

DA ÉPICA DO GENOCÍDIO À POÉTICA DO TESTEMUNHO: UMA LEITURA DOS VERSOS DE JOSÉ DE ANCHIETA, RENATA MACHADO TUPINAMBÁ E WILBERTH SALGUEIRO

PAULA REGINA SIEGA *

RESUMO

O trabalho parte de uma problematização do poema épico e seus vínculos estruturais com a violência, com base na leitura de Ginzburg (2010b) sobre Os feitos de Mem de Sá, atribuído a José de Anchieta. Ao considerarmos o poema, damos ressaltos às figurações do luto pelo ponto de vista de um narrador cúmplice do massacre cristão contra os indígenas. A partir de discussões acerca do gênero adotado por Anchieta, chegamos a duas definições da escola de Frankfurt sobre o épico: o fascismo como epopeia da aniquilação humana, proposta por Benjamin (2012), e o romance contemporâneo como épica negativa, proposta por Adorno (2003a). Do último, abordamos também a teoria lírica e sua ideia de luto compartilhado (Adorno, 2003b), aproximando-a das ideias de Alfredo Bosi (2000) sobre poesia e resistência. À discussão são trazidas as formulações de Ginzburg (2010a) acerca do mínimo na filosofia adorniana e na poética drummondiana, fundadas na ideia da incorporação traumática de experiências totalitárias. Chegamos então à categoria de poesia de testemunho conforme formulada por Salgueiro (2017) e Silva (2013, 2015), salientando a percepção do humor como estratégia linguística de resistência. As categorias de trauma, testemunho, luto e humor são mobilizadas, enfim, para a leitura dos versos de Renata Machado Tupinambá (2021), que rememoram o genocídio indígena, e de Wilberth Salgueiro (2021), que satirizam Jair Bolsonaro e seus eleitores.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Extermínio; Trauma; Testemunho; Poesia.

1. GINZBURG: DO IDEALISMO ALEMÃO, DA VIOLÊNCIA ÉPICA E DO EXTERMÍNIO INDÍGENA

Crítica em tempos de violência é um conjunto de ensaios formulados por Jaime Ginzburg e reunidos em forma de tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras

* Doutora em Letras pela Universidade Ca'Foscari de Veneza. Pós-Doutora pelo PPGL da UFES/CNPq/FAPES. Professora efetiva do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESC. Email: prsiega@uesc.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6016-2445>.

e Ciências Humanas da USP, em 2010, para a obtenção do título de livre docente em Literatura Brasileira. No trabalho, articulado em cinco partes, Ginzburg aborda a violência do ponto de vista dos estudos literários, lançando a hipótese de que os atos violentos têm impacto traumático na sociedade e seus efeitos podem ser sentidos também na literatura. Esta articulação é feita, inicialmente, com o idealismo alemão, especificamente o pensamento de Hegel sobre a poesia épica, considerada como gênero que tem na violência uma demanda formal. Nos poemas heroicos seriam reconhecíveis histórias nacionais, pondera o estudioso de literatura brasileira, e por isso a violência do gênero não se expressa apenas nas descrições das ações violentas individuais dos personagens em batalha, mas também nas agressões de uma coletividade soberana sobre as demais (2010a). Ginzburg retoma parte destas questões acerca do épico na terceira parte da tese, quando trata de *Os feitos de Mem de Sa*, epopeia composta em latim no século XVI e atribuída a José de Anchieta. No poema narrativo, o jesuíta trata a guerra dos portugueses contra os indígenas como uma luta entre bem e mal, já que a doutrina jesuítica entendia que cabia à coroa portuguesa libertar as terras brasileiras da presença do demônio, com quem era identificada a gente da terra. Assim, “[a]s ações guerreiras relatadas dentro do *De Gestis* são atribuídas à força de Deus, que substitui a desordem pela ordem” (Ginzburg, 2010b, p. 151). O poema é novamente abordado no livro *Literatura, violência e melancolia*, que faz uma conexão direta entre a epopeia colonial e a violência étnica: ao cantar os feitos do general Mem de Sá, a poética anchetiana “serve para justificar parte do genocídio indígena que caracterizou nosso processo colonial” (Ginzburg, [2013] 2017, p. 599).

A análise de Ginzburg parece contradizer a tese do historiador Guilherme Amaral Luz, para quem a colonização portuguesa foi discursivamente organizada em torno da ideia de concórdia. A contradição é apenas aparente. Conforme Luz, entre súditos e rei estabelece-se um pacto de obediência em relação à coroa, fundado na ideia de um direito natural do monarca sobre os demais membros do reino e, de forma análoga, de uma nação sobre as outras. Base desta concepção, como esclareceu o estudioso em sua tese de doutorado, é o princípio católico de que do direito das nações (*ius gentium*) derivava de um direito natural (*ius naturae*) que, caso fosse negado, dava motivos para a “guerra justa” contra quem se opusesse ao poder da coroa e da Igreja Católica (Luz, 2003).

Convém, a este ponto, trazer à discussão os argumentos de João Adolfo Hansen (2008) sobre o gênero épico que, nos séculos XV e XVI, é praticado como emulação dos modelos clássicos, com inclusão de matéria cristã para a imitação de uma “ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais” (Hansen, 2008, p. 27). As epopeias desse tempo são representações dos regimes discursivos do “corpo místico” de Estados monárquicos católicos, e o ponto de vista encenado na sua enunciação é o de um narrador subordinado a esta hierarquia e seus modelos retórico-poéticos, aos quais devem se subordinar também os objetos e os destinatários do discurso (Hansen, 2008).

As práticas letradas dos homens que ocuparam cargos na administração, defesa e expansão do império português, afirma Luz (2013), produziram uma “poética do poder” proferida por um orador dono da verdade, inspirado por Deus e colocado em posição superior em relação ao mundo circundante, ponto de vista compartilhado pela comunidade de leitores para os quais a obra é forjada. Ainda segundo o historiador, em *Os feitos de Mem de Sá*, o uso da língua latina remete a um procedimento comum aos discursos da ordem jesuítica, que visam um leitor específico – “discreto, letrado e conhecedor da retórica, da poética e outros saberes humanistas” – mobilizando o reconhecimento das *autoritates* do gênero (em particular, Virgílio) e evidenciando “o labor e o conhecimento” do poeta (Luz, 2013, p. 58). A concepção hierárquica deste mundo que se organiza simbolicamente como um corpo místico cuja cabeça é o monarca católico, é expressa com clareza no segundo canto do poema, que tematiza a ideia de uma ordem natural que era desobedecida pelos indígenas através do ato antropofágico, considerado como abominação infernal: “O bárbaro expandindo sua ira | quebrantava as leis santas da mãe natureza | e os divinos preceitos do Pai onipotente | cevando as queixadas bestiais em corpos humanos!” (Anchieta, 1970, p. 21). A prática ritual da antropofagia jamais foi compreendida pelos jesuítas, que a identificavam unicamente como tentação ditada pelos prazeres da carne, especificamente, pelo pecado da gula. Alimentar-se de carne humana, alegoria comum nas representações pictóricas medievais do demônio, era motivo suficiente para justificar o extermínio do povo que praticava tal ato: “é só com a morte | que se pagará tal crime, sangue por sangue” (Anchieta, 1970, p. 26).

