à literatura: seu caráter híbrido. Nesse ponto, faz-se relevante o conceito de hibridação cultural utilizado pela Teoria da Residualidade (Pontes, 1999), de acordo com o qual as culturas mantêm contato entre si e a “mistura” resultante dessa comunicação faz parte do processo cultural. De posse dessas informações, analisaremos a obra de Gilka Machado, poeta brasileira nascida no final do século XIX, cuja atuação se deu, sobretudo, na primeira metade do século XX. A poesia da autora é tradicionalmente enquadrada ora no Simbolismo ora no Pré-Modernismo. Entretanto, consoante a Teoria da Residualidade, toda a arte e, portanto, toda a literatura, apresenta uma complexidade estética decorrente da hibridação que ocorre entre os períodos históricos, culturais, artísticos e literários. A poesia de Gilka Machado também se mostra diversa em temáticas e formas, pois manifesta elementos característicos de estéticas literárias anteriores, contemporâneas e vindouras, a saber: Trovadorismo, Classicismo, Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo. Neste trabalho analisaremos sucintamente alguns poemas que apresentam residualmente elementos das escolas literárias mencionadas, a fim de comprovarmos a presença da residualidade estética na poesia de Gilka e, então, apontarmos o entrecruzamento artístico que ocorre entre tempos, culturas e espaços distintos.

PALAVRAS-CHAVE: Gilka Machado. Residualidade. Hibridação cultural. Estéticas literárias.

1 Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Ceará – IFCE. Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Endereço eletrônico: thais.loiola@ifce.edu.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4810954575190185>

2 Professora Associada do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – UFC. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio). Pós-Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, e pela Universidade de Coimbra. E-mail: bethdiasufc2@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0811163781077772>

ABSTRACT: This work is part of our doctoral research, which has the general objective of verifying the residues of other times, spaces and cultures present in the poetry of Gilka Machado. In this article we will make a brief explanation of what will be deepened in the first chapter of our doctoral thesis. It is, therefore, a work still under development, whose final results will be presented in an unprecedented way in the thesis to which we refer. In general, literary periods are taught and studied in thematic and formal frameworks that distance them from each other, leaving aside a very important aspect that is inherent to literature: its hybrid character. At this point, the concept of cultural hybridization used by the Theory of Residuality (Pontes, 1999) becomes relevant, according to which cultures maintain contact with each other and the “mixture” resulting from this communication is part of the cultural process. With this information in hand, we will analyze the work of Gilka Machado, a Brazilian poet born at the end of the 19th century, whose work took place mainly in the first half of the 20th century. The author's poetry is traditionally framed either in Symbolism or in Pre-Modernism. However, according to the Theory of Residuality, all art and, therefore, all literature, presents an aesthetic complexity resulting from the hybridization that occurs between historical, cultural, artistic and literary periods. Gilka Machado's poetry is also diverse in themes and forms, as it manifests characteristic elements of previous, contemporary and future literary aesthetics, namely: Troubadourism, Classicism, Arcadianism, Romanticism, Parnassianism, Symbolism and Modernism. In this work, we will briefly analyze some of Gilka's poems that residually present elements of the aforementioned literary schools, in order to prove the presence of aesthetic residuality in Gilka's poetry and, then, point out the artistic intersection that occurs between different times, spaces and cultures.

KEY WORDS: Gilka Machado. Residuality. Cultural hybridization. Literary aesthetics.

Introdução

Este trabalho faz parte da nossa pesquisa de doutorado, que tem como objetivo geral verificar os resíduos de outros tempos, espaços e culturas presentes na poesia de Gilka Machado. O primeiro capítulo refere-se às remanescências estéticas, de períodos literários anteriores, contemporâneos e posteriores, latentes de forma híbrida nos versos da obra em estudo. Já o segundo e o terceiro capítulos fazem uma abordagem histórico-sócio-cultural, investigando de que forma podemos verificar na obra poética giliana resíduos do imaginário cristão-medieval no que tange ao erotismo. Neste artigo faremos uma explanação sucinta do que está aprofundado no primeiro capítulo da nossa tese. Aqui traremos apenas resultados breves e parciais, uma vez que os resultados finais figuram de forma definitiva na tese a que nos referimos. Trata-se, portanto, de um trabalho já concluído, mas que dele damos apenas um pequeno recorte.

Em geral, os períodos literários são ensinados e estudados em enquadramentos temáticos e formais que os distanciam uns dos outros como se não houvesse relação entre eles, o que deixa de lado o caráter híbrido que é inerente à literatura e, aliás, à arte e à cultura. Nesse ponto, faz-se relevante o conceito de hibridação cultural utilizado pela Teoria da Residualidade (Pontes, 1999; 2020), de acordo com o qual faz

parte do processo cultural o contato que as culturas mantêm entre si e a “mistura” resultante disso. Consoante o teórico,

Hibridação cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A hibridação cultural se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa. (Pontes, 2006, p. 5-6; 2022, p. 17)

De posse dessas informações, passemos à análise da obra de Gilka Machado, poeta nascida no final do século XIX, cuja atuação se deu, sobretudo, na primeira metade do século XX no Brasil. A poesia da autora é costumeiramente enquadrada ora no Simbolismo ora no Pré-Modernismo, por apresentar em seus poemas muitos elementos da estética simbolista e por, ao mesmo tempo, apresentar sincreticamente características que já apontam para um vindouro Modernismo. Entretanto, de acordo com o raciocínio que estamos seguindo neste trabalho, toda a arte e, portanto, toda a literatura, apresenta uma complexidade estética decorrente da hibridação que ocorre entre os períodos históricos, culturais, artísticos e literários. A partir da leitura dos poemas de Gilka Machado, temos percebido que sua obra também se mostra diversa em temáticas e formas, pois manifesta elementos característicos de estéticas literárias anteriores, contemporâneas e vindouras, a saber: Trovadorismo, Classicismo, Arcadismo, Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo, como demonstramos neste trabalho, consoante o aprofundamento realizado no capítulo 1 da tese mencionada.

Poesia tradicional

Começaremos nosso percurso pelos aspectos simbolistas da poesia gikeana. Isso porque a maior parte dos poemas de Gilka Machado, principalmente nos primeiros livros, apresenta predominância simbolista. Leiamos um fragmento do poema “Silêncio”, do livro *Cristais partidos*:

Misteriosa expressão da alma das cousas mudas,
Silêncio – pálio imenso aos enigmas abertos
espelho onde a tristeza universal se estampa.
Silêncio – gestação das dores cruéis, agudas,
Solene imperador da Treva e do Deserto,
estagnação dos sons, berço, refúgio e campa.

Silêncio – tenebroso e insondável oceano,
tudo quanto nos teus abismos vive imerso,

tem a secreta voz dos rochedos, das lousas.
És a concentração do ser pensante, humano,
a vida espiritual e oculta do universo,
a comunicação invisível das cousas.
[...]

Silêncio – solidão de sintomas medonhos,
pântano onde do mal desenvolvem-se os vermes,
fonte da inspiração, rio do esquecimento,
lagoa em cujo fundo os sapos dos meus sonhos,
postos alheamente, inânimes, inermes,
fitam de estranho ideal do fulgor opulento.

Ó Silêncio! Ó visão subjetiva da Morte!
refúgio passional que eu sempre busco e anseio,
gozo de recordar... torturas e confortas,
pois fazes com que ao teu influxo eu me transporte
ao seio da Saudade, a esse funesto seio
esquife onde revejo as ilusões já mortas.
[...]

(Machado, 2017, p. 53-54)

Percebemos, de imediato, que o poema como um todo está imerso numa aura de melancolia e mistério, a qual é possibilitada graças ao reinante Silêncio. Além disso, a relação entre o homem e a natureza está presente, como podemos observar na segunda estrofe, na qual o silêncio humano é representado por um “tenebroso e insondável oceano,/ tudo quanto nos teus abismos vive imerso,/ tem a secreta voz dos rochedos, das lousas.” O Silêncio é tão misterioso e profundo que abrange infinitas possibilidades para sempre desconhecidas, assim como o oceano. Ademais, na quinta estrofe do poema, a expressão “fulgor opulento” relaciona-se claramente ao brilho demasiado extravagante presente no Simbolismo.

Poesia clássica

Os primeiros livros de Gilka Machado, sobretudo o primeiro – *Cristais partidos* – apresentam muitos elementos parnasianos, principalmente no tangente à forma: uso do soneto, rimas ricas, vocabulário requintado, dentre outras características imersas numa aura simbolista e repleta de resíduos de outras estéticas literárias anteriores e até posteriores. Além disso, também encontramos residualmente na poesia dessa exuberante voz lírica brasileira outro elemento que está presente em todas as estéticas de raiz clássica: a invocação à Musa.

Tradicionalmente, a poesia épica era dividida em cinco partes: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. A invocação era dirigida às divindades,

normalmente às Musas³ da poesia, que inspirariam a criação do poeta. As epopeias da Antiguidade clássica – referimo-nos especificamente à *Ilíada* e à *Odisseia*, de Homero, na Grécia, e à *Eneida*, de Virgílio, em Roma – trazem rigorosamente a invocação. Da mesma forma, no século XVI, o grande poeta Luís Vaz de Camões escreveu a epopeia *Os Lusíadas* e, ainda no Canto I, encontramos a sua invocação às Musas, que, nesse caso, são as ninfas do rio Tejo, em Portugal, designadas por Camões de “Tágides”, embora em outros momentos o poeta faça referência a Calíope, musa da poesia épica. Por seu turno, no período árcade, de inclinação neoclássica, os poetas também tinham suas musas. Na poesia lírica, havia as musas-pastoras, que eram descritas e idealizadas de forma híbrida, entre o clássico e o romântico: a Bárbara de Alvarenga Peixoto; a Glaura de Silva Alvarenga; a Nise de Cláudio Manuel da Costa; e a Marília de Tomás Antônio Gonzaga. Já na poesia épica do Arcadismo, bastante artificial se comparada às epopeias da Antiguidade clássica e do Classicismo, os poetas também fizeram as suas invocações. Por sua vez, no século XIX, a musa também foi lembrada pelos poetas parnasianos. A nosso ver, o exemplo mais forte é o poema “Musa impassível”, de Francisca Júlia, autora que, segundo Bosi (2017, p. 244), “no entender do seu melhor crítico moderno, Péricles Eugênio da Silva Ramos, talvez só ela tenha atingido sistematicamente as condições de impassibilidade que o Parnasianismo, em tese, reclamava [...]”

De maneira semelhante, podemos observar um exemplo de resíduo da invocação clássica à Musa em “Comigo mesma”, de Gilka Machado, primeiro poema do livro *Mulher nua*, do qual leremos um excerto a seguir:

Numa nuvem de renda,
musa, tal como a Salomé da lenda,
na forma nua
que se ostenta e estua,
– sacerdotisa audaz –
para o Amor de que és presa,
rasgando véus de sonho, dançarás
nesse templo pagão da Natureza!

Dançarás por amor das coisas e dos seres,
e por amor do Amor...
tua dança dirá renúncias e querereres!
[...]

Toda de risos tua boca enfeita

³ Segundo a mitologia grega, as musas eram nove entidades capazes de inspirar a criação artística ou científica, filhas de Mnemósine e Zeus. São elas: Calíope – poesia épica; Clio – história; Érato – poesia lírica; Euterpe – música; Melpômene – tragédia; Polímnia – poesia sacra; Talia – comédia; Terpsícore – dança; Urânia – astronomia e astrologia.

quando te surja um ser sincero, irmão,
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,
na verdade da tua imperfeição.
Musa satânica e divina
ó minha Musa sobrenatural,
em cujas emoções, igualmente, culmina
a sedução do Bem, a tentação do Mal!
Em teus meneios lânguidos ou lestos
expõe ao mundo que te espia
que assim como há na Dança a poesia dos gestos
há nos versos a dança da Poesia.
[...]

Torce e destorce o ser flexuoso
ó Musa emocional!
maneja os versos
de maneira tal
que eles se fiquem pelos séculos dispersos,
com os ritmos da existência universal.

E a dançar,
a dançar,
num delicioso sacrifício,
patenteia a nudez desse teu ser puníceo
ante o sereno altar
do Deus que te domina.
Que importa a injúria hostil de quem te não compreenda?
Dança, porém, não como a Salomé da lenda,
a lírica assassina:
dança de um modo vivificador;
dança de todo nua,
mas que seja a nudez da dança tua
a imortalização do teu Amor!
(Machado, 2017, p. 214-216)

Em “Comigo mesma”, o título já revela que a poeta se dirige a si mesma. Ela é sua própria musa (segundo verso), o que consiste numa grande diferenciação em relação ao conceito original de Musa. Com essa atualização, Gilka Machado acaba por se aproximar da proposta modernista de reler a tradição – o que ela fará ainda com mais afinco no decorrer de sua obra, sobretudo em *Sublimação* e *Velha poesia*. O resíduo não necessariamente precisa trazer uma continuidade; ao contrário, também pode provocar uma ruptura, como ocorre no poema que estamos analisando com respeito à invocação à musa. Ademais, o rompimento com a tradição clássica – que também é uma maneira de retomá-la e trazê-la à tona – também se dá no nível da forma, pois tratam-se de versos livres, já seguindo o estilo modernista, e não de versos decassílabos, como ocorria na poesia épica.

No poema em questão, o eu lírico feminino inicia o livro *Mulher nua* – cujo título já revela muito sobre o tema que lhe será caro – com uma referência a Salomé, que é símbolo de dança e tentação. Assim, de imediato, ela parece aceitar o estigma de mulher sensual e provocante. É interessante observarmos que a referência à personagem bíblica Salomé, que, portanto, é cristã, está hibridizada com elementos pagãos, pois ela é chamada de “sacerdotisa audaz” que dançará no “templo pagão da Natureza”.

Poesia do Amor-Paixão

Prosseguindo na análise da poesia híbrida de Gilka Machado, voltar-nos-emos agora às estéticas literárias pautadas no predomínio da emoção, da sensibilidade e da imaginação. Num contexto não racionalista, a única razão que preponderava era a razão do coração. Nessa perspectiva, focaremos nossa análise nos resíduos trovadorescos e românticos encontrados na lírica giliana, uma vez que Trovadorismo e Romantismo são os dois períodos literários em que a emoção teve domínio absoluto sobre os autores.

Na lírica de Gilka Machado, observamos que o ser amado é exaltado de forma semelhante. Claramente temos uma inversão dos papéis, uma vez que o sujeito do amor agora é a mulher e o objeto desse amor, alvo de idealização, passa a ser a figura masculina. Essa perspectiva ativa assumida pela mulher na poesia da nossa autora é uma grande conquista para o universo feminino e para a literatura de autoria feminina, demonstrando sua insubmissão aos limites que a sociedade de sua época impunha às mulheres.

Leiamos um fragmento do poema “Cabelos negros”, do livro *Estados de alma*, poema dedicado a seu esposo Rodolfo Machado, e notemos que o resíduo da caracterização idealizada do ser amado está presente nos versos gilianos:

Se, do torço retroz de tua coma escura,
meu beijo, como um passarinho
gorjeando, célere, procura
o morno e fofo ninho,
que cheiro verde meu olfato sente!
– cheiro de resedá que em flores regurgita...
e meu olhar mergulha, e meu rosto se esconde
em tua cabeleira redolente...
tenho a impressão de que és uma árvore esquisita,
sonho que em teu cabelo há verduras de fronde.

A tua cabeleira bi-partida
em curvas curtas, suaves,

tem a mesma ânsia indefinida,
ânsia de voo, de amplidão, das aves;
[...]

O teu cabelo musical contém
todos os sons velosos e soturnos
dos lânguidos “noturnos”
de Chopin. Ah! pudesse em meus versos contê-los,
– esses mágicos sons, de etéreas melodias,
que desprendem as cordas luzidias
dos teus cabelos.
[...]

(Machado, 2017, p. 141-142)

Em “Cabelos negros”, observamos elementos românticos e simbolistas hibridizados, pois, ao lado da exaltação física do ser amado, temos a relevância atribuída aos sentidos, uma vez que a magnitude do cabelo do homem é percebida por meio da visão, do tato, do olfato e da audição.

Ademais, podemos notar a exacerbação das emoções tipicamente trovadoresca e romântica nos versos de “Poema de amor”, do livro *Estados de alma*, do qual leremos alguns fragmentos a seguir:

Amo-te (e neste amor o meu gosto se apura),
porque me perco em ti qual numa vastidão,
porque ao teu lado sinto a vertigem da altura.

Ser a atmosfera que respiras,
conter-te em mim como uma redoma,
entrar-te pelo olfato, assim como as espiras
invisíveis, do aroma...

Ser teu ambiente,
ser teu espaço circundante,
[...]

Ser o silêncio em que te enfurnas,
guardar teus lentos
pensamentos,
pelas horas noturnas...
Ser o teu sono, sentir-te assim
como ninguém te sente
abandonado completamente,
completamente esquecido em mim...
[...]

(Machado, 2017, p. 178)

O eu lírico do poema ama de forma tão demasiada, que se perde no amor. A intensidade é tanta que a amante deseja ser tudo para o amado, de forma que o seu amor contemple todas as necessidades que ele possa ter, não sendo necessário mais nada além desse amor.

Poesia do porvir

Entremeadas com todos os caracteres simbolistas, clássicos, neoclássicos, parnasianos, trovadorescos e românticos, a poesia de Gilka Machado também apresenta algumas características modernistas, sobretudo no que tange à valorização de elementos populares e nacionais, como observamos no poema “A uma lavadeira”, do livro *Mulher nua*, de Gilka Machado:

Minha vizinha lavadeira,
mal nasce o sol, põe-se a cantar,
canta a manhã, a tarde inteira,
mais me parece uma rendeira
nívosos sons desfiando no ar.

De suas mãos o alvor é tanto
que, às vezes tenho a convicção
de que, talvez por um encanto,
alvo se torne tudo quanto
os dedos seus tocando vão.

Quando ela vai ao coradouro
finas cambraias estender,
olhos azuis, cabelo louro,
tudo em seu corpo canta em coro
pela alegria de viver.

Se a lua sobre os silenciados
campos do luar abre os lençóis,
não mais então lhe ouço os trinados,
mas cuido ver, por sobre os prados,
dormir, sonhar a sua voz.

Debalde o espírito perscruta
de onde lhe vem esse poder
de, sem possuir a força bruta,
assim tornar clara, impoluta
roupa que às mãos lhe venha ter.

Não poderei, por mais que o queira,
Dado me fosse e dos desvãos
De minha dor tirara inteira

Esta alma, ó linda lavadeira,
Para o crisol de tuas mãos.

Ao teu labor, que assim depura,
Tenho este anseio singular:
Pudesses tu, leda criatura,
Lavar minha alma da amargura
E pô-la ao sol para secar.

(Machado, 2017, p. 244-245)

“A uma lavadeira” traz a representação de uma mulher do povo, a qual, por sua vez, representa tantas outras mulheres nas mesmas condições que ela. Os versos de Gilka exaltam a força da lavadeira, cujo poder do espírito suplanta a força bruta. O tom melancólico também está presente nesse poema, de forma que, na última estrofe, a lavagem das roupas sujas se torna uma metáfora para a lavagem da amargura da alma do eu poético. Nitidamente também percebemos a presença de crítica social, como era bem frequente no Modernismo.

Considerações finais

Diante do conteúdo analisado neste artigo, fica claro que a poesia da autora carioca é composta por uma complexidade estética resultante da hibridação literária patente em seus poemas. Trata-se de uma teia na qual se emaranham resíduos clássicos, neoclássicos, parnasianos, trovadorescos, românticos, simbolistas e modernistas. Daí a necessidade de estudar e tornar conhecida a obra de uma poeta tão significativa para a História, a Cultura e a Literatura brasileiras.

Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. (Org.). Jamyle Rkain. São Paulo: V. de Moura Mendonça-Livros, 2017.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial-FUNARJ, 1991.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor-Edições UFC, 1999.
- _____. “Pródromos Conceituais da Teoria da Residualidade”. In: Francisco Wellington Rodrigues et al (Org.). *Matizes de Sempre-viva: Residualidade, literatura e cultura*. Macapá: UNIFAP, 2020, p.13-44.
- _____; MOREIRA, Rubenita Alves. “Reflexões sobre a Teoria da Residualidade: Entrevista concedida a Rubenita Alves Moreira pelo teórico Roberto Pontes”. (Realizada em 05/06/2006 e 14/06/2006, lida na “Jornada na Residualidade ao

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>
Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

Alcance de Todos” ocorrida em 13/07/2006 na Universidade Federal do Ceará.) In: MOREIRA, R. A. *Escritos Residuais: textos baseados na teoria da residualidade de Roberto Pontes*. Fortaleza: Gráfica e Editora IMPRECE, 2022, p. 15-31.

DAS CARTAS DE IG. A OS FILHOS DE TUPAN, GÊNESE DE IRACEMA: RESÍDUOS E MENTALIDADES EM J. D'ALENCAR

FROM THE LETTERS OF IG. TO OS FILHOS DE TUPAN, GENESIS OF IRACEMA: RESIDUE AND MENTALITIES IN J. D'ALENCAR

Rubenita Alves Moreira dos Santos¹

 0000-0002-8063-2475

Enviado em: 26/12/2023

Aceito em: 28/02/2024

Publicado em: 09/11/2024

RESUMO: Em 1855, Gonçalves de Magalhães apresenta o poema *Confederação dos Tamoyos*. Pouco tempo depois, surgem cartas publicadas em periódicos com críticas a esse poema, assinadas por Ig. Essas cartas levam a uma polêmica literária. Atingido seu objetivo e com a notoriedade alcançada, em 1856, esse crítico lança as cartas em um livro intitulado *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, e se apresenta como J. d'Alencar. Havendo criticado o poema de Magalhães, Alencar decide publicar, no periódico *A Reforma*, seu poema *Os Filhos de Tupan*, que viria a ser a gênese de *Iracema*. O presente artigo tem o propósito de refletir sobre as mentalidades desse período, que vai de 1855, ano em que Magalhães apresentou seu poema, a 1872, ano em que Alencar publicou a segunda edição de *Iracema*. Como fundamentação teórica, utilizaremos os princípios da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, sistematizada e desenvolvida por Roberto Pontes, visto que essa teoria nos permite demonstrar tanto a presença de traços residuais remanescentes entre várias culturas quanto as mentalidades num tempo de longa duração. A abordagem metodológica começa com comentários sobre o poema *Confederação dos Tamoyos*, de Magalhães, e sobre as cartas de Ig./ J. d'Alencar. Traz, em seguida, trechos do poema *Os Filhos de Tupan* e comentários sobre o romance *Iracema*. Posteriormente, reflete sobre as mentalidades existentes tanto no período assinalado quanto nos mitos indígenas que aparecem n'*Os Filhos de Tupan*. Finaliza apresentando o termo "piguara" usado por Alencar, e que representa sua luta pela construção de um projeto nacionalista para a literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Crítico Ig. Alencar poeta. *Iracema*. Teoria da Residualidade.

ABSTRACT: In 1855, Gonçalves de Magalhães presents the poem *Confederação dos Tamoyos*. Shortly afterwards, letters appeared published in periodicals criticizing this poem, signed by Ig. These letters lead to a literary polemic. Having achieved his objective and with the notoriety achieved, in 1856, this critic launches the letters in a book entitled *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*, and introduces himself as J. d'Alencar. Having criticized Magalhães' poem, Alencar decided to publish, in the journal *A Reforma*, his poem *Os Filhos de Tupan*, which would become the genesis of *Iracema*. This article aims to reflect on the mentalities of this period, which goes from 1855, the year in which Magalhães presented his poem, to 1872, the year in which Alencar published the second edition of *Iracema*. As a theoretical

¹ Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Letras. E-mail: rubenitaam@gmail.com.

foundation, we will use the principles of the *Theory of Literary and Cultural Residuality*, systematized and developed by Roberto Pontes, since this theory allows us to demonstrate both the presence of residual traces remaining among various cultures, as well as the mentalities in a long period of time. The methodological approach begins with comments on poem *Confederação dos Tamoyos*, by Magalhães, and on the letters of Ig./ J.d' Alencar. It then brings excerpts from the poem *Os Filhos de Tupan* and comments on the novel *Iracema*. Subsequently, it reflects on the existing mentalities both in the indicated period and in the indigenous myths that appear in *Os Filhos de Tupan*. It ends by presenting the term "piguará" used by Alencar, which represents his struggle for the construction of a nationalist project for Brazilian literature.

