



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**RUAN CARLOS MENDES**

**“DESENTERRAR OSSADAS DA POEIRA DOS TEMPOS”:  
SENTIDOS E USOS DO PASSADO ESCRITO NA OBRA DE AIRTON MARANHÃO**

**FORTALEZA**

**2026**

RUAN CARLOS MENDES

“DESENTERRAR OSSADAS DA POEIRA DOS TEMPOS”:  
SENTIDOS E USOS DO PASSADO ESCRITO NA OBRA DE AIRTON MARANHÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Linha: Memória e Temporalidades.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos

FORTALEZA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M492“ Mendes, Ruan Carlos.  
“Desenterrar ossadas da poeira dos tempos” : sentidos e usos do passado escrito na obra de Airton Maranhão / Ruan Carlos Mendes. – 2026.  
270 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2026.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos .

1. Tempo. 2. Espaço. 3. Literatura. 4. Ficção . 5. História. I. Título.

CDD 900

---

RUAN CARLOS MENDES

“DESENTERRAR OSSADAS DA POEIRA DOS TEMPOS”:  
SENTIDOS E USOS DO PASSADO ESCRITO NA OBRA DE AIRTON MARANHÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Linha: Memória e Temporalidades.

Aprovada em 09 / 01 /2026.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (Orientador).  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Kleiton de Souza Morais  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Francisco Dênis Melo  
Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA).

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Douglas Atilla Marcelino  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Kênia Sousa Rios (Suplente)  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof. Dr. Gilberto Gilvan Souza Oliveira (Suplente)  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

À Rosa Felício (*in memoriam*), minha avó,  
mulher analfabeta que sempre me falava para  
estudar e ser “doutor”; à Geórgia, minha mãe; à  
Joyce e Edyane, minhas irmãs. Amo vocês.

## AGRADECIMENTOS

Sou grato às forças que regem o universo por me trazerem até aqui e por possibilitarem a realização do sonho de conquistar este título de doutor em História Social. Desde criança sonho em ser professor!

Ao professor Francisco Régis Lopes Ramos, pela inspiração desde o início da graduação em História. Seus textos sobre religiosidade foram preciosos na escrita da minha monografia e da dissertação, assim como a participação na banca de qualificação do mestrado. E, sobretudo, agradeço pela orientação e cuidado com a pesquisa do doutorado, mais uma vez seus textos sobre a relação entre literatura, história, memória, temporalidades, espacialidades e ficção foram imprescindíveis. Também agradeço pelo aprendizado nas disciplinas cursadas durante o curso de doutorado e pelos dois estágios realizados na disciplina de Teoria e Metodologia da História, pois foram aprendizados e experiências inesquecíveis – apesar da distância física imposta pela pandemia, mas o modo remoto possibilitou outras formas contatos.

Ao querido poeta, historiador e meu amigo, José Dércio Braúna, pela generosidade de indicações metodológicas e pelo incentivo em pesquisar essa temática, assim como também pela disponibilidade em sugerir bibliografia especializada e pela disponibilidade de sempre “arrumar um tempo” para conversarmos, sou muito grato. Jamais terei como agradecer pelas inúmeras leituras que realizou deste texto.

Ao professor Leandro Bulhões e à professora Ana Sara Cortez, com os quais cursei disciplinas optativas ao longo do curso de doutorado.

Ao professor Kleiton de Souza Morais e à professora Meize Regina de Lucena Lucas, pela leitura do texto no momento da qualificação e pelas contribuições colocadas naquela etapa do processo.

À orientadora do mestrado, na Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC/UECE, a querida professora Berenice Abreu de Castro Neves, pelo incentivo em continuar pesquisando para além da dissertação e por todo apoio, amizade e carinho que sempre me ofereceu nesses anos.

À professora Maria Lucelia de Andrade, minha orientadora da graduação, na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos – FAFIDAM/UECE, por ter me ensinado os primeiros passos na pesquisa e na escrita acadêmica, assim como também com a metodologia da história oral.

Na querida FAFIDAM, *campus* da UECE em Limoeiro do Norte – CE, tive a oportunidade de ser alunos de outras pessoas queridas e inspiradoras, assim sou grato: Olivenor

Chaves, Rameres Reges, Vera Lima, Conceição Rodrigues, Cintya Chaves, Luciana Regis, Mônica Nunes, José Maria Nunes Guerreiro e Lúcia Helena.

Aos colegas da turma do doutorado, que mesmo de modo virtual e em aula no modo remoto, pelo *Meet* ou por grupo de *WhatsApp*, criei vínculos fortes e verdadeiros. Dividir as inúmeras incertezas que se apresentaram com todos esses colegas tornou o percurso um pouco mais leve e prazeroso, mesmo enfrentando uma pandemia: Norma Suely, Ruy Pereira, Diego, Francisco Urbano, Nico Silva e em especial Marcelle Carvalho por todas as conversas virtuais.

Especialmente agradeço ao Anderson Rocha, meu colega desde o período da graduação e do PET História na FAFIDAM/UECE, sendo também meu contemporâneo no mestrado na FECLESC/UECE e agora colega de turma de doutorado em História Social na UFC. Também expresso especialmente meu carinho e agradecimento pela amizade, pela cumplicidade e pelo companheirismo de Maria Yasmim, minha colega de turma no mestrado e também agora no curso de doutorado, estou sempre aprendendo em sua companhia, nossa amizade é um tesouro.