*Os feitos de Mem de Sá*¹ celebra o corpo místico da coroa ao constituir um herói humilde, que tudo sacrifica pela fé, endossando o princípio da guerra justa (Luz, 2013). Ao cantar como feitos exemplares as ações do governador geral do Brasil, o poema, segundo o historiador, reafirma o projeto político da Companhia de Jesus a partir de uma narração providencialista, em que o domínio ultramarino de Portugal é justificado como missão salvífica universal. A posição do narrador como parte do corpo místico lusocatólico é evidenciada pelo emprego dos pronomes possessivos: as armas da coroa portuguesa são as “**nossas** armas gloriosas” que se entesam com “justa ira” contra uma “gente odienta”, uma “chusma de bárbaros” (Anchieta, 1970. p. 14, grifo nosso). Ressaltamos que não se trata, por parte do narrador, do reconhecimento de uma alteridade, mas, retomando o pensamento de Hansen (1995), de uma compreensão analógica característica de mentalidade jesuítica, que separava o mundo em categorias de pensamento gradativas para as quais nada era desconhecido: tudo o que não possuía a boa semelhança católica (luz divina), era identificado com a má semelhança demoníaca (escuridão infernal). Neste sentido, a perda é sinônimo de uma ausência entendida como constitutiva da natureza indígena, caracterizada sempre pela falta: de Deus, de luz, de língua, de roupas, de constância, de virtudes etc.

Fernão, filho de Mem de Sá, é um dos heróis do primeiro livro do poema, que o narrador identifica com o pai destacando a força e fé inabaláveis de ambos. Desde o primeiro canto a guerra santa é descrita como étnica: o “valente chefe” Mem de Sá, ao enviar à batalha o filho, o faz porque “tribos ferozes se insurgem | de toda a parte, decididas de uma vez para sempre | a ferir, matar, devorar a todos os brancos” (Anchieta, 1970, p. 8). Em outra passagem, no segundo canto, a oposição entre indígenas e brancos é traçada pela analogia com a imagem de lobos à espreita de cordeiros:

Então com arrogância o índio sanhudo
olhava para os cristãos, e estes, entrincheirados
detrás de seus muros, tremiam de pavor vergonhoso:

1 Amaral Luz (2013) retoma a trajetória do poema, informando de que uma primeira versão, de autoria anônima, foi impressa na Europa em 1563 a mando do filho de Mem de Sá, Francisco de Sá, quando Anchieta era ainda apenas um entre os tantos irmãos sob as ordens de Antonio da Nóbrega, da Companhia de Jesus no Brasil.

como lobos vorazes, que a fome impiedosa
açula e avassala, rangendo os dentes, cobiçam
à ronda do aprisco, espostejar os tenros cordeiros
e extinguir a sede ardente no sangue que sugam;
lá dentro as ovelhas estremecem e fremem com medo
das feras que rondam fora.

O luto é uma presença recorrente no poema, e é instrumentalizado para suscitar compaixão pelos cristãos sacrificados por mãos indígenas. Já no primeiro livro, por exemplo, o aedo opõe a luz divina à “escuridão das regiões brasileiras” e justifica o uso da força contra o gentio pelas mortes que as gentes da terra provocavam entre os cristãos. A nação infernal dos Brasis “Dilacerava os corpos de muitos, | com atrozes tormentos, e, embriagada de furor e soberba | ia enlutando os povos cristãos com mortes frequentes” (Anchieta, 1970, p. 6). A representação do embate em que Fernão cai ferido mortalmente é feita de modo a reforçar a figura de mártir católico, abatido para salvar os cristãos, frisando a analogia entre o sacrifício do filho do governador e o sacrifício do filho de Deus, ambos imolados pelos pais em nome da fé. O luto ganha ressaltos na representação da dor dos lusos, cujas perdas são representadas com choro abundante e celebração de um funeral solene: “Junto do altar, coberto e velado por pano de luto, | Está uma essa: bela faixa branca em forma de cruz | abraça o ataúde em todo o seu comprimento” (Anchieta, 1970, p. 18). Na procissão que acompanha o féretro, “gemidos e soluços ressoam, e prantos | entrecortados por gritos de mulheres; lágrimas correm | em rios pelas faces” (Anchieta, 1970, p. 18).

O luto também é expresso na reação de Mem de Sá ao tomar conhecimento da morte do filho em batalha. O governador, porém, é um general e não pode expor nenhuma fraqueza, diversamente das mulheres, que dão vazão ao choro sem o pudor exigido ao homem dotado de autoridade:

Logo que soube da morte cruel do filho extremoso,
ainda que o amor sublime de pai lhe estremecia no peito
e lhe rasgava a alma com golpe profundo,
escondeu no nobre coração a imensa desgraça.
A virtude invencível dominou o sofrimento
ainda que atroz e consolou o amor dolorido,

porque a morte do filho salvou a vida de muitos.
Tão digno foi do filho esse pai e do pai esse filho.
(Anchieta, 1970, p. 20).

O último verso é construído como um jogo de espelhos: o pai é digno do filho; o filho é imagem da dignidade do pai; ambos refletem o amor de Cristo e o sacrifício feito em nome de Deus em prol da vida dos cristãos (seja salvando da morte os lusos, como faz Fernão, seja purificando as almas dos convertidos, como faz Jesus). O luto, por sua vez, se é sentido por Mem de Sá, é expresso decorosamente pelo controle que o homem virtuoso deve ter sobre os próprios sentimentos: o consolo pela perda do filho está em saber que a sua morte significou a vida de muitos cristãos. O genocídio se justifica assim como momento necessário da guerra santa, movida por uma concepção totalitária dos poderes da coroa portuguesa e da igreja sobre o globo. Para esta visão salvífica do universo, a preservação e unidade do corpo místico do estado católico – materialização terrena do reino de Deus – dependia da eliminação física dos infieis, seja nos casos individuais dos réus perseguidos pela inquisição, seja nos casos de inteiras populações cujo extermínio era justificado como vontade do Espírito Santo.

2. A ESCOLA DE FRANKFURT, O FASCISMO E A EPOPEIA DA LIQUIDAÇÃO HUMANA

Retomemos a articulação entre violência e literatura realizada por Ginzburg, desta vez em correlação com a escola de Frankfurt, especificamente com as reflexões de Walter Benjamin – descrito como pensador melancólico² – e Theodor W. Adorno. Para tanto, refaçamos alguns passos desta filosofia antifascista, começando por Walter Benjamin.

Em *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin afirma que à violência exercitada pelo fascismo sobre as massas corresponde uma estetização da política pelos aparelhos de propaganda cultural do regime³. Todos os esforços

2 “E muito da melancolia de seu pensamento talvez venha do lado noturno do romantismo”.

3 A palavra violência está presente na tradução italiana do ensaio, feita com base em sua publicação na revista *Zeitschrift fur*, em 1936, período em que o periódico era publicado em Paris (CASES, [1966] 2000).

desta estética militaresca tenderiam à guerra, e a sua forma seria a da arte pela arte (ou da técnica pela técnica), que encontrava no manifesto futurista sua expressão mais evidente. Para os futuristas, escrevia Benjamin (2000), as máscaras antigás, os megafones, lança-chamas e carros armados faziam da guerra um momento de prazer formal: a guerra era bela porque anunciava o domínio da humanidade sobre a máquina, porque os tiros de metralhadoras eram orquídeas de fogo, porque realizava a sonhada metalização do corpo humano.

Exercitando o pensamento dialético, Benjamin interpreta a afirmação futurista pelo negativo, concluindo que a guerra imperialista pelo domínio entre as nações perseguia o objetivo que seria próprio do capitalismo: a destruição do mundo. Com o uso desmedido da técnica, a força produtiva das massas era empregada na aniquilação de si mesmas: em vez de sementes, os aviões despejavam bombas, em vez de desviar rios, o fascismo conduzia o fluxo mortal dos homens por entre trincheiras, destruindo a aura (da vida humana) de uma maneira completamente nova: “*Fiat ars – pereat mundus*’, diz o fascismo, e, como admite Marinetti, espera-se da guerra a satisfação da percepção sensorial modificada pela técnica. É este, evidentemente, o completamento da arte pela arte” (Benjamin, 2000, p. 48). No mesmo ensaio, Benjamin fará referência à poesia épica, correlacionando-a à violência fascista: se nos versos de Homero as batalhas entre os humanos eram um espetáculo para os deuses do Olimpo, no fascismo, sobretudo através de novidades tecnológicas como a do cinema, se tratava do espetáculo da destruição da humanidade projetado para o deleite das massas de espectadores que se reuniam diante das telas. Estranhadas (distanciadas) de si pelo aparelhamento técnico do capital – cuja pujança propagandística se exprimia com as superproduções cinematográficas –, as massas viviam “a própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem” (Benjamin, 2000, p. 48).

Em Adorno, que sobrevive ao segundo conflito mundial e pode assistir à divulgação das imagens dos campos de concentração através da fotografia e dos cinejornais, os impactos traumáticos da guerra levam ao desenvolvimento da noção de epopeia negativa, visualizada nos romances de Dostoiévski. Estes “são testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo”, representando o destino catastrófico que incumbe sobre o sujeito da era liberal (Adorno, [1958] 2003a, p. 63). Se Hegel havia visto no romance a grande realização épica da burguesia e no herói

a personificação da luta por afirmação social das classes burguesas, Adorno verá no gênero a capitulação de sua estrutura formal. Para o filósofo, esta aniquilação era expressa pelo ponto de vista do narrador contemporâneo, incapacitado de contar uma história a partir de um campo de visão totalizante e linear: a realidade é catastrófica e a hecatombe é incompreensível (não representável em seu gigantismo); anula-se a possibilidade de uma concepção distanciada (e tranquila) da realidade; a incumbência da catástrofe impede o olhar “desinteressado” e objetivador da linguagem realista. A materialidade da catástrofe é grande demais para permitir o afastamento e sua representação pela totalidade (objetivo perseguido pela mimese realista tradicional). Tem-se, então, a conclusão de que a linguagem é incapaz de abarcar o horror, na sua dimensão de hecatombe, e sua expressão então é fragmentária e residual. O romance contemporâneo, conclui Adorno, anula também a distância estética entre leitor e narrador, que no romance tradicional era fixa. Ela agora é encolhida por um ponto de vista narrativo que não consegue mais ser objetivo e linear, mas está em constante movimento, como o de uma câmera de filmar, com cortes secos, aproximações e distanciamentos abruptos que às vezes deixam o leitor de fora e produzem uma experiência de choque pela leitura. Se, com Benjamin, a epopeia fascista era o aparelhamento da propaganda de massa como fruição coletiva do espetáculo da aniquilação humana, com Adorno, se chega à epopeia negativa a partir do romance, forma cuja fruição é a leitura solitária e que se verte em testemunho do indivíduo sobre o aniquilamento de si.

3. POESIA LÍRICA, TRAUMA E LUTO COMPARTILHADO

Também em sua teoria lírica Adorno se ocupa da prática burguesa do extermínio, vendo na poesia a manifestação de uma resistência aos poderes totalitários. Adorno examina a aparente contradição entre a “delicada” e “desmaterializada” subjetividade, expressa pelo “eu lírico” e a sua rude contraparte, ou seja, a prática quotidiana da vivência coletiva.

Segundo o filósofo, pode-se chegar a uma compreensão social da poesia quando se percebe, nas referências à sociedade, algo que fundamente a própria qualidade da

composição poética: trata-se “do grau de experiência histórica que se evidencia no poema” (Adorno, [1958] 2003, p. 81). O pensamento (a reflexão social) é colocado em jogo pela linguagem poética que pode revelar como a sociedade (em suas contradições) aparece no poema e como este obedece aos seus limites ou os supera. Quando malogra esta superação, o que aparece é a ideologia. Ela é o que existe de falso, de mentiroso na construção poética, e que deve ser apontado pela crítica. Quando é capaz de superar os limites impostos pela moralidade burguesa, em vez, a poesia mostra o que a ideologia esconde. Assim, o que ganha voz na lírica não é uma subjetividade encastelada, mas um eu que se determina e exprime em oposição à prática burguesa: quanto menos ideológica, mais claramente a poesia deixará perceber o “momento da fratura” (Adorno, 2003, p. 70.). Depurada de ideologia (mentira), a expressão lírica resiste à “pressão da práxis dominante”, que é politicamente autoritária e mercadológica. Este seria o caso das obras primas poéticas. Ainda que pense na poesia como desarranjo formal em relação à moralidade burguesa, Adorno (2003) entende que mesmo as formas poéticas harmoniosas podem *testemunhar* o sofrimento pela dor do outro, resistindo à imposição da linguagem dominante e compartilhando o luto com os vencidos. Para defender seu ponto de vista, chama em causa uma composição considerada modelar na lírica alemã, os versos de Goethe “*Warte nur | balde | ruhest du auch*’ [Espera um pouco, logo | tu repousarás também]” (Adorno, 2003, p. 71). A sua extrema beleza, argumenta o filósofo, está na indissociabilidade entre o que se diz e o que se cala, “na representação de um mundo que rejeita a paz. Somente ao compartilhar o luto por essa situação, o tom do poema reafirma que, apesar de tudo, há paz” (Adorno, 2003, p. 71).

Em 1966, com *A dialética negativa*, Adorno reafirma a ideia de uma oposição irreduzível no seio da sociedade burguesa que se daria entre o sujeito e a práxis dominante que o oprime. Recusa, então, a possibilidade conciliatória da dialética hegeliana, dada pela ideia de síntese entre tese e antítese. Para Adorno, a única resposta possível à pretensão totalizante da lógica afirmativa burguesa consiste em negá-la. O pensamento dialético permanece como instrumento válido de conhecimento da realidade, mas, em sua forma negativa, questiona a identidade entre razão e realidade, revelando a desarmonia e as contradições que caracterizam o mundo burguês (Signore, 2005).

Cerca de uma década depois, no Brasil, Alfredo Bosi ([1977], 2000) assume posições semelhantes às adornianas no ensaio “Poesia-resistência”, publicado em *O ser e o tempo*

da poesia. Segundo Cristiano da Silva Jutgla (2013), o trabalho foi pioneiro ao abordar a literatura do ponto de vista da resistência, sobretudo levando-se em consideração o fato de que foi publicado durante a ditadura, assumindo um ponto de vista que destoava do pensamento tecnicista implementado nas universidades brasileiras pelo regime militar. De fato, a “neutralidade técnica” de boa parte dos acadêmicos pode ser interpretada como um tipo de conivência ou colaboração com a ditadura. Lembremos, a propósito, o testemunho documental dessa burocracia que silenciava sob pilhas de papéis a memória dos mortos, e que foi compartilhado por Bernardo Kucinski (2014) quando inclui, entre as páginas de *K. Relato de uma busca*, a ata da plenária departamental em que os professores reunidos votam pelo desligamento de sua irmã, Ana Rosa, como professora do departamento de química da USP. A infame justificativa para o desligamento foi a de abandono do trabalho, embora já fosse notório que tinha sido o regime militar o agente da morte e desaparecimento da professora. A inserção do documento oficial como capítulo do romance permite uma articulação com o pensamento de Benjamin ([1940] 2014) acerca das formas de conhecimento do passado: articular este conhecimento com os métodos científicos não significará nunca ter acesso ao que aconteceu, tal como realmente foi. É, todavia, um modo “de apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”. O perigo é o de entregar-se às classes dominantes como instrumento de suas ações, e a insegurança não paira somente sobre os vivos, mas incumbe também sobre os mortos, sobre a memória dos vencidos, colocada constantemente em perigo (Benjamin, 2014) Retornando à obra de Bosi, anotamos o fato de que o gênero lírico seja estendido pelo estudioso à categoria geral da poesia, entendida como resistência em termos semelhantes aos de Adorno, ou seja, como oposição à indústria cultural capitalista. Assim, toda a grande poesia, seria “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 2000, p. 167). Quando se justifica o presente se faz má poesia, e resistir a ele é subsistir no eixo negativo da dialética, dizendo não à afirmação capitalista e totalitária, e abrindo-se a um porvir utópico (Bosi, 2000).

Esta ideia de resistência está presente também na crítica à violência de Ginzburg, que se serve da categoria do trauma para indicar pontos de contato entre a poesia drummondiana de *A rosa do povo* (1945) e o pensamento adorniano de *Minima moralia* ([1944-1949]1951). Em Adorno como em Drummond “a incorporação traumática

da experiência histórica leva à imagem do *mínimo*” (Ginzburg, 2010c, p. 171). E se Adorno elabora um pensamento crítico capaz de superar a catastrófica dimensão do totalitarismo nacional-socialista alemão, *A rosa do povo* (1945) dialoga criticamente com a violência e a repressão do Estado Novo, além de ecoar o impacto da segunda guerra mundial (Ginzburg, 2010c). Assim, entende o professor, a concepção lírica de Drummond se distancia deliberadamente de representações totalizantes pautadas na unidade nacional, características do discurso conservador, e seu interesse pelo mínimo confronta a retórica grandiosa em torno da nação, em sua modernização autoritária. Como em Adorno, em Drummond não há progresso, não há conciliação, não há superação visível no horizonte histórico (Ginzburg, 2010c).

Para pensar a lírica drummondiana, Ginzburg (2010c) traz a teoria de Renato Janine, segundo a qual o Brasil não superou, pela consciência, os traumas de sua fundação: o genocídio indígena e a escravidão africana. À categoria do trauma (efeito de uma ação violenta), Ginzburg articula então a categoria do testemunho, entendida como tomada de contato com a dor e entendimento de seus fundamentos, ainda que sejam obscuros ou causadores de repulsa. Todavia, para quem testemunha, o abismo entre o impacto do trauma (catástrofe) e os recursos para expressá-lo pode ser intransponível e por isso não é possível mobilizar categorias como finitude, continuidade ou totalidade (Ginzburg, 2010c). O trauma é maior do que a possibilidade expressiva da linguagem, e sua forma de expressão pode ser lacunar, repetitiva, residual, fragmentária. Neste sentido, Ginzburg traz ao debate Seligman-Silva, para o qual os estudos da literatura do testemunho começam fora do Brasil e têm como evento central a *Shoah*, percebida pela unicidade e irredutibilidade: o relato é fragmentário, não admite metáforas; a linguagem é menor do que a catástrofe e não pode expressá-la em sua totalidade.

Para Seligmann-Silva (2003), a literatura do testemunho obriga a uma reflexão sobre a relação entre literatura e realidade: testemunha-se algo de excepcionalmente traumático, que exige ser contado aos demais. Em uma ponta deste relato, está “a figura do *mártir* – no sentido de alguém que sofreu uma ofensa que pode significar a morte” (Seligmann-Silva, 2003, p. 47). O estudioso explica que a palavra *mártir* deriva “do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente” (Seligmann-Silva, 2003, p. 47). Jeanne Marie Gagnebin (2006) trará à discussão a ideia de testemunha solidária, que é aquela que, mesmo não tendo vivido ou testemunhado o trauma, se presta a ouvir o relato da

vítima, manifestando-lhe solidariedade e preservando a sua lembrança. O trabalho de manter viva a memória do horror, é um “[t]rabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje” (Gagnebin, 2009, p. 47). Acreditamos ser possível, aqui, relacionar a ideia de testemunho solidário de Gagnebin com a de luto compartilhando, tal qual demonstrado pela teoria lírica de Adorno.