KEY WORDS: Critical Ig. Alencar poet. Iracema. Residuality Theory.

Introdução

Neste artigo vamos evidenciar situações ocorridas no ambiente literário brasileiro entre 1855, ano em que Gonçalves de Magalhães apresentou em público seu poema *Confederação dos Tamoyos*, e 1872, ano em que José Martiniano de Alencar publicou a segunda edição de *Iracema*. A abordagem metodológica começa com comentários sobre o poema *Confederação dos Tamoyos*, de Magalhães, e segue com cartas publicadas em periódicos, com críticas feitas ao referido poema de Magalhães por um certo Ig. Traz, em seguida, trechos de *Os Filhos de Tupan*, poema épico de José de Alencar, e comentários sobre o romance *Iracema*.

Posteriormente, apresenta reflexões sobre as mentalidades existentes tanto no período assinalado quanto nos mitos indígenas que aparecem em *Os Filhos de Tupan*. Com essa finalidade são utilizados os fundamentos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, sistematizada e desenvolvida por Roberto Pontes, visto que a citada teoria nos permite demonstrar a presença de traços residuais remanescentes entre várias culturas, como também as mentalidades num tempo de longa duração.

Sobre as Cartas de Ig. a um amigo

Domingos José Gonçalves de Magalhães, Visconde de Araguaia (1811-1882), escreveu a *Confederação dos Tamoyos* em 1855, inspirado nos poemas épicos, e o dedica "À Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro II, Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brasil" (Magalhães, 1857, dedicatória).

O poema em dez cantos, com aproximadamente 5500 versos, gira em torno da rebelião dos indígenas contra os colonizadores portugueses, ocorrida entre os anos de 1554 e 1567. Segundo o autor, o poema tem como argumento:

Invocação ao sol e aos Genios dos bosques do Brasil.-Primazia desta parte d'America.-0 Amazonas e o Paraná.-Nada é comparável ás bellezas desta natureza virgem.-Seus indigenas.-

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

Perseguição contra elles.-Aimbire, o mais audaz dos chefes Tamoyos, confedera todas aquellas tribus contra os Portuguezes.-Para esse fim vai elle procurar Pindobuçú, e o acha dando sepultura a um filho.-Lança Aimbire uma pedra sobre essa sepultura, que encerra talvez o cadaver de um amigo, e recordando-se do tempo da sua infancia, saúda a terra em que nasceo, e á que volta depois de longa ausencia.-Pindobuçú o reconhece, e lhe diz que o morto é Comorim seu filho.-Lamenta Aimbire a perda do companheiro da sua infancia.-Conta-lhe Pindobuçú como fôra o filho mortalmente ferido defedendo sua irmã Iguassú, atacada por alguns Portuguezes, dos quaes tres ou quatro foram mortos na lucta.-Jura Aimbire vingará a morte do amigo, e aproveita a occasião para ligar aquella tribu contra os Portuguezes (Magalhaes, 1857, Argumento).

Eis aqui a primeira estrofe do canto primeiro do poema *Confederação dos Tamoyos*, de Gonçalves de Magalhães:

Oh sol, astro propicio que abrilhantas
Do creado universo altos prodigios;
Que aos bosques dás verdor, doçura aos fructos,
E os petalos das flores vario ésmaltas!
Oh sol, vital principio, que na terra
O tenro germe da semente aqueces
E o fecundas co'os teus benignos raios:
Luzeiro perennal nume adorado
Dos innocentes filhos da Natura,
Que mal seu Creador, seu Deus conhecem!
Oh sol, hoje m'imflamma a mente ousada
Que azas desprende p'ra mais altos vôos.
(Magalhaes, 1857, p.3-4).

Gonçalves de Magalhães era bem conceituado na literatura nacional. Autor de *Suspiros poéticos e saudades*, obra considerada marco inaugural do Romantismo no Brasil, o poeta era considerado gênio por seus contemporâneos, e seria quase impossível alguém tentar "entrar no restrito mundo das letras tupiniquins sem sua chancela" (Cf. Lira Neto, 2006, p.128).

Imagine-se, então, o espanto dos leitores do jornal *Diário do Rio de Janeiro* quando, na edição de 18 de junho de 1856, se depararam com um artigo de um certo Ig. que criticava negativamente *Confederação dos Tamoyos*, obra mais recente do grande Gonçalves de Magalhães. Sobre esse poema Ig. argumentava:

O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniaes do Brasil, é geralmente conhecido; era um bello assumpto que, realçado pela grandesa de uma raça infeliz, e pelas scenas da natureza esplendida de nossa terra, dava thema para uma divina epopéa, se fosse escripto por Dante (Alencar, 1856, p.5).

Segue com a explanação:

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>
Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

"O poema começa por uma invocação ao sól e depois aos genios do Brasil. A primeira parte é fria: o sól de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia" (Alencar, 1856, p.5).

Na crítica a Magalhães, opina como agiria se fosse um poeta:

Parece-me que o genio de um poeta em luta com a inspiração, devia arrancar do seio d'alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha litteratura de um velho mundo.

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quizesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quizesse compor um poema nacional, pederia a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéas de homem civilisado.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas mattas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sól erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmurio das ondas e o écho profundo e solemne das florestas (Alencar, 1856, p.6-7).

E enfatiza atrevidamente:

Devemos confessar que a causa do poema, o principio da acção não está de modo algum nas regras da epopéa. Dirivar de um facto accidental e sem importancia a luta de duas raças, a extincção de um povo e a conquista de um paiz, é improprio da grandeza do assumpto.

.....
Quanto à metrificação, [...] o poeta no seu poema descuidou-se inteiramente da fórmula, o que aliás é natural, pois o estudo da poesia estrangeira provavelmente fez-lhe perder o gosto apurado e a suavidade e cadencia do verso portuguez (Alencar, 1856, p.10).

Ig. fala sobre o uso de versos soltos, que ele considera um abuso inadmissível. Opina: "Um poeta brasileiro, um verdadeiro poeta, não tem licença para estropear as palavras, e fazer d'ellas vocabulos inintelligiveis, enfileirados em linhas de onze syllabas" (Alencar, 1856, p. 11). E se diz ser um anacoreta do século XIX:

Não repare também se alguma vez fui demasiadamente severo em julgar a belleza de algumas descrições. Como sabe, vivo aqui retirado n'uma casinha de campo, que o meu amigo conhece; sou o verdadeiro typo do anachoreta do seculo dezanove, que lê o jornal pela manhã, e á noite joga o seu voltarete (Alencar, 1856, p.12).

Esses trechos ora apresentados foram extraídos da Carta Primeira: uma carta de um tal Ig. que se diz idoso, cheia de críticas ao poeta escolhido pelo Imperador D. Pedro II para ser o autor de uma epopeia nos moldes d'Os Lusíadas de Camões. Sim! *A Confederação dos Tamoyos* foi escrita sob ordem expressa do Imperador, que almejava que a obra fosse o "grande poema épico brasileiro", o símbolo nacional por excelência. Muito ousado esse Ig.! A quem pertenceria esse pseudônimo?

Lira Neto (2006) observa que a carta do misterioso Ig. soou como acinte. Magalhães passou sete anos trabalhando no poema. Desde 1847 a obra vinha sendo anunciada. Nesse ano, Magalhães embarcara como cônsul para o Reino das Duas Sicílias. Ao voltar para o Brasil, no final de 1854, trouxe os manuscritos do poema, que ele considerava sua obra-prima.

No dia 30 de janeiro de 1855, durante sete horas, Magalhães leu o poema para o Imperador, diante de uma seleta plateia. Entusiasmado, D. Pedro remeteu o poema ao editor Francisco de Paula Brito, "um dos pioneiros do ramo no Brasil", para que fosse impresso "com requintes nunca dantes visto numa publicação nacional" (Lira Neto, 2006, p.130).

Foi por essas razões que a carta de Ig. soou ao Imperador como acinte. D. Pedro II vira no poema de Magalhães "a materialização de um acalentado projeto político, que era o de fazer da temática indígena o símbolo nacional por excelência", e esse tal Ig. desdenhava "da hipótese de *A Confederação dos Tamoyos* vir a constituir o grande poema épico brasileiro" (Lira Neto, 2006p.130-131).