Agradeço o incentivo e a generosidade da minha querida amiga/parceira Olívia Bruna de Lima Nunes, que desde o vestibular que fizemos para a graduação em história tem sido uma irmã para mim. Sem ela o Curso de História e a palavra amizade não teriam o mesmo sentido em minha vida. Aqui também divido esse sonho de terminar o doutorado com Luma Rayane de Lima Nunes (*in memoriam*).

Sou grato ao universo por ter uma mãe e duas irmãs que amo muito e que são minhas companheiras nesta existência. Registro também meu amor pelo meu pequeno sobrinho, Pedro Allan Mendes Vidal, que do ventre da mãe assistiu à defesa da minha dissertação. E também já menciono meu amor pelo meu sobrinho, Ares Mendes, que assim como esta pesquisa, nasceu em 2025.

Ao meu pai, Orlando Moreira, e sua esposa Maria Mendes, por toda gentileza e respeito que sempre dedicaram para comigo. Aos meus irmãos Gabriel Mendes e Vitória Mendes, pelo carinho de sempre.

Agradeço imensamente aos meus queridos tios (França Mendes e Regilene Batista), por terem muitas vezes desempenhado o papel de pais e por todo incentivo de sempre, seja moral ou financeiro. Com essas pessoas aprendi muito sobre a vida e, sobretudo, a ter responsabilidade. Também registro meu amor pelo meu avô Hercílio Jacinto Mendes (*in memoriam*), sempre lembro do senhor me chamando.

Aos meus amigos da “terra de gente feliz” (Flores – Russas/CE), agradeço por toda cumplicidade e parceria: Rodolfo Xavier, Bruna Freire, Eva Karine, Jean Mendes.

Aos meus colegas professores de história: Fernanda Cunha, Luan Monteiro, Rogério Maciel e Nagylla Cláudio. Com vocês eu tive as primeiras trocas sobre essa “aventura” que é ensinar história. E quero também expressar meu carinho pelas escolas nas quais trabalhei durante uma parte do tempo da escrita desta tese: Escola Municipal Inácio de Barros Neto, Escola Municipal São Gerardo, EEMTI Maria de Lourdes Oliveira e EEMTI Arsênio Ferreira Maia.

Agradeço ao Rômulo Lima por todo companheirismo e paciência nesses últimos anos, tendo se envolvido com este meu processo de doutoramento desde a torcida pela aprovação e o cálculo das notas dos candidatos nas fases da seleção. Foi uma pessoa fundamental neste processo todo, sou muito grato por toda escuta e apoio incondicional.

Sou grato à Dona Célia (irmã de Airton Maranhão), pois me recebeu em sua casa para conversarmos e me cedeu seu exemplar pessoal do romance *A dança da Caipora* (1994).

À Liduína Felix, pelas conversas virtuais e pela cópia do livro de poemas *O Hóspede das eras* (2005).

À professora Conceição Alves, pela colaboração na localização das crônicas de Maranhão e pelas atas das reuniões da ARCA; ao professor Hider Albuquerque Jr., pela conversa agradável e pelo livro de sua autoria, *A canoa do tempo* (2008), e pelos recortes de jornais sobre a obra de Maranhão; ao professor Rochester Ferreira, por me ajudar a localizar os livros do Limério Moreira da Rocha.

Agradeço a todos que de alguma maneira, direta ou indiretamente contribuíram na localização das fontes que possibilitaram a realização desta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

De fato, a escrita histórica – ou historiadora – permanece controlada pelas práticas das quais resulta; bem mais do que isso, ela própria é uma prática social que confere ao seu leitor um lugar bem determinado, redistribuindo o espaço das referências simbólicas e impondo, assim, uma lição; ela é didática e magisterial. Mas ao mesmo tempo funciona como imagem invertida; dá lugar à falta e a esconde; *cria relatos do passado que são o equivalente dos cemitérios nas cidades; exorciza e reconhece uma presença da morte no meio dos vivos* (Certeau, 2017, p. 91-92. Grifo nosso).

## RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar a escrita literária de Airton Maranhão (1950 – 2015) como construtora de memórias a quem e ao que não é (na concepção desse próprio autor) devidamente lembrado, constituindo-se como uma escrita formuladora de sentidos para o passado escrito e para as diversas espacialidades que foram narradas, sendo assim uma arte ficcional desejosa de ser capaz “de dar tempo ao espaço”, pois a obra literária de Maranhão (poesias, romances e crônicas) foi dedicada à cidade de Russas - CE e sua gente (vivos e mortos). Também são analisadas quais as relações (possíveis tensões ou encontros) de Maranhão dentro do “campo artístico” – que ajudou a construir e do qual fez parte – e sua filiação e atuação nas instituições de memória que reuniam intelectuais e artistas da cidade, discutindo as relações entre ficção, memória, temporalidade e espacialidade, assim como analisando como um autor se fabrica em um determinado “campo”. Compreendemos que a escrita de Maranhão permaneceu “prisoneira” e “exercitou” uma dada forma de “ver e dizer” a “cultura nordestina”, ou a dita “cultura popular”. Investigamos os usos que Maranhão fez – pela via literária – do “fantástico/mágico” e do folclórico para construir memórias para um espaço. Analisamos o porquê de um espaço ou o “real”, para ser dito, precisou ser assim escrito. Mais que um ofício, uma “missão” inalienável de quem é dito (e também se percebe) como portador do dever de não deixar a “poeira do passado” cobrir tudo com seu manto de esquecimento. Maranhão trabalhou em sua escrita literária, sobretudo, com ausências, ausentes que se tornavam presentes em suas narrativas e ganhavam um contorno de passado. Compreendemos, