

A CRISTALIZAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL EM MARTIM CERERÊ – HIBRIDAÇÃO E MESTIÇAGEM

Marcos Paulo Torres PEREIRA

Universidade federal do Amapá – UNIFAP

marcospaulo@unifap.br

Resumo: Cassiano Ricardo foi um daqueles casos raros de artífices da palavra que não se satisfaz e não se deixou estagnar em experiências e linguagens da arte: sua obra estrutura-se na constante depuração da forma e da expressão. Em *Martim Cererê*, nascido como um poema nacionalista sob a influência do indianismo do grupo literário Anta, o autor recria através de seu estilo – e de sua percepção de mundo – o substrato da cultura imaterial do povo brasileiro, mediante reconstrução simbólica de sinais de hibridação e mestiçagem cristalizadas que evidenciam os processos formadores da cultura mestiça brasileira. O estudo versará sobre esses sinais identitários que se cristalizam em substratos de mentalidade, buscando compreender os fatores responsáveis por recriar na obra um mito nacional em núcleo heroico primitivo, sob matizes telúricos, no caldeirão de raças fundante da ideia de Brasil.

Palavras-chave: Residualidade cultural e literária; hibridação; identidade.

1. Introdução

Cassiano Ricardo, autor de *Jeremias sem chorar* (1965) e *Deixa estar, jacaré* (1931), entre tantas outras obras, *experimentou* com a palavra em seu fazer lírico. Sua primeira obra publicada, *Dentro da noite* (1915), de tendência simbolista, apresentou à literatura brasileira um autor em constante transformação de sua arte, que passou do parnasianismo do *Jardim das Hespérides* (1920) para a interiorização do homem em *Um dia depois do outro* (1947), até chegar ao nacionalismo de *Martim Cererê* (1928).

Praticante de um lirismo de estilo, ou seja, da plena consciência do poético e dos recursos da palavra na construção do todo significativo da poesia, Cassiano Ricardo construiu uma linguagem pautada pela recriação e pela necessidade de ousar na investigação do mundo através da poesia, no intuito de conhecer e sentir. Nas palavras de Nereu Corrêa (CORRÊA, 1976, p. 83) foi “um poeta que parte do racional para o lírico, mas do racional catalisado pelo lírico”.

Cassiano foi um daqueles casos raros de artífices que não se satisfaz e não se deixou estagnar nas experiências e linguagens da arte: sua obra estrutura-se na constante depuração da forma e da expressão. O exercício, ou melhor, a necessidade de experimentação que Cassiano Ricardo reclama de seu ofício é o que o faz modificar seus poemas e livros publicados (A 2ª edição de *Vamos caçar papagaios*, de 1933, por exemplo, pouco traz em comum com a 1ª, de 1926).

Assim, *Martim Cererê*, editado pela primeira vez em 1926, teve nas edições subsequentes modificações e/ou acréscimos de novos trechos. Em 1938, prefaciada por Menotti Del Picchia, surgiu a edição “definitiva” daquele poema, a 6ª, para ser modificada novamente em 1944, na 7ª edição. A edição definitiva – de fato! – foi a 11ª, em 1962, editada pela Saraiva S/A e ilustrada por Tarsília do Amaral.

Sobre *Martim Cererê*, escreveu Mário da Silva Brito (BRITO, 2004, p. 38):

Oriundo dos rascunhos que são *Borrões de verde e amarelo* e *Vamos caçar papagaios* ambos de 1927, propõe uma visão épica da história pátria, exalta o bandeirismo, busca uma mitologia nacional, vincula-se à civilização cafeeira e à civilização industrial. É, ao mesmo tempo, poema ligado à terra e à grande cidade. É o produto de um momento de grandeza, de formação, de uma consciência de grandeza. Canta uma raça nova, produto da miscigenação e que deveria resultar num tipo especial de brasileiro – o brasileiro filho de todos os povos, feito da percentagem de todos os sangues – do branco, do índio, do preto e de todos os imigrantes. É um livro didático que ilustra a tese da “democracia biológica”, ou seja, a democracia fundada na ausência de preconceitos de sangue.