Ig. escreveria mais outras sete cartas sobre a *Confederação dos Tamoyos*. Devemos observar que nem tudo foram críticas. Ainda na "Carta Primeira", Ig. dizia que a segunda parte tem beleza: "ressumbra ahi essa doce melancolia que sente o espirito quando considera n'esse vasto sólo habitado por tantas raças que desaparecerão da face da terra, que perecerão ou emigrarão para regiões desconhecidas" (Alencar, 1856, p.5-6).

Também traça elogios referentes às estrofes em que há descrição do Amazonas: "No trecho sobre o Amazonas ha alguns versos lindissimos, algumas imagens muito felizes, mas é bastante longo; o poeta parece ter esgotado n'elle toda a sua inspiração, que fez-lhe falta na descripção do Paraná" (Alencar, 1856, p.8).

Entre outros poucos elogios está a referência à narração "cheia de força e de colorido, que faz Pindobuçú da morte de seu filho" (Alencar, 1856, p. 9). Queremos destacar este comentário elogioso:

A tradição dos indios do norte fallava de uma grande perigrinação feita pela raça tapuia quando a nova raça invasora dos tupis se assenhoreou de suas terras; talvez a invasão dos Portuguezes tenha produzido o mesmo resultado.

Depois da invocação segue a descripção do Brasil: ha n'essa descripção muitas bellezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizêl-o, não está na altura do assumpto (Alencar, 1856, p.6).

Nosso interesse em fazer esse destaque é devido ao fato de que esse seria o tema a ser abordado em *Os Filhos de Tupan*.

Quando se dispôs a escrever as cartas, Alencar observara que, até então, o Brasil ainda não havia assistido a uma grande polêmica literária nas páginas dos jornais

diários. "Nada melhor, portanto, do que inaugurar a primeira delas por meio de um acirrado duelo com o maior escritor do país" (In: Lira Neto, 2006, p.138), raciocinou. No entanto, até a quarta carta, publicada a 5 de julho, não houve polêmica, mesmo tendo escrito nessa "Carta Quarta" as impressões de sua leitura, que ia até o décimo canto da *Confederação dos Tamoyos*:

Acabei de lêr o décimo canto, e embora não me proponha escrever-lhe hoje todas as observações que me suggeriu o resto da leitura; embora não tencione occupar-me n'esta carta senão de dous ou três cantos, posso já dizer-lhe que o fim corresponde ao princípio: é a mesma tibieza de pensamento, a mesma pallidez de imagens, o mesmo desalinho e incorrecção de fórmulas.

O Sr. Magalhães nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o caracter plastico da poesia moderna : desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quiz ás vezes tornar-se simples e fez-se arido, quiz outras vezes ser descriptivo e faltárão-lhe as imagens (Alencar, 1856, p.41).

Não havendo polêmica, Ig. se despede de seu amigo: "Adeus, meu amigo; um d'estes dias lhe mandarei a minha ultima carta" (Alencar, 1856, p.48).

A quinta carta, datada de 14 de julho, tem como título "Ultima carta". Nela, provocativamente, pergunta ao amigo: "Acaso, meu amigo, chamará poeta a um homem que, usando da linguagem sem arte, que, desprezando todas as bellezas do estylo, como fez o Sr. Magalhães, apresenta-nos milhares de versos sem harmonia, sem cadencia, sem metrificacão?" (Alencar, 1856, p.51).

Prosseguindo com suas reflexões, constata:

O Sr. Magalhães no seu poema da *Confederação dos Tamoyos* não escreveu versos; alinhou palavras, mediu syllabas, accentuou a lingua portugueza á sua maneira, creou uma infinidade de sons cacophonicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos Romanos poetisada pelos Arabes e pelos Godos (Alencar, 1856, p.52).

Na "Sexta carta", Ig. explica a seu amigo que pretendia não voltar a esse assunto, quando terminara a série de cartas. Mas havia ocorrido um fato que o fez mudar de opinião. Inicia expondo seu sentimento por não ter havido polêmica, como havia pretendido ao publicar as cartas:

Tendo concluido as minhas cartas, embora não merecessem ellas as honras de uma refutação, julguei que ao menos, em attenção ao poema, dessem causa a uma d'essas polemicas litterarias, que tem sempre a vantagem de estimular os espiritos a produzirem alguma cousa de novo e de bom.

Soffri uma decepção, a imprensa calou-se, os litteratos limitárão-se a dizer a sua opinião nos diversos circulos ; e apenas depois de muitos dias appareceu em um jornal uma especie de diatribe, que devo esquecer, meu amigo, por honra do nosso paiz e da nossa classe (Alencar, 1856, p.63-64).

Depois, expõe o motivo que o fez voltar atrás:

Quando pois appareceu ultimamente uma refutação ás minhas cartas, e não um insulto á pessoa que se presumia havel-as escripto, tive uma impressão agradável; apesar de tarde, o espirito litterario revelava-se.

Então reflecti que era necessario não confundir o irmão de letras de um poeta que deffende o livro de seu amigo servindo-se das armas da razão e da intelligencia, com o camarada de escola que atira pedras e cabeçadas em quem passa e bole com o seu condiscipulo.

E para dar um testemunho d'isto, para que não se diga que o apparecimento de um poema nacional foi um factio quasi desapercibido para o mundo litterario, resolvi-me continuar essa correspondencia que julgava por uma vez terminada (Alencar, 1856, p.64-65).

Entre esses que defendiam o livro de Magalhães, destacamos dois: o pintor, arquiteto e escritor Manuel José de Araújo Porto-Alegre, "uma das sumidades intellectuais do império" (Lira Neto, 2006, p.142), e D. Pedro II, Imperador do Brasil.

Sobre Porto-Alegre: Usando o cognome *O Amigo do Poeta*, tinha certeza de que Ig., em vez do velho anacoreta que dizia ser, não passava de um "fedelho aspirante a literato". Para ele, Alencar "passara atestado de juventude ao dar pela falta de uma heroína feminina mais convincente no poema de Magalhães (Lira Neto, 2006, p.144), referindo-se à crítica feita por Ig. em sua oitava e última carta, de 15 de agosto, que ora apresentamos:

Entretanto, meu amigo, desejo ainda occupar-me de um ponto que me contestarão; e é a falta que se nota no poema da criação de uma mulher, e a nenhuma originalidade e invenção que o autor revellou nessa imagem poetica, que representa uma das mais bellas faces da vida humana.

Não se animarão a negar o factio, porque elle é evidente; desde o principio até o fim do poema, a mulher, o symbolo do amor, da virgindade e da maternidade, apenas apparece personificada em uma india que serve de amante ao heróe, porque está em uso que todo o heróe deve ter a sua amante (Alencar, 1856, p.87-88).

Defendendo seu ponto de vista "unicamente pelo seu lado artistico" (Alencar, 1856, p.88), Ig. cita vários autores, entre eles Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Camões, Tasso, Milton e suas respectivas heroínas, e, por fim, lembra que "a *Biblia*, a grande epopéa do christianismo, faz um estudo completo sobre a mulher, e a retrata por todas as faces da missão sublime que ella deve representar no mundo" (Alencar, 1856, p.90).

Sobre D. Pedro II: Usando o cognome *O Outro Amigo do Poeta*, "concentrou-se a rebater, com estudada elegância, as críticas de Ig." (Lira Neto, 2006, p.148), em artigos intitulos "Reflexões às cartas de Ig." e publicados no Jornal do Commercio.

Diante das ponderações do novo adversário, Ig. se sentiu obrigado a retomar a polêmica. Esse foi o fato novo que o fez voltar atrás, pois eram refutações a suas cartas, e não um insulto à pessoa que se presumia havê-las escrito, conforme afirmou em sua sexta carta.

José de Alencar decidiu, então, publicar as cartas, assinando no livro, em vez de Ig., seu verdadeiro nome: J. d'Alencar. Em "Uma palavra", prólogo do livro, Alencar explica o porquê de ter ocultado seu nome:

Occultei a principio o meu nome, não pelo receio de tomar a responsabilidade do escripto; e sim porque obscuro como é, não daria o menor valor as ideas que emitti. Desde porém que a critica, das columnas de um jornal passa ás folhas de um livro, entendo que é dever de lealdade para com o poeta que censurei, e para com o publico que me servio de juiz, assignar aquillo que escrevi (Alencar, 1856, Uma palavra).