4. POESIA DE TESTEMUNHO

Ao refletir sobre literatura e trauma, o poeta e professor de literatura brasileira Wilberth Salgueiro (2013, p. 80) retoma a expressão “poética do testemunho”, que o poeta português Jorge Sena utilizara em 1960 para representar a ideia de poesia como “processo testemunhal” de um estado de coisas. O professor também traça distinções entre a literatura de testemunho, ligada a um caráter monumental da história, expressa com dificuldade pela linguagem, e a noção de “testemunho poético”, ligado ao cotidiano e ao corriqueiro, expresso pelo jogo com a linguagem (Salgueiro, 2013, p. 81). Por fim, propõe a ideia de “poesia de testemunho”, que seriam as formas poéticas de elaboração do trauma, cicatrizes que, tateadas, fazem intuir a ferida causada pelo torturador: se o trauma é algo que é constantemente rememorado e revivido porque não suficientemente elaborado, a resistência é o enfrentamento corajoso da ferida, tocando e sentindo o que ficou aberto ou recalcado (Salgueiro, 2013). O professor se serve da categoria de poesia de testemunho para designar a produção de poetas contemporâneos a partir da obra de Leila Miccolis, lembrando que, embora tivesse a primeira antologia publicada em 1965, a poeta tornou-se conhecida pelo público com sua inclusão na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda nos anos 1970. Outra inovação da compreensão de Salgueiro (2013) acerca da poesia de testemunho, é a observação de traços de humor nesta poética. A ironia seria uma das formas de enfrentamento e resistência à violência autoritária, como no caso das composições de Miccolis: seus versos, afirma o estudioso, testemunham um período histórico de repressão política, operando uma militância escrachada através de um humor insolente, mesmo na representação das situações mais difíceis ou angustiantes (Salgueiro, 2013).

Além da obra de Míccolis, o professor estende a categoria de poesia do testemunho aos trabalhos de autores como Alex Polari, Paulo Leminski, Jocenir e Miró da Muribeca, por constituírem um conjunto de obras poéticas que cumprem o papel de resistência ao alimentarem a memória sobre diversas formas de violência. A *Trilogia macabra* de Alex Polari [1978]) traz para o centro da cena a tortura, elencando seus métodos, seus agentes, sua lógica. Na trilogia, afirma Salgueiro (2013), o humor e a ironia aparecem como recursos formais que não visam apagar o feio e o sórdido, mas pensar como a violência, absurdamente, se naturaliza nos porões, atualizando uma parafernália medieval de tortura para reproduzir uma dor milenar. Em “Lua à vista”, de Paulo Leminski [1987], Salgueiro (2013) também identifica o artifício da ironia: exposta aos olhos de todos, a lua é uma obviedade poética cuja produção não cessou durante o nazismo; ao mesmo tempo, imaginá-la iluminando o campo de concentração permite, por um instante, colocar-se no lugar do prisioneiro, produzindo um sentimento de solidariedade às vítimas da *Shoah*. Já em *Diário de um detento*, de Jocenir [1997]), poema musicado pelo rapper *Mano Brown*, em 1997, o foco é a violência carcerária. Jocenir sobreviveu ao massacre do Carandiru e testemunha em sua poesia a situação desumana da vida nas prisões brasileiras, denunciando alguns de seus culpados: Fleury, a boa gente católica que finge que não vê, o Estado que enterra os cadáveres no pátio enquanto “Hitler sorri no inferno”. Por fim, Salgueiro se detém sobre o poema “Carla”, em que Miró da Muribeca (2004) fala de uma catadora de latinhas através de uma série de analogias: seus olhos brilham como a lata de alumínio exposta ao sol; ela pisa na lata como os policiais pisam nos menores da Febem; joga a lata com a precisão com que os menores jogam monitores nos telhados em suas rebeliões; por fim, desaparece com a rapidez de um sequestro relâmpago. A representação dos gestos da catadora, conclui Salgueiro (2013), “desenha um quadro cruel de nossa sociedade”, com o catastrófico cotidiano de desemprego, abandono, violência, desamparo e repressão.

Cristiano da Silva Jutgla (2015) também utiliza a categoria poesia de testemunho, abrangendo com ela os versos praticados por poetas que escreveram especificamente sobre a ditadura. O estudioso desenha as linhas de força dos debates sobre poesia contemporânea, que se concentram no concretismo, na poesia marginal e, com menor fôlego, no neoconcretismo, poesia práxis e outras tendências. Ao fazê-lo, chama a atenção para o silêncio sobre a poesia de resistência publicada durante e após o regime

militar e indica a dupla censura de que esta é objeto: do ponto de vista crítico, essa poesia é desconsiderada como uma das linhas de força das correntes poéticas a elas coetâneas; do ponto de vista da circulação material das obras, praticamente inexistem edições dos autores da poesia de resistência ou mesmo antologias coletivas, pois as editoras mantêm-se focadas nas tendências consagradas do cânone (Jutgla, 2015). O desinteresse editorial encontraria suas razões no baixo apelo mercadológico das obras, mas, denuncia o estudioso, seriam também um indício do apagamento histórico das memórias da ditadura, praticado, pelo menos, de três formas pela crítica literária: 1) quando não reconhece essa poesia política como objeto de estudo, inserindo-a como vertente ou variação de outras correntes, como a poesia marginal; 2) quando reduz a produção poética da militância ao intervalo entre o golpe (1964) e o fim do governo Médici (1974); 3) quando deprecia suas formas de resistência ao alegar que se trata de poesia de protesto e, portanto, de uma forma datada de expressão (Jutgla, 2015).

Jutgla (2015) reforça o argumento de que a poesia de oposição ao regime faz parte da literatura de testemunho, oferecendo um depoimento histórico que é elaborado esteticamente através da linguagem poética: as poesias de combate estabelecem ligação ética com as vítimas sobreviventes do regime militar e também com seus mortos, processando, a seu modo, um tipo de luto. O crítico chama a atenção para a produção e circulação material destas poesias: impressas à margem do circuito oficial autor-editora-público, elas são cópias artesanais que transitam precariamente de mão em mão. Os poetas testemunhais, portanto, caminham por fora do circuito de reconhecimento canônico, pois seu interesse não é o da disputa simbólica no campo literário, e sim a construção de uma memória crítica para futuras gerações (Jutgla, 2015). Além da obra de Alex Polari, Silva recupera para a tradição crítica 30 poemas de resistência ao regime. Lembremos, com Ricoeur (2007), que, nos regimes totalitários, aos abusos da memória praticados pela imposição à coletividade de celebrações comemorativas oficiais, correspondem os abusos de esquecimento, ou seja, o silêncio sobre tudo que possa lembrar à sociedade a violência sobre a qual se assenta o poder autoritário. Por este viés, o trabalho de Cristiano da Silva Jutgla pode ser lido como gesto mnemônico que – no resgate dessa poesia de resistência – é também uma espécie de elaboração de luto, de cultivo da memória dos mortos, em oposição à prática do esquecimento consolidada pela anistia.

5. O GENOCÍDIO INDÍGENA PELOS OLHOS DE RENATA MACHADO TUPINAMBÁ

Comentando as diferentes perspectivas com que a colonização foi abordada, quer seja pelos nativos, quer seja pelos colonizadores, Ginzburg anota que a maneira como se olha “faz toda a diferença” (Ginzburg, 2010, p. 148). Podemos comprovar esta afirmação ao abordar a produção de Renata Machado Tupinambá. Como Leila Mícolis, a autora é “revelada” ao público por uma antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, intitulada *As 29 poetas hoje* e publicada em 2021. São três os poemas da autora presentes na coletânea: “Matriarcal cunhã”, “Dom das constelações” e “Retomada originária”. Este último será examinado a partir de alguns dos tópicos mobilizados até aqui, como violência, trauma, resistência e testemunho. O esforço será o de buscar “o grau de experiência histórica que se evidencia no poema”, conforme propôs Adorno (2003, p. 81) na sua reflexão sobre lírica e sociedade.