Seu enredo, nas palavras do autor (RICARDO, 1978, p. 164), estrutura-se do seguinte modo:

- 1) A moça bonita morava na Terra Grande.
Chamava-se Uiara.
- 2) Um índio quis casar com ela, mas a moça bonita exigiu a Noite, porque tudo era sol (só Brasil).
- 3) O índio descobriu que a Noite estava dentro do fruto da tucumã – espécie de fruto proibido. Foi colher o fruto, mas abriu-o antes da hora, e pronto.
Não pôde casar com ela.
- 4) Nisto chega o marinheiro, o homem branco, e se declarou candidato.
– Vá buscar a Noite.
- 5) Então o marinheiro partiu e foi buscar a Noite. E trouxe a Noite (a noite africana), no navio negreiro.
- 6) Então a Uiara se casou com ele.
- 7) Então nasceram desse matrimônio racial os Gigantes de Botas, que sururucaram no mato.
- 8) E que foram deixando, por onde passavam, o rasto vivo dos caminhos, dos cafezais e das cidades.

Sobre a obra, Corrêa (1976, p. 44) escreveu que “Cassiano Ricardo procurou fazer do seu poema, não um simples corolário de espírito grupal (presente nos ideais Modernistas), mas uma obra que, refletindo esse espírito em suas dimensões nacionalistas, fosse capaz, ao mesmo tempo, de ultrapassar as fronteiras históricas daquele momento”.

O diferencial de *Martim Cererê* reside nas transformações das *Formas Simples* em formas literárias – elevadas à máxima potência no “limar” do verso de Cassiano Ricardo –, à proporção que o espírito do *Brasil menino* se cristaliza na poética dos poetas e dos heróis.

Formas Simples foi conceito cunhado por André Jolles como os traços de espírito de uma comunidade nas histórias e nas produções imateriais populares e folclóricas. Pertencem a este universo cristalizado as lendas, os mitos, as gestas, os provérbios, os casos, os contos, as memórias, os traços de espírito, as adivinhações, a música folclórica...

As formas simples nascem da disposição mental do povo em cristalizar o ser e/o acontecimento referencial num gesto verbal, através de propriedades específicas de querer dizer e significar. Estas surgem da necessidade de tornar o ser ou o fato analisado mais próximo de si e da comunidade na qual está inserido o indivíduo, transformando-se em marcador de identidade o substrato desta cristalização.

A ação das formas simples se perfaz em dois aspectos: o ideológico e o linguístico. O indivíduo, na ação contínua da linguagem através da fala, transforma o fato e/ou o ser, empregando seu conhecimento linguístico e prévio de mundo, em conceito assimilado do ideológico para o linguístico. Entretanto, à medida que esses conceitos são cristalizados nas inter-relações sociais das comunidades, passam a fazer parte novamente do campo ideológico, servindo de substratos a novas formas simples e demais produções imateriais da comunidade.

David Gonçalves (GONÇALVES, 1998, p. 37) assevera que “se o povo estabelece tais inter-relações e as conserva, temos o nascimento, a vida e a continuidade das formas simples, podendo desaparecer ou dar origens a outras possíveis formas”.

Ligia Marcone Averbuck (AVERBUCK, 1985, p. 143) afirma:

Ao mergulhar no inconsciente coletivo e individual, para construir seu texto, o poeta traz à tona todo um sistema de associações que, constituindo o tecido do discurso, obedece a motivações persistentes. Identificar o sistema destas motivações significa clarear os princípios do poema, seus rumos e sua proposta: a organização das palavras do texto não se faz, de modo algum, de forma casual. (...) O critério de seleção destas imagens pode falar não apenas de uma certa realidade, mas o faz também, certamente, com a organização perceptiva do poeta.

Desse modo, o autor de *Martim Cererê* recria, através de seu estilo – e de sua percepção de mundo –, o substrato da cultura imaterial do povo brasileiro. À percepção deste substrato, empregaremos a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* e dos conceitos operacionais que lhe são ulteriores como *fio de Ariadne* na descoberta dos caminhos trilhados pelo autor a tessitura da obra.

2. Teoria dos Resíduos Culturais e Literários

A *Teoria dos Resíduos Culturais e Literários* é uma forma basilar de análise do processo criativo de tessitura literária que, por seu caráter ecumênico, possibilita caminhar pelas vertentes fundantes da polifonia de vozes que dialogam no texto.

A expressão *residualidade* foi empregada por Roberto Pontes em *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* em resposta à necessidade de se estudar os sinais remanescentes de mentalidade de outros povos que, através do processo de hibridação (cruzamento entre indivíduos, culturas e mentalidades diferentes na variedade ou na espécie formando um todo novo), transmitem símbolos, valores, crenças, costumes, memória, imagens, enfim, resíduos, à produção literária de um povo.