Diz de onde tirou o pseudônimo: "O pseudonimo de Ig. foi tirado das primeiras letras do nome Iguassú, heroína do poema; ninguém dirá pois que a *Confederação dos Tamoyos* não é capaz de inspirar, quando suscitou-me a idéa de um pseudonimo que fez quebrar a cabeça a muita gente" (Alencar, 1856, Uma palavra).

Os preâmbulos do poema *Os filhos de Tupan*

Já expusemos o argumento de José de Alencar sobre o fato de haver dito nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos* que as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema, e como ele agiria se fosse um poeta.

Dando continuidade à sua resposta ainda na "Carta Primeira", ele explicou o que para ele seria um poema épico: "Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro magestoso, por uma scena digna do elevado assumpto que se vai tratar" (Alencar, 1856, p. 9). Porém, observa que "a fôrma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os indios; o verso que disse as desgraças de Troya, e os combates mythologicos não pòde exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da America. (Alencar, 1856, p.25).

Posteriormente Alencar observará que cometeu uma imprudência, pois muitos leitores lhe perguntarão se ele já havia escrito o poema.

Escrevendo *Os Filhos de Tupan*

Os temas abordados nas *Cartas* serão lembrados por Alencar na "Carta ao Dr. Jaguaribe", posfácio de *Iracema*. Nessa carta, José de Alencar comenta que o Dr. Jaguaribe havia de recordar-se de uma noite "quatro anos a esta parte" em que ele, Dr. Jaguaribe, foi visitar Alencar e o achou rabiscando um livro. Esse livro que José de

Alencar estava escrevendo era o poema *Os Filhos de Tupan*, e juntos, autor e amigo, leram alguns trechos da obra, "que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões á um poema". (Alencar, 1865, p.192). Alencar esclarece a seu amigo:

É como viu e como então lhe esbocei á largos traços, uma heroida que tem por assumpto as tradições dos indigenas brasileiros e seus costumes. Nunca me lembrara eu de dedicar-me a esse genero de litteratura, de que me abstive sempre, passados que foram os primeiros e fugaces arroubos da juventude. Supporta-se uma prosa mediocre, e estima-se pelo quilate da idéa; mas o verso mediocre é a peor triaga que se possa impingir ao pio leitor. (Alencar, 1865, p.192-193)

Heroida é provavelmente um neologismo de Alencar, com o significado de poema heroico ou épico. É como ele designava seu poema épico inacabado *Os filhos de Tupan*.

Aqueles questionamentos sobre se ele já tinha escrito o poema lhe atiçaram o brio literário e, conforme se pode ler na epígrafe deste artigo, Alencar traçou o plano da obra e a começou com tal vigor que, quase de um fôlego, escreveu quatro cantos. Alencar segue dizendo que "Esse folego, susteve-se cerca de cinco mezes, mas amorteceu" (Alencar, 1865, p.193). Reconhecia que

O conhecimento da lingua indigena, é o melhor criterio para a nacionalidade da litteratura. Elle nos dá não só o verdadeiro estylo, como as imagens poeticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendencias de seu espirito, e até as menores particularidades de sua vida. E' nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro, é della que hade sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (Alencar, 1865, p.195-196).

Alencar, no entanto, tinha receio de que os leitores não entendessem nem valorizassem seu trabalho, como comenta a seguir:

Todo este improbo trabalho que as vezes custava uma só palavra, me seria levado á conta? Saberião que esse escropulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extincta? Ou pensarião que fora achado na superficie e trasido ao vento da facil inspiração?

E sobre esse, logo outro receio.

A imagem ou pensamento com tanta fadiga esmerilhados serião apreciados em seu justo valor, pela maioria dos leitores? Não os julgarião inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na litteratura moderna? (Alencar, 1865, p.196-197).

Para exemplificar quão difícil poderia ser esse entendimento, Alencar usa a palavra "pyguara":

"Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia, chamavão os indigenas, senhor do caminho, pyguara. A bellesa da expressão selvagem em sua traducção litteral e ethmologica, me parece bem saliente. Não dizião sabedor do caminho, embora tivessem termo próprio, coaub porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não

existe; não é cousa de saber. O caminho faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direcção; aquelle que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho". Não é bonito? Não está ahi uma joia da poesia nacional? (Alencar, 1865, p.197).

Assim, opta por desviar sua atenção do poema, embora sem o esquecer:

Mas não se abandona assim um livro começado, por peor que elle seja; ahi nessas paginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser nimpha de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espirito volvia pois ao album, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heroicos (Alencar, 1865, p.198).

Publicação em periódicos de fragmentos do poema *Os Filhos de Tupan*

Façamos uma viagem no tempo. Estamos em 1872. Data: 20 de junho. Abramos o periódico *A Reforma* e leiamos "Um poema americano", na coluna "Folhetim". Quem a assina nos fala de um poeta que não quis ser identificado; considera o poema uma epopeia indiana; e dá no nome do poema: *Filhos de Tupan*. Eis aqui o referido comentário:

É original e inteiramente novo esse fragmento do poema os *Filhos do Tupan*. Não haverá quem discorde no modo de apreciar os versos que abaixo publicamos. O bello tem isso de bom : elle é sem replica mesmo para aquelles que não o comprehendem [...].

.....
O publico applaudirá com effusão esses canticos cheios de inspiração, correctos e primorosos na fórma.

Venha quanto antes a publicação, embora parcial, dos primeiros cantos do poema.

Nós sentimos verdadeiro orgulho em divulgar os trechos, que a amizade nos confiou. Façamos todos silencio, que o poeta vai cantar (*In: A Reforma, 1872, p.1*)

José de Alencar sempre enfatizou a história indígena como tema a ser abordado em alguma obra literária. Sendo assim, esse seria o tema que desenvolveria em *Os Filhos de Tupã*, poema épico datado de 1863, cujos fragmentos correspondentes às três primeiras partes do Canto I foram enviados anonimamente a um amigo do jornal *A Reforma*.

Esse Canto I intitulado "A Guerra" aparece completo em suas dez partes no *Suplemento Literário de "A Manhã"*, com o título Autores e Livros, do dia 11 de janeiro de 1942, sendo que o suplemento nessa data foi dedicado a José de Alencar.

No presente tópico, apresentaremos fragmentos do primeiro Canto publicado em 1872. Como aparece n'*A Reforma*, "façamos todos silêncio, que o poeta vai cantar":

Os filhos de Tupan
(poema)

CANTO I

A GUERRA
(fragmento)

Evocação.-O Amazonas.-O deserto.-A Patria.

Ao deserto, minha alma! Sobre os pincaros
Da bronca penedia, enquanto o vento
Nos antros da montanha ulula e brame ;
Solta a rude pocema, o canto fero,
Dos filhos de Tupan. E ruja a inubia,
Troando pela Varzea os sons bravios.

Salve, Amazonas ! Rei dos reis das águas,
Tamuy dos rios, filhos do diluvio !
Mar que do bojo golphas tantos mares,
Fonte do abysmo que sorveu a América,
E mais tarde, --quem sabe?-- hade sumil-a.

Salve, Amazonas ! Como o sol és único,
Gigante que o maior dos oceanos
Gerou nos flancos da maior montanha !
Monstro vorace, o mundo tragarias
Si Deus, te soffreando a furia indomita,
Não cavara em principio o vasto Atlantico,
E só para conter-te a immensidade.

És origem do liquido elemento
Que circunda o universo ? És tu que pejas
Do pelago sem fim as profundezas,
Onde matam a sede o céu e a terra ?
És pai das ondas, ou tyranno d'ellas ?
(Alencar, 1872, p.1)

Passemos ao ano de 1942. No Suplemento literário de "A Manhã", o autor homenageado é José de Alencar. Eis aqui os mesmos versos que lemos em *A Reforma*, só que o poeta está identificado e o poema, numa publicação póstuma, surge com o primeiro canto completo.

Ao compararmos as publicações de 1872 e de 1942, observamos que houve modificações na numeração das partes. Por exemplo, com exceção da primeira estrofe

da parte I na publicação de 1872, todas as outras formam a parte II da publicação de 1942. Podemos deduzir que, posteriormente a 20 de junho de 1872, data da publicação dos fragmentos do Canto I em *A Reforma*, José de Alencar tenha revisado o poema. Inclusive essa dedução é corroborada pelo responsável da coluna Folhetim que comenta: "Venha quanto antes a publicação, embora parcial, dos primeiros cantos do poema" e "Nós sentimos verdadeiro orgulho em divulgar os trechos, que a amizade nos confiou" (In: *A Reforma*, 1872, p.1).