O poema anuncia no título – “Retomada originária” – o propósito de resistência, projetando a recuperação do que a colonização tomou para si: terras, culturas, vidas, memórias. Atentemos para a primeira estrofe,

Vamos falar da verdadeira história, que
os colonizadores escondem
nas estátuas erguidas por todo o Brasil, a pátria
que não nos pariu

Dos versos, emerge o problema do esquecimento forçado pelo discurso oficial e o excesso de memória produzido pelos monumentos celebratórios da pátria, que cultuam os nomes e a presença dos colonizadores, silenciando a identidade de suas vítimas. A voz lírica é coletiva e anuncia o seu propósito: “vamos” contar a verdadeira história do Brasil “a pátria que não nos pariu”. O chiste se insinua no poema através da assonância com a expressão “puta que te pariu”, e o sentido, para além da ironia, é o de delimitação temporal: a voz lírica se posiciona em um tempo anterior à do colonizador, é precedente ao imaginário autoritário da nação unificada, e a ele se contrapõe. “Os verdadeiros heróis”, dirá a voz poética, “foram esquartejados | e até em paredes seus corpos cimentados” (Tupinambá, 2021, p. 58).

Na segunda estrofe, a voz lírica transita entre as primeiras pessoas do singular e do plural, mantendo a ligação com o coletivo em nome do qual tem legitimidade de fala. Ela traz consigo a herança cultural dos antepassados da grande família do tronco tupi:

Carrego a memória de um povo
as muitas vozes de meus avós
meu destino é ser onça?
vivo e respiro como meus antepassados
os velhos retornam para cumprir seus destinos
da amazônia ao pará, do pará a salvador, de
ilhéus ao rio de janeiro
por todo o litoral
somos tuba ypy abá
somos tumpinambá
os primeiros
uma grande família do tronco tupy
(Tupinambá, 2021, p. 57).

Repercorrendo alguns dos caminhos apontados por Bosi (2000), podemos dizer que existe uma abertura da voz poética à utopia. A recomposição de um universo cultural ancestral mantido vivo de geração em geração por uma tradição oral é expressa, no poema, como manifestação coral, evidenciada pela passagem da voz poética solitária à voz coletiva presente no verbo “somos”, referido à voz dos oprimidos. Segundo Bosi (2000, p. 213): “Uma das marcas mais constantes da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista”.

Se a antiga e nobre genealogia foi apresentada de forma coral, a voz poética volta ao singular para apresentar a si. Todavia, é uma alusão momentânea, um pretexto do qual se serve a poeta para chamar a atenção sobre uma terceira, a matriarca, arrancada à vida pela tradição da violência genocida:

prazer me chamam de Aracy
sou ara tykyra do clan de Maria Laurindo
Conceição

morta com uma bala no peito
(Tupinambá, 2021, p. 57).

Outras perdas são trazidas à memória pela voz poética, que lembra não só a expropriação material da escravidão, a coisificação de seres humanos, mas também a objetificação cultural com a qual o olhar colonizador (desta vez, acadêmico), se debruça sobre suas “matérias” de estudo:

No cais eu vi pretos novos
jovens trazidos de longe que nunca mais viram
suas famílias de novo
fizeram de todos os dos povos originários
objetos
do mundo novo
fetichismo de antropólogos, missionários e romancistas
hoje apenas o currículo lattes dos grandes
especialistas
(Tupinambá, 2021, p. 58).

Se nos versos heroicos de Anchieta tínhamos corpos indígenas vencidos e derrubados ao chão em nome da guerra santa, aqui é cultuada a memória dos mortos esquartejados, enterrados, estuprados e escondidos nos porões da ditadura. O testemunho, no poema, se dá agora através da referência a um *tertis*⁴: o procurador Figueiredo e seu relatório de 1967 sobre as atrocidades contra os indígenas cometidas por latifundiários e funcionários do Serviço de Proteção ao Índio. Conhecido como “relatório Figueiredo”, trata-se de extensa documentação que comprova os crimes de genocídio e que, escondida pelo regime, foi encontrada praticamente intacta com a abertura dos arquivos da ditadura. Hoje o relatório é disponibilizado digitalmente pelo acervo do Museu do Índio, e é trazido à memória pelos versos da poeta:

4 A palavra *tertis* é recuperada por Seligmann-Silva para se referir à testemunha ocular, a alguém que presenciou o fato e pode testemunhá-lo.

no porão da ditadura
guardam segredos
os sete pecados do indigeanismo
do serviço de desproteção ao índio
encontrado no relatório Figueiredo
de extermínios, roubos, estupros mortes e
torturas, daqueles que não tiveram medo
(Tupinambá, 2021, p. 58).

Na composição, a ironia se manifesta na brincadeira amarga entre o substantivo oficial (proteção) e sua reformulação poética (desproteção), estabelecendo um jogo entre contrários que desvela a falsidade dos propósitos da instituição, denunciando a realidade de suas ações sanguinárias. À mentira forçada, à prática oficial de apagar os rastros, o poema responde com a exigência de memória, de reconhecimento da ferida escancarada, e do luto oficial pelos mortos no lugar dos monumentos da pátria aos seus algozes.

Em outra passagem do poema, os versos “o sono é apenas dos justos | a insônia é dos mutilados” (Tupinambá, 2021, p. 58), permitem que percebamos a dimensão do trauma, tateando as monstruosas cicatrizes. Espectadores e leitores solidários, compartilhamos o luto de uma coletividade massacrada e sobrevivente, mas à nossa condição de herdeiros da colonização é vedado o sentimento de uma humanidade redimida. Cabe aqui lembrar Benjamin quando diz que a luta de classes é uma batalha entre coisas brutas e materiais indissociável das coisas refinadas e espirituais. Pois bem, conclui, é também este refinamento espiritual que temos a obrigação de retomar, impedindo que deles se apoderem os vencedores. Por este viés, a poesia praticada por Renata Machado Tupinambá é a expressão de uma escrita refinada, que, como esclareceu Benjamin acerca da história, sobrevive “sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza”; podemos dizer que seus versos se assemelham ao trabalho dos historiadores que, empenhados no combate à *práxis* burguesa, “questionarão sempre cada vitória dos dominadores” (Benjamin, 2012, p. 243). Como escreve a poeta:

abro a mordaça
rasgo a couraça
quebro o concreto
tenho fome de essência
faço da cultura minha ciência
nossa raiz é resistência e identidade
voz um caminho para a liberdade
(Tupinambá, 2021, p. 59).