O conceito de mentalidade que empregamos aqui se deve a Jacques Le Goff (LE GOFF, 1998, p. 72), que define o termo como aquilo que permanece na formação dos povos, envolta na história das estruturas mentais comuns a uma categoria social, a uma sociedade, a uma época: “a mentalidade é aquilo que muda mais lentamente”. Desse modo, compreender o objeto de estudo da mentalidade é perceber que o coletivo é o norte a ser seguido, no seu caráter temporal e a-temporal, buscando entendê-lo em sua estrutura, mediante heranças, continuidades, tradição, na reprodução mental das sociedades. Empregamos o termo *tradição* nos moldes traçados por Gerd Alberto Bornheim: a *transmissão* de geração a geração forjando a permanência da mentalidade no social, ou seja, delimitando a maneira pela qual se reproduzem mentalmente as sociedades.

Escreveu Roberto Pontes (PONTES, 1999b, p. 155):

Procurando agir metodologicamente, identifiquei uma espécie de literatura escrita em língua portuguesa por africanos, brasileiros e portugueses, mas que não pertencem às literaturas específicas desses povos. Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasilusa* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade* e que toda a

produção artística considerada erudita não passa da *cristalização* de *resíduos culturais* sedimentados.

Através de um exercício comparativista, a teoria busca comprovar o papel do imaginário e da cultura dos povos na produção literária destes, um caracterizador temporal e espacial da mentalidade de povos próximos ou distantes, tanto temporal, quanto espacial (PONTES, 1999a), mas não absorva no modelo “periodológico”, e sim nos substratos mentais absorvidos de uma mentalidade em outra (resíduos de um povo em outro) e reciclados esteticamente em suas obras através da cristalização.

O conceito de cristalização devemos a Guerreiro Ramos que, em *Introdução à Cultura*, definiu o termo nos moldes que empregamos neste estudo. Segundo o sociólogo, cristalizar é recolher do imaginário e da mentalidade dos povos aquilo que é importante e que, por isso, tornou-se tradição. Todavia, tais elementos não são apenas registrados, e sim re-transformados em novas situações, em novos contextos, em novas vivências, mediante a ação incessante de retomada daquilo que é significativo a esse povo.

Cristalizar é retirar do comum e do tradicional, da memória do povo, sinais que serão redivivos na obra de arte acabada. Entretanto, esse registro não sentencia o final do exercício de cristalização, pois, no contato com a obra de arte, esse cristal adotará novos significados que passarão novamente a ser objeto de revivificação simbólica.

Fustel de Coulanges (COULANGES, 1961, p. 30-31) fixou em *A cidade antiga*:

Felizmente, o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo no seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesma. Observemos os gregos nos tempos de Péricles e os romanos dos tempos de Cícero: levam consigo marcas autênticas, e o vestígio indubitável de séculos mais remotos. O contemporâneo de Cícero – falo sobretudo do homem do povo – tem a imaginação cheia de lendas; essas lendas lhe vêm de tempos antigos, e são testemunhas de seu modo de pensar. O contemporâneo de Cícero serve-se de uma língua cujas raízes são extremamente antigas; essa língua, exprimindo o pensamento de épocas acabadas, foi modelada de acordo com esse modo de pensar, guardando o cunho que o mesmo transmitiu de século para século. O sentido íntimo de uma raiz pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as ideias transformaram-se, e os costumes desapareceram, nas fiaram as palavras, imutáveis testemunhos de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero obedece a determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos do que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditaram quinze ou vinte séculos atrás.

A teoria dos resíduos apodera-se desse conceito a fim de estabelecer os caminhos no imaginário que foram percorridos pelo escritor na tessitura da obra literária, resgatando da memória e da mentalidade aquilo que é tradicional, e que foi re-transformado – cristalizado – num todo novo repleto de sentido.

Esse “apoderar-se” do passado torna redivivo o que passou, não como mera cópia – insistimos –, ou imitação, mas como recurso que possibilita estreitar as relações entre texto e memória do autor, texto e memória do leitor.