Da publicação de 1942 extraímos tão-somente a primeira estrofe da parte VII. Leiamos-la:

Onde estão estes povos primitivos?
Que é de nossos irmãos, teus primogênitos,
De teus filhos selvagens, minha terra?
Extinguiram-se! Alguns dispersos vagam,
Pelos antros se acoutam como feras,
Escorjados, perdido o antigo lustre.
Dejéneres da pura e nobre casta.
Poucos, dos ritos pátrios renegando
Abraçados, à cruz, à sombra dela,
Misturaram seu sangue ao sangue estranho.
Quase todos morreram defendendo
O solo que dos pais guardava as cinzas,
Os campos dos avós glória e conquista,
E a liberdade, lei, direito santo,
Mais que direito ou lei, culto profundo
Fera religião de um povo indómito.
Em torno aos filhos seus recém-nascidos,
A cascavel coleia estremecendo
De inefável prazer. Terna se engolfa
Na delícia de os ver a imagem sua:
Óra em doces anéis toda se enrosca,
Palpitante de amor os cinge e estreita,
Porque mãe, outra vez, inda os concebe,
Mas súbito o perigo perto assoma.
(Alencar, 1942, p.6-7)

Os filhos de Tupã, gênese de Iracema

Relembremos o que disse Alencar quando abandonou a produção de *Os Filhos de Tupan*: "O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos" (Alencar, 1865, p.198). Que novo rumo ele deu a obra?

É o próprio Alencar que responde em sua Carta ao Dr. Jaguaribe, posfácio de *Iracema*:

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de te endereçar o livro: precisava dizer todas estas cousas, contar o como e porque escrevi *Iracema*. E com quem melhor conversaria sobre isso do que com uma testemunha do meu trabalho, a unica, das poucas, que respira agora as auras cearences?

Este livro é pois um ensaio ou antes amostra. Verá realizadas nelles as minhas idéas á respeito da litteratura nacional; e achará ahí poesia inteiramente brasileira, haurida na lingua dos selvagens. A ethmologia dos nomes das diversas localidades, e certos modos de dizer tirados da composição das palavras, são de cunho original (Alencar, 1865, p.200)

Alencar retomaria, assim, suas ideias nacionalistas da poesia brasileira, fazendo de *Iracema* uma poesia em prosa.

A esse respeito, Joaquim Nabuco (*apud* Azevedo, 1977, p.269), polemizando com o romancista, em 1875, comentou que seria melhor se Alencar "não procurasse o metro na prosa" e, como a exemplificar sua opinião, dividiu em redondilhas maiores (ou heptassílabos) o seguinte trecho de *Iracema*, correspondente ao segundo parágrafo:

Verdes mares que brilhais
como líquida esmeralda
aos raios do sol nascente,
perlongando as alvas praias
ensombradas de coqueiros.

Nabuco (*apud* Azevedo, 1977, p.269) não acrescentou outros exemplos, apesar de concluir que "essa prosa rítmica é a preocupação constante do escritor".

Sânzio de Azevedo (1977, p.269) observa que, além do trecho transcrito, o parágrafo imediatamente anterior também pode ser dividido em hexassílabos e heptassílabos intercalados.

Verdes mares bravios
de minha terra natal,
onde canta a jandaia,
nas frondes da carnaúba.

Em resposta a Nabuco, Alencar escreveu que "a prosa de *Iracema*, como de *Ubirajara*, tem não só o número, que é condição essencial no estilo, como um ritmo, que o autor lhe deu intencionalmente, para imprimir-lhe cunho de poesia; mas poesia selvagem, sem regras e arte".

O romancista propôs ao crítico que lesse "o período como pede a prosódia, e o metro desaparecerá, ficando sempre a cadência". E fez a seguinte divisão para o mesmo parágrafo que Nabuco havia dividido em redondilhas maiores:

Verdes mares,
que brilhais, como líquida esmeralda,

perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros.
(C: Azevedo, 1977, p.269-270).

Azevedo, após meditar sobre o trecho "em que realmente é nítida a ocorrência de heptassílabos", acrescentando serem esses versos "porventura os mais populares, desde a Idade Média, e por isso mesmo um dos metros prediletos dos românticos", faz as seguintes perguntas: "Não haveria, pelo menos nesse trecho, um resíduo do poema a que aludira Alencar?" "Ou ele se referia aos versos de Os Filhos de Tupã?" (Azevedo, 1977, p.270).

Pudemos constatar no Canto I de Os Filhos de Tupã, cujas estrofes podem ser lidas do Suplemento Literário de A Manhã (1942), sendo que algumas delas estão transcritas neste artigo, que Alencar, pelo menos neste Canto I, não usou versos heptassílabos. Por isso, podemos afirmar que, quando Alencar disse ter dado a Iracema, intencionalmente, um ritmo para imprimir-lhe cunho de poesia, não estava se referindo a Os Filhos de Tupã. No entanto, ao questionamento de Azevedo sobre resíduo de versos heptassílabos comuns na Idade Média, sim, reconhecemos esse resíduo em Iracema. E reconhecendo o resíduo, passamos a fazer uma abordagem pela Teoria da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada por Roberto Pontes. Na análise, basear-nos-emos em dois dos muitos conceitos operacionais da citada teoria: resíduos e mentalidades.

Marcas residuais e mentalidades nas obras ora analisadas

O autor da *Teoria da Residualidade* explica que, em sua teoria, "resíduo é o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro, de modo que a cultura consiste numa contínua transfusão de resíduos indispensáveis ao recorte próprio da *identidade nacional*, qualquer que seja esta" (Pontes, 2017, p.14).

Os Filhos de Tupã é um poema épico, que segue a estrutura métrica de poemas clássicos. Portanto, seus versos são decassílabos, assim como são decassílabos os versos usados por Camões (1524-1580) em *Os Lusíadas*.

Os Lusíadas, poema épico dividido em dez cantos, é composto de 8816 versos decassílabos, na maioria decassílabos heroicos, e 1102 estrofes oitavas. Essa estrutura apresenta resíduos dos poemas *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero (928 a.C.-898 a.C.), como também de *Eneida*, de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Portanto, *Os Filhos de Tupã* também apresenta resíduos dos citados poemas de Homero e de Virgílio.

Quanto à mentalidade, a *Teoria da Residualidade* a investiga tomando por base os estudos da *Nouvelle Histoire*, ou *Nova História*, desenvolvidos por um grupo de historiadores franceses da *École des Annales* (1929-1989), entre os quais destacaram-se

Lucien Febvre, Georges Duby, e Fernand Braudel. Esses estudiosos observaram que a História vinha sendo estudada pelo seu lado econômico, estatístico e/ou político, mas que era necessário estudá-la numa outra perspectiva, verificando as ideias que faziam a mentalidade de uma época e contribuindo para o entendimento de tempo de longa duração" dos eventos, isto é, a observação de como evoluem eventos relacionados à sociedade, economia e civilização, em longo e médio prazo (Moreira, 2007, p.51-62).

Observado o conceito, passamos a analisá-lo em *Os Filhos de Tupã*. O poema de Alencar traz uma narração da criação do mundo, sob a visão do índio. Percebe-se isso em versos como:

Grande e imenso deserto, solio augusto
Da virgem natureza americana;
Leito de amor, no qual o grande rio
Fecunda o ventre d'esta selva antiga;
Imagem do infinito, monumento
Da primitiva criação do mundo

(Alencar, 1872, Canto II, 5ª estrofe);

Como ao raiar do mundo, n'estes limbos,
O espírito de Deus paira nas azas.
Da vida eterna se deliba o goso
No sopro creador que te bafeja.
Palpa-se ainda a mão onipotente
N'estas moles de serras de granito
Que figuram descer do céu á terra;

(Alencar, 1872, Canto III, 2ª estrofe);

Disse Iruama: — "Filhos de meu arco,
Fortes chefes e filhos de meus filhos,
E netos de Tupi, primeiro homem,
Gerado pelo vento na palmeira

(Alencar, 1942, Canto IX, 5ª estrofe)

Essa narrativa sobre a criação do mundo apresenta semelhanças com o livro Gênesis da *Bíblia*, como também com mitos e fundamentos de fé de várias outras culturas.