6. O POEMA ANTIAUTORITÁRIO DE WILBERTH SALGUEIRO: CHISTE, PARÓDIA E UTOPIA

Para introduzir o poema de Wilberth Salgueiro, façamos uma breve retomada da história do país nos últimos anos. O ponto de partida é a deposição misógina e antipopular do governo de Dilma Rousseff através de um golpe parlamentar. Tenhamos em mente as reformas que tolheram direitos trabalhistas durante o mandato do vice tampão (ou tampinha), entre 2016-18. Lembremos a prisão do candidato favorito para vencer as eleições de 2018, Luís Inácio Lula da Silva, por obra um juiz iníquo, que resultou na vitória de Jair Messias Bolsonaro, ex-milico que devolveu o Estado aos militares através de cargos comissionados.

Enfiemos ainda mais o dedo nessa pústula dolorosa e fétida, e lembremos do horror da pandemia, do perverso negacionismo que se alastrou no país, da sabotagem às vacinas, da falta de oxigênio, da tortura da entubação sem anestésicos, do delírio coletivo em torno da cloroquina e, por último, da tentativa de extermínio indígena vinda à luz pelas imagens de Ianomamis mortos à míngua, deliberadamente, pelo governo genocida. Considerando este período como interrupção do estado de direito que tinha sido restabelecido pela constituição de 1988, podemos interpretar os textos que circularam em oposição a este exercício autoritário de poder como uma prática de resistência e, também, como testemunho de um estado de exceção. É deste ponto de vista que consideraremos O “Soneto xistoso, talquei?”, de Wilberth Salgueiro.

O poema em questão circulou por e-mail durante as aulas de poesia contemporânea ministradas pelo autor nas aulas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, em 2021. Ocorridas durante a pandemia, as aulas foram realizadas na modalidade

remota e funcionaram não só como ocasião de aprendizado do ponto de vista dos estudos literários, mas também de partilha de experiências, de desabaços sobre aquele momento de lutos pessoais e coletivos pelos quais passávamos. As aulas eram ocasião de comunhão, de vontade de fala e também de escuta das leituras da realidade em que testemunhávamos o período excepcional que vivíamos, seja pela catástrofe pandêmica, seja pela barbárie política que multiplicava os mortos ao nosso redor. Ao final de cada aula, muitas vezes também por e-mail, o estudante e talentosíssimo poeta Vitor Vogas nos premiava com suas “Quadras de Quinta”, referência à forma poética e ao dia da semana em que as aulas aconteciam. As quadras tinham como pretexto realizar uma espécie de resumo dos temas e fatos salientes das discussões, e se concretizavam em um exercício lúdico que, se de um lado confirmava a maestria e generosidade do poeta, do outro, proporcionava a nós, leitoras e leitores, um momento de alívio e de riso, em meio ao caos político, sanitário e ético em que tecíamos nossas estratégias individuais de sobrevivência. A circulação espontânea e precária dessas poesias traz à mente o que Silva Jutgla (2015) escreveu a respeito dos poetas testemunhais, que caminhavam por fora do circuito oficial das editoras: aqui, os poemas não corriam de mão em mão, mas de e-mail em e-mail. Não se tratava de uma disputa por reconhecimento simbólico dentro de um campo editorial, mas de um ato vital de construção e partilha de memórias sobre aquele momento de excepcional.

Quanto ao “Soneto xistoso, talquei?”, de Wilberth Salgueiro, ele traz a data 18/05/2019. Pré-pandemia e pós-eleição, portanto, quando já temíamos o pior, mas era ainda incerta a profundidade do abismo dentro do qual tínhamos sido lançados. O tema da perda, aqui, planteia-se no campo da política: logo após o resultado das eleições, a utopia de um estado solidário e popular tinha perdido fragorosamente para a distopia de um governo autoritário e violento, que se concretizou de forma brutal e pelas vias costumeiras: aumento da violência policial, censura, perda de direitos humanos, de vidas, de perspectiva de futuro. O olhar inconforme de Salgueiro, todavia, é jocoso e lida com a desventura em forma de pilhéria: à frente da nação está um palhaço, sem graça e maligno. O riso pode, momentaneamente, aplacar a dor: se trata, evidentemente, de um riso amargo, e a tragédia é marxianamente encenada como farsa.

Soneto xistoso, talquei?

O presidente do Brasil é um
(assinale com xis): burro, babaca,
machista, desprezível, psicopata,
troglodita, sem graça, verme, estúpido?

Seria o Bolsonaro um bonossauro,
um boçalnaro, um bolsonazi, um mito
com sol-no-rabo? (Quem teve coragem,
cara de pau para votar nesse incrível

estrupício?) Sujeitinho homofóbico,
violento, asquerosamente
misógino e racista. Baixo!

Besta! Tapado! Vade-retro! Bozo,
vaza, com sua corja! Já deu, demo!
(Tudo xis: tamo-junto contra a peste!)

[18/05/2019]

Os versos são propícios à leitura em voz alta. Particularmente prazeroso é o explosivo som das vogais após as oclusivas: burro, babaca, psicopata, besta, tapado, baixo. Granadas que gostaríamos de lançar na cara de quem elegeu a besta-fera, com a mesma indignação da voz poética: “(Quem teve coragem, | cara de pau para votar nesse incrível | estrupício?)”.

O poema, também, produz prazer no sentido do riso, já que opta por construções humorísticas que têm como tema a derrota política que muitos de nós sentíamos como tragédia. Em perspectiva freudiana, o chiste é uma formação do inconsciente que obtém prazer de associações desagradáveis. Produtora de sentido cômico, a técnica compositiva exige a alteração da própria linguagem por recursos como condensação e deslocamento. É o caso do título do poema, com as palavras “xistoso” e “talquei”. Se a primeira condensa

as ideias de chiste, xis e prova de múltipla escolha, a segunda prima pelo deslocamento metonímico: na parte (o vício de linguagem) reconhecemos o todo (o vicioso presidente). Cumpre-se assim a função psíquica do jogo: à custa do objeto, leitor e fazedor do chiste conseguem alívio momentâneo para a dor daquela perda política.

A comicidade assenta-se, igualmente, no procedimento paródico que guia o poema. Para Bakhtin (2013), a paródia é um travestimento da linguagem que, como toda forma carnavalesca, é orientada por um movimento circular que joga para cima o que está embaixo e empurra para o chão o que está no alto. Paródicas são a palavra “talquei”, travestimento da língua do dominador; a emulação de prova de vestibular (todas as alternativas estão corretas), assim como as variações do nome Bolsonaro, ao qual são acostados os sentidos de dinossauro, boçal, nazista e, em definitivo, o de palhaço.