Ora, se a cultura de um povo é composta de resíduos de realidade, sedimentos (étnicos, culturais, históricos, artísticos etc.) que serão novamente materiais de criação simbólica, então se tornam fértil campo os estudos provenientes da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* à proporção que se pode identificar a presença das atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante que se torna rediviva no texto literário.

A expressão *hibridações culturais*, conceito operacional indispensável à compreensão da *identidade* dos povos, e caro à compreensão da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, foi utilizada por Massimo Canevacci em *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*, ao referir-se ao cruzamento entre indivíduos, culturas e mentalidades diferentes na variedade ou na espécie formando um todo novo. Devemos ressaltar que a obra de Canevacci, apesar de apresentar uma série de falhas de análise acerca da cultura brasileira, foi feliz em apontar a *hibridação* entre culturas como o responsável pela criação do sincretismo na vida de povos que se relacionaram (mediante relações de colonização, de trocas comerciais etc.), gerando a transformação dos modos tradicionais de produção cultural, consumo e comunicação, além de influenciar o viver comum, gerando também novos sinais de identidade e de mentalidade, remodelando as relações entre os níveis alheios e familiares.

Devemos compreender que toda abordagem de grupo étnico define que há fronteiras entre os grupos, mas a ação da hibridação e da mestiçagem, ou seja, o encontro dos universos mentais e de raças gerando uma nova representação identificatória, alarga e confunde essas fronteiras. Entre hibridação e mestiçagem há diferenças, pois esta última, por ser de ordem biológica, não atende a nosso objetivo, bastando para tanto entendermos e analisarmos a hibridação como a criação de relações sociais próprias a um povo em formação, através de resíduos e reminiscências, formando uma nova identidade.

Escreveu Gruzinski (2001, p. 78):

As relações entre vencedores e vencidos também assumiram a forma de mestiçagens, alterando os limites que as novas autoridades procuravam manter entre as duas populações. Desde os primeiros tempos, a mestiçagem biológica, isto é, a mistura de corpos – quase sempre acompanhada pela mestiçagem de práticas e crenças –, introduziu um novo elemento perturbador.

Mestiçagens e hibridações não ocorrem necessariamente de forma simples. Muitas vezes – e talvez na maioria das vezes, conforme a necessidade de defesa de identidade dos povos – estas são marcadas por violência e dor. Outras vezes, no entanto, a hibridação se dá de forma silenciosa, sem que os povos percebam a ação da hibridação até que elas já façam parte de sua cultura. Nas palavras de Bhabha (1998, p. 21), “uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”.

Ora, o contato entre povos, seja através de fronteiras e relações de cooperação, seja através de relações de dominação (bélica, econômica, cultural etc.), não passa incólume, sempre deixa marcas que, ainda conforme Gruzinski, dificilmente podem ser determinadas quanto ao seu início e fim, tornando-se (quando o povo dominado tem consciência dessa aculturação e deculturação, e decide lutar contra elas) perturbações em cadeia na identidade primária; quando não, de forma consciente ou inconsciente, acabam gerando um espírito de igualdade com o outro povo.

Entretanto, seja qual for a forma de contato e hibridação, o fruto acabado desta é uma nova identidade, singular em relação às anteriores que a formaram, gerando um novo sentimento de pertencimento e uma nova mentalidade.

3. Martim Cererê e a Oficina das Raças

A hibridação como mote da obra, no que tange à forma (linguagem popular e *Formas Simples* com o conhecimento apurado do fazer lírico) e ao conteúdo (a miscigenação do povo brasileiro), evidencia-se desde a dedicatória (RICARDO, 1978, p. 2), uma ilustração coincidente:

O seu nome indígena era Saci-pererê. Devido à influência do africano o Pererê foi mudado pra Cererê. a modificação feita pelo branco foi para Matinta Pereira; e não era de se estranhar (diz Barbosa Rodrigues, no seu *Poranduba Amazonense*) que ele viesse a chamar-se ainda de Matinta Pereira da Silva. Daí Martim Cererê. É o Brasil-menino a quem dedico este livro de histórias e figuras.