Como analisar as mentalidades de povos oriundos de tão diferentes culturas que narram suas percepções sobre a criação do mundo e do homem?

André Jolles (1976, *apud* Moreira, 2016, p.115) apresenta uma explicação para tal ocorrência, ao estudar o mito em sua obra *Formas Simples*. O referido autor inicia seu trabalho com um exemplo extraído do Gênesis, que fala da criação do sol, da lua e das estrelas: "Então disse Deus: Haja luzeiros no firmamento dos céus para separar o dia

da noite. Sirvam eles de sinais para as estações, os dias e os anos. Sejam eles no firmamento dos céus os luzeiros que iluminem a terra”.

Após transcrever este episódio, Jolles comenta sobre a necessidade que tem o homem de compreender o universo, de querer entendê-lo como um todo, inclusive nos pormenores. O autor percebe no Gênesis o "eco de um diálogo". Soa-lhe como resposta para alguma pergunta do tipo: "Que significam os luzeiros do dia e da noite?" "Quem os colocou onde estão?" "Como era o universo antes de ser iluminado pelos luzeiros?" Essas perguntas foram feitas ao universo pelo homem primitivo. Segundo Jolles, quando o universo é criado deste modo de pergunta e resposta, tem lugar a forma simples chamada Mito. Nesse caso, o homem primitivo inicialmente observou os fenômenos da Natureza. Buscando entendê-los, encontrou uma explicação para tais fenômenos. Essa é a mentalidade do homem primitivo (Moreira, 2016, p.115-116).

Como a *Teoria da Residualidade* reconhece as mentalidades – ou modos de pensar, de sentir e de agir nas várias épocas –, relacionando-os aos aspectos sociais e históricos de uma sociedade, observaremos as mentalidades no tempo decorrido entre 1855 e 1870.

Como começo, podemos observar dois modos de pensar, ou mentalidades, no período pesquisado. Um, dos considerados puristas, que criticavam que escritores brasileiros fugissem das normas ortográficas portuguesas. Outro, dos que buscavam uma identidade nas publicações brasileiras. Neste caso, o índio seria a diferenciação do Brasil com relação a Portugal.

Entre os puristas, podemos citar Pinheiro Chagas, que acusava os escritores brasileiros de "insurreição contra a gramática de nossa língua comum", enfatizando que os brasileiros estavam possuídos da mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português" (Alencar, 2006, p.180).

José de Alencar deu-lhe a seguinte resposta, no pós-escrito da 2ª edição de *Iracema*, publicada em 1870:

Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. Mas, em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento no espírito popular, no falar do povo, esse "ignorante sublime", como lhe chamou (Alencar, 2006, p.180).

Observe-se nessa fala de Alencar uma exemplificação do que comentamos sobre a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, quando reconhece as mentalidades – ou modos de pensar, de sentir e de agir – relacionadas aos aspectos sociais e históricos da sociedade. A continuidade da fala de Alencar corrobora ainda mais essa assertiva:

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais (Alencar, 2006, p.180).

Quanto aos que buscavam uma identidade nas publicações brasileiras, tendo o índio como a diferenciação do Brasil com relação a Portugal, podemos observar sua evolução num tempo de longa duração, amparando-nos nos estudos de Le Goff, do grupo da *Novelle Histoire*. Para isso, iniciaremos citando Roberto Acízelo Souza.

Souza (2019) chama-nos a atenção para os fatos que antecederam a escolha do indígena como símbolo de diferenciação do Brasil em face da Europa. Comenta que já no século XVIII havia a prática de se adotarem nomes indígenas como "alarde nativista" e dá um exemplo do frade franciscano autor do poema "Descrição da Ilha de Itaparica" (1769), o qual se assinava Manuel de Santa Maria Itaparica, "acolhendo em seu nome religioso a palavra indígena que designava o lugar de seu nascimento" (Souza, 2019, p.288).

Souza também nos chama a atenção para o fato de que, com a independência, havia se ampliado a celebração nativista em diversas manifestações, como nos nomes de jornais políticos -- O Tamoio (1823), O Caramuru (1832), O Carijó (1832), O Indígena do Brasil (1833), o Tamoio Constitucional (1833) -- e em pseudônimos da Maçonaria (D. Pedro I era Guatimozim, e José Bonifácio, Tibiriçá), entre outras.

Quanto às manifestações literárias "protoindianistas", Souza a relaciona a essa "atmosfera cultural receptiva ao simbolismo do indígena presente na vida brasileira desde meados do século XVIII". Estão nesse caso os poemas épicos de Basílio da Gama, *O Uraguai* (1769), e de Santa Rita Durão, *O Caramuru* (1781), bem como as *Metamorfoses* de Cruz e Silva.

Souza relativizou a concepção de que "o indígena teria ganhado espaço na literatura do país exclusivamente pela exortação de vozes estrangeiras", entre as quais "a do brasilianista *avant la lettre* Ferdinand Denis". (Souza, 2019, p.288-291), argumentando:

É certo que a ideia de erigir o indígena em símbolo lírico e épico da nacionalidade esbarrou na resistência da corrente da opinião que propunha estratégia oposta para a consolidação correlativa de um estado e de uma literatura nacionais: não regredir a um suposto fundo primitivo da nacionalidade, mas, ao contrário, reforçar-lhe os laços com sua matriz europeia. Nesse sentido, assim se pronuncia o prestigioso historiador Francisco Adolfo de Varnhagen (Souza, 2019, p.292).

Esse comentário de Souza mostra o choque de dois modos de pensar (mentalidades) da época: o que reforçava os laços com Portugal, considerado purista, e o indianista.

Sobre esse assunto, Ribeiro (1995) opina que, desde o *De Gestis Mendi de Saa* (*Os Feitos de Mem de Sá*), uma epopeia escrita pelo padre jesuíta José de Anchieta no século XVI, até o *Uruguay*, em que Basílio da Gama “dá voz ao índio”, “o ponto de vista europeu determinou que o heroísmo estava com o conquistador”. A autora comenta que, “mesmo em Vila Rica, onde reponta o nativismo, o Brasil aparece submisso a Portugal” (Ribeiro, 1995, p.1003).

Pelo poema épico *Os Filhos de Tupã*, pelos romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, que formam a trilogia indianista, observamos quão conhecedor dos costumes indígenas era José de Alencar, melhor dizendo o Piguara José de Alencar. Piguara, pois, a produção literária de Alencar estava voltada ao projeto cultural de uma literatura nacionalista, na qual o romance indianista ocupa um papel de destaque.

Concluimos este artigo focando na opinião de Pereira, sobre o termo piguara usado por Alencar, que corresponde à “visão que ele tinha de si próprio na luta pela construção/ fundação de um projeto nacionalista para a literatura brasileira” (Pereira, 2015, p.35).

Referências

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____ *Iracema* (Posfácio). Rio de Janeiro: TYP. DE VIANNA & FILHOS, 1865.

ALENCAR, José de. Pós-escrito. In: ALENCAR, José d. *Iracema*. org.: PARRON, Tamis. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. Os Filhos de Tupan (fragmento). In: *A Reforma*. Rio de Janeiro: 20 de junho de 1872. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/226440/3678>. Acesso em 08/08/2023.

_____. Os Filhos de Tupan (Canto I). In: *Suplemento Literário de A Manhã*, 11 de janeiro de 1942. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/066559/486?> Acesso em 08/08/2023.

AZEVEDO, Sânzio de. Releitura de *Iracema*. In: *ACL. Alencar 100 anos depois*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977, p.261-289.

LIRA NETO. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/O_inimigo_do_rei/ADeF31xxk4EC?hl=pt-PT&gbpv=1&printsec=frontcover.

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>

Macapá, v. 14, n. 1, 1º sem., 2024

MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1857. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179487>. Acesso em 19/01/2020.

MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos mitos à picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*. Saarbrücken (Alemanha): Novas Edições Acadêmicas, 2016.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: Editora Universitária do Livro Digital UEFS, 2015.

PONTES, Roberto. "A propósito dos conceitos fundamentais da teoria da Residualidade". In: *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: Editora CRV, 2017, cap.1, p. 13-18.

SOUZA, Roberto Acízelo. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. In: *Revista Versalete*. Curitiba, Vol.7, nº13, jul.-dez.2019, p.287-316.