Atente-se ao engenho poético que, aludindo à superioridade do mandatário – seria ele “um mito”? –, no verso seguinte arremessa-o para baixo: se é, é “um mito | com sol-no-rabo”. Na brincadeira sonora com a palavra “consolo” – eco da fixação anal do presidente homofóbico? –, o poeta faz recurso a duas formas típicas da comicidade popular: o traseiro e o falo. Como toda literatura carnavalesca, o poema é movido por uma perspectiva utópica, que se abre a um devir de prosperidade – não a das altas finanças, bem entendido, mas a das feiras livres onde a gente miúda ri e se farta de comida boa. Ao alternarem alto e baixo, as imagens poéticas lembram a transitoriedade do poder e a onipresença do tempo. O pior há de passar, e o que é bom fará retorno: “Vade-retro! Bozo, | vaza, com sua corja! Já deu, demo!”, augura a voz poética, assinalando que a unidade é a única alternativa: “(Tudo xis: tamo-junto contra a peste!)”.

FROM THE EPIC OF GENOCIDE TO THE POETICS OF TESTIMONY: A READING OF THE VERSES OF JOSÉ DE ANCHIETA, RENATA MACHADO TUPINAMBÁ AND WILBERTH SALGUEIRO

ABSTRACT: Based on the work of Jaime Ginzburg, the article starts from the idea of colonial epic as a celebration of the indigenous genocide. Focusing on the heroic poem *Os feitos de Mem de Sá*, we proceed to emphasize the identification of the narrator with the Christians in the war against the indigenous and to consider representations of mourning of the losses suffered by the colonizers. From discussions about the epic genre, we come to Benjaminian theory of fascism as an epic of human annihilation, as well as Adorno’s theory about the

contemporary novel as a negative epic. We also address Adorno's lyrical theory and his idea of shared mourning, bringing it closer to Alfredo Bosi's ideas about poetry and resistance. We bring to discussion Ginzburg's formulations about the minimum in Adornian philosophy and Drummondian poetic, based on the idea of the traumatic incorporation of totalitarian experiences. The idea of trauma leads to the category of testimony poetry, as formulated by Salgueiro and Silva Jutglá. From the latter, we highlight the mnemonic gesture of recovering resistance poems that circulated outside the official circuits. From Salgueiro, we synthesize some of his readings about contemporary testimonial poets, emphasizing his perception of humor as a linguistic strategy of resistance, even when it witnesses pain and suffering. The categories of trauma, testimony, loss, grief and humor are mobilized, finally, for the reading of the verses of Renata Machado Tupinambá, who recall the indigenous genocide, and Wilberth Salgueiro, who satirize Jair Bolsonaro and his voters.

KEYWORDS: Violence; Totalitarianism; Trauma; Humor; Poetry.

DE LA EPOPEYA DEL GENOCIDIO A LA POÉTICA DEL TESTIMONIO: UNA LECTURA DE LOS VERSOS DE JOSÉ DE ANCHIETA, RENATA MACHADO TUPINAMBÁ Y WILBERTH SALGUEIRO

RESUMEN: Este artículo comienza con una discusión del poema épico y sus vínculos estructurales con la violencia, a partir de la lectura de Ginzburg (2010b) de *Os feito de Mem de Sá*, atribuido a José de Anchieta. Al considerar el poema, destacamos las figuraciones del duelo desde la perspectiva de un narrador cómplice de la masacre cristiana de los indígenas. Con base en las discusiones sobre el género adoptado por Anchieta, llegamos a dos definiciones de la Escuela de Frankfurt de poesía épica: el fascismo como una épica de aniquilación humana, propuesta por Benjamin (2012), y la novela contemporánea como una épica negativa, propuesta por Adorno (2003a). A partir de esta última, también abordamos la teoría lírica y su idea de duelo compartido (ADORNO, 2003b), acercándola a las ideas de Alfredo Bosi (2000) sobre poesía y resistencia. Se discuten las formulaciones de Ginzburg (2010a) sobre el mínimo en la filosofía de Adorno y la poética de Drummond, basadas en la idea de la incorporación traumática de experiencias totalitarias. Posteriormente, se llega a la categoría de poesía testimonial, formulada por Salgueiro (2017) y Silva (2013, 2015), destacando la percepción del humor como estrategia lingüística de resistencia. Finalmente, se utilizan las categorías de trauma, testimonio, duelo y humor para interpretar los versos

de Renata Machado Tupinambá (2021), que comemoram el genocidio indígena, y de Wilberth Salgueiro (2021), que satirizan a Jair Bolsonaro y sus votantes.

PALABRAS CLAVE: Violencia; Exterminio; Trauma; Testimonio; Poesía

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo: In: In: *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2003a. p 55-64.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2003b. P. 65-90.

ANCHIETA, José de. *Feitos de Mem de Sá*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1970. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=148029>. Acesso: 19/01/23.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: 2012, p. 241-252.

CASES, Cesare. Prefazione. In: BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Turim: Einaudi, 2000. p. 7-15.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, P. 163-227.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: *Crítica em tempos de violência*. 2010a. 300 f Tese (Livre Docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. P. 39-51.

GINZBURG, Jaime. A origem como inferno (A representação da guerra na poesia de José de Anchieta. In: *Crítica em tempos de violência*. 2010b. 300 f Tese (Livre Docência).

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. P. 148-156.

GINZBURG, Jaime. Poesia lírica e política no Brasil A vida mínima em Carlos Drummond de Andrade. In: *Crítica em tempos de violência*. 2010c. 300 f. Tese (Livre Docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. P. 169-174.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas/SP: Autores Associados, 2017.

HANSEN, João Adolfo. O nu e a luz: cartas jesuíticas do brasil. Nóbrega – 1549 – 1558. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, S. P., vol. 38, p. 87-119, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71891> . Acesso em 02 jun. 2023.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I – Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2008. p. 17-91.

JUTGLA, Cristiano da Silva. A poesia de resistência à ditadura militar (1964-1985): algumas reflexões. *Elyra*, vol. 2, p. 73-97, dez. 2013. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/27/30> . Acesso em 26 mai. 2023.

JUTGLA, Cristiano da Silva. Poesia de resistência e luta por direitos humanos. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 28, 395-412, dez. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/98618/107118>. Acesso em 28 mai. 2023.

KUCINSKY, Bernardo. *K. Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

LUZ, Guilherme Amaral. *Carne humana: a retórica canibalista na América Portuguesa Quinhentista*. 2003. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279880>. Acesso em: 26 mai. 2023.

LUZ, Guilherme Amaral. *Flores do desengano: poética do poder na América portuguesa*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SALGUEIRO, Wilberth. *Lira à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth. *Soneto xistoso, talquei?*. Mensagem recebida por <paula.siega@gmail.com> em 08 dez. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SIGNORE, Mario. Per una teoria critica della morale. Il caso Adorno. *Idee*, vol. 58, p. 83-91, 2005. DOI 10.1285/i15910733v58p83 . Acesso em 26 mai. 2023.

TUPINAMBÁ, Renata Machado. Matriarcal Cunhatã. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. P. 57-59.

Submetido em 10 de março de 2025

Aprovado em 29 de abril de 2025

Publicado em 25 de maio de 2025