Resíduos culturais são encontrados, ainda, no primeiro poema da obra, *Coema Piranga*, onde o Gênesis judaico-cristão da criação do mundo é cristalizado no mito indígena de criação do Brasil:

De primeiro mundo
só havia sol mais nada
noite não havia

havia só amanhã
uma manhã espessa
com a coroa de plumas
vermelhas à cabeça
só manhã no mundo

pois noite não havia
só manhã no mundo
sem nenhuma ideia
de haver noite nem dia

era tudo o Brasil
tudo era madrugada
não havia mais nada
todas as mulheres
eram filhas do sol
na manhã gentil

e os homens cantavam
que nem pássaros nus
pelos galhos das árvores
sem noite sem dia
porque só havia só um
noite não havia

no começo do mundo
tudo era madrugada
tudo era só mais nada
tudo amanhecia
permanentemente
num contínuo arrebol

Sem ara nem pituna
sem noite nem dia
cantava o tié-piranga
num ramo do sol
sem nenhuma ideia
de uma noite haver noite
ou de um dia haver dia

mas dois frutos havia
e num deles morava
a Noite no outro o Dia

mas ninguém sabia
em que galho em que arbusto
é que a noite estaria
e onde estava o dia

não havia o medo
de perder a hora
ou contar-se um segredo
só havia sol se rindo
se rindo grande e real
como ruivo animal
dentro do matagal

de primeiro no mundo
noite não havia
tudo era mesmo dia
de tanto sol que havia
era o tempo imóvel
não havia esta coisa
chamada noite e dia
só havia sol mais nada
noite não havia

só manhã no mundo
noite não havia

Parece-nos oportuno diferenciar a teoria dos *resíduos culturais e literários* da *teoria do intertexto* através deste poema. O texto bíblico diz que “no princípio criou Deus os céus e a Terra. A Terra, contudo, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas”. *A priori*, analisando *Coema Piranga*, parece-nos que o intertexto foi o exercício empregado pelo autor. No entanto, se o analisarmos apenas a través da *teoria do intertexto*, dois aspectos importantes da obra não serão trazidos à baila: 1) O emprego das formas simples: “de primeiro no mundo”; “manhã gentil”, transformada em forma simples através da alusão fonética com “mãe gentil” do Hino Nacional; “que nem pássaros nus”, através da metáfora; “sem ara nem pituna”; e “mas dois frutos havia/e num deles morava/a Noite no outro o Dia”, da cristalização do “fruto proibido”; 2) A *cristalização* da mentalidade judaico-cristã: mesmo a Bíblia sendo o conjunto dos livros sagrados do Antigo e do Novo Testamento, sua presença está *cristalizada* nos valores e na *mentalidade* do povo brasileiro, indicando as escolhas conscientes e inconscientes do seu cotidiano, inclusive dos agnósticos que, mesmo não aceitando os propósitos metafísicos, acabam tendo o dia-a-dia influenciado por esse ideário (Exemplo disto é a inscrição “Deus seja louvado” na moeda brasileira: alusão ao divino no mundano).

Em *Amor Selvagem* temos alusão ao mágico, na figura de Aimberê (nascido já homem) servindo como referencial ao aspecto mítico da demanda que os heróis devem cumprir em busca do amor e/ou da sorte, nos moldes medievais:

Então Aimberê
nascido crescido
sem nunca chorar,
metido na sua
tanga de jaguar,
viu ela no banho
e – guerreiro moço –
se pôs a tocar
numa flauta de osso,
vil, rudimentar,
esta toada triste:
quero me casar.

Quero me casar
mas é com você.
Trança cor do mato,
olho flor de ipê.

E o pobre tapuia
metido na sua
tanga de jaguar
se pôs a chorar
sem saber porquê.

A Uiara, com sua nudez, seduzira o guerreiro.

Se, como asseverou Leyla Perrone-Moisés (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13): “a linguagem não é só um meio de sedução, é o próprio lugar de sedução” e “as línguas estão carregadas de amavios, de filtros amatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor”, a demanda do guerreiro nasce da beleza da donzela e de sua exigência para que haja a noite, no poema *Sem noite, não*, pois “sem noite não há segredo”, “o que há são olhos, olhos / em que o sol se reparte”. Sem a noite não há casamento, essa é a condição: “se você, meu amigo, / quer se casar comigo,/tenho uma condição,/é haver Noite, na Terra”. O poema se encerra com a cristalização da forma simples da fala popular da negativa enfática: “sem noite, não e/não”.

Perrone-Moisés (1990, p. 17) explica que “ser seduzido é sair do caminho sabendo que outro caminho é imaginário”, e que “a sedução é uma fantasia”. Assim, a sedução do guerreiro é motivadora de seus atos na narrativa, à medida que busca a realização do conúbio.

Em *Estruturas do imaginário: do mito à metáfora*, Ligia Marcone Averbuck (AVERBUCK, 1985, p. 144.), analisando *Cobra Norato*, de Raul Bopp, explica que pelo

animismo “faz-se de um ser inanimado, insensível, ou de um ser abstrato e puramente ideal, uma espécie de ser real e físico, dotado de sentimento e de vida, enfim aquilo que se chama uma pessoa”, e que nessa prática temos o “reflexo de uma visão em que o universo do inconsciente parece se expandir até os domínios do real”.

Mesmo analisando uma obra diferente, *Cobra Norato*, as palavras da autora vêm ao encontro do que fez Cassiano em *Martim Cererê*, empregando o animismo como recurso revelador de *mentalidade*, em passagens tais como “só o Carão, esse não quis/sair do seu lugar/e se pôs a chorar,/infeliz:/‘eu não mudo de penas’”, no poema *O Carão* (espécie de ave, muito parecida com um gavião); ou “A coruja que mora/no oco do toco sabe onde”, do poema *Onde está a noite?*; e ainda “o Rei do Mato encontra/a Cobra Grande que,/olhos de safira,/se disse sua irmã./então a Cobra grande/lhe fala: ‘Eu tenho a noite’”, no poema *A Cobra Grande*.

No poema *A onça preta* o herói Aimberê falha após ter encontrado o fruto da tucumã – onde estava a noite –, por ter sido mordido pela “formiga verde da curiosidade” que fora atizada pelo Pererê. Assim como o Orfeu do mito grego (que não resistira à tentação e olhara para trás, desobedecendo à única condição dos soberanos do subterrâneo, perdendo sua Eurídice) o herói também falhara:

E encontrou o Pererê:
 “Seu idiota, não percebe
 que a Cobra Grande te deu
 um oco, dentro do coco?”
 ele ouviu e não fez conta.

Até que, no seu caminho,
 Onde parou, assuntando,
 Para descansar um bocado,
 Mordido pela formiga
 Verde da curiosidade,
 Levou o fruto ao ouvido
 Para ouvir o canto da noite;
 (...)
 tão besta está e tão tonto
 que abre o fruto proibido
 e pronto!

Salta de dentro a Onça Preta!
 Cadê o Sol?
 A Onça Preta comeu.

Cadê a Arara?
 A Onça Preta comeu.

Cadê a Noite?
 Ah! A Noite sou eu.

O castigo da desobediência cristaliza-se na forma simples através do uso do “fruto proibido”, numa alusão ao “fruto bíblico”, assim como o perder-se de Aimberê se torna substrato do mito de Orfeu e da mulher de sal, do texto bíblico, que narra a queda de Sodoma, cristalizados na mentalidade do povo.

A obra não se encerra nesta passagem, abre espaço para a chegada do branco português que se apaixona pela mulher da terra e, para atender ao desejo dela, traz-lhe a noite – o negro africano – formando o caldo racial que criará a Terra dos meninos, dos poetas, dos heróis.

O poema *Noite na Terra* é um rico manancial de substratos que evidencia a contribuição cultural africana na formação da cultura brasileira:

Cabelo assim, pixaim.

Falando em mandinga e candonga.
Desceram de dois em dois.

Pituna é bem preta:
pois cada preto daqueles
era mais preto que Pituna.
Asa de corvo ou graúna
não era mais preta
cruz-credo, figa-rabudo,
do que preta mina
Que chegou no Navio
Negreiro.
Carvão destinado à oficina
das raças.

E trouxeram o jongo
soturno como um grito
noturno...

E Exum pra dançar na festa
da sua chegada.
E bugigangas e calungas
Pra terra criança.

E o urucungo que é um resmungo...

E o cabelo enredido... do feitiço.
E São-Cristo...
E o Cussa Ruim.

Trazida a Noite, “*Conjugo Vobis*”:

um jesuíta canário,
chamado Anchieta, e também vindo
dentro do pássaro marítimo,
celebra o casamento do homem branco
(que viera cavalgando uma onda azul)
com a mulher mais bonita do mundo
(cabelos verdes, olhos amarelos).

“Conjugo vobis.”

E ali mesmo, na praia,
sob o escândalo dos pássaros palradores
Deus diz: “Faça-se a Noite.”
E cada vez que os dois se beijam
Na manhã clara, faz-se a Noite.

E ali mesmo, na praia,
Logo não há ângulo onde não se acoite
Um nauta português com a sua bugra
Fechando os olhos e fazendo a Noite.

Após a mistura das raças, começa-se a rasgar o sertão com os Gigantes de Botas, os bandeirantes, a “raça cósmica”: “mas o marujo português havia casado com a Uiara/e pronto! Nasceram os Gigantes de Botas./Que a princípio eram três./Heróis geográficos coloridos que irão cruzar o chão/da América inculta ainda oculta, em todos os sentidos”.

Menotti del Picchia, um dos principais nomes da primeira fase do Modernismo, reclamava para nós uma posição nacionalista. Asseverava que era necessário ao Brasil o culto de todas as suas tradições, preconizando uma política de incansável defesa de seu espírito nacional.

Martim Cererê é um dos representantes dessa visão – ao lado de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; e de *Iararana* (1933), de Sosígenes Costa; cujos *resíduos* evidenciam os processos formadores da cultura mestiça brasileira, através da hibridação cultural, num todo novo, diferente, portanto, das culturas de outros povos que definiram a identidade brasileira.

Martim Cererê nasceu como um poema nacionalista, sob a influência do indianismo do grupo literário Anta (denominou-se Anta por ser esse animal totem da raça tupi), cujo manifesto foi assinado por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Raul Bopp e pelo próprio Cassiano Ricardo, que pregava o estudo da cultura indígena como base da autenticidade americana. “Foi de tal contato que me veio a ideia de escrever um poema, não apenas indígena mas racial, baseado no mito tupi que, afinal, hoje lhe serve de argumento”, explicou o poeta (RICARDO, 1978, p. 159).

Assim, as tradições indígenas e negras, o lendário regional, a linguagem popular, o sertão e a cidade passaram a ser inseridas na literatura nacional em busca da identidade caracterizadora da mentalidade brasileira.

4. Considerações Finais

As formas simples, em *Martim Cererê*, foram empregadas por Cassiano Ricardo como recursos identificadores de mentalidade, através da cristalização dos substratos residuais da mentalidade de outros povos que compuseram o caldeirão híbrido racial índio, branco e negro.

“À maneira dos contadores de histórias, numa perfeita justaposição do poético e do prosaico” (CORRÊA, 1976, p. 45), Cassiano recria em *Martim Cererê* um mito nacional, sob matizes telúricas, embrenhando-se no sertão lendário e no sertão real, a estruturar um núcleo heroico primitivo gerar um Brasil menino nas profundezas da alma de nossa gente.

O material próprio da linguagem, seja ela expressão do individual ou do social, está mesmo ancorado nos aspectos comunicativos de interpretabilidade e aceitabilidade do texto. Desse modo, seguindo entendimento de Adorno, faz-se necessário que o lírico, mesmo ligado à intuição e ao *eu*, requeira um pensar e um planejamento na transmissão do sentimento pela palavra no jogo poético, pois sobeja o que não é funcional e expressivo.

O sentimento de *nação* presente em *Martim Cererê* traz à obra os elementos que identificam o leitor à pátria: a transformação simbólica do “país do sol / onde só havia sol / (noite não havia)” no Brasil “dos meninos, dos poetas, dos heróis” também se dá na alma do leitor, mediante a assimilação de símbolos redivivos no poema.

Em *Martim Cererê*, obra prima de Cassiano Ricardo, apresenta-se variada polifonia de vozes que dialogam no caráter fundante do texto, na constante construção simbólica que se cristaliza não apenas na obra de arte, mas na alma e no imaginário dos povos.

5. Referências

AVERBUCK, Lígia Marcone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myruianm Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

- BORNHEIM, Gerd Alberto. O conceito de tradição. In: *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol.v. 7ª edição. São Paulo: Global, 2004.
- CORRÊA, Nereu. *Cassiano Ricardo, o prosador e o poeta*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961.
- GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LE GOFF, Jaques. As mentalidades: uma história ambígua. In.: LE GOFF, Jaques. & NORA, Pierry. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivadinha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro – Fortaleza. Oficina do Autor/EUFC, 1999a.
- _____. *Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance Clara Menina*. Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais–Abrem, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999b.
- RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Salvador: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: O Brasil dos meninos, dos poetas, dos heróis*. 14ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1978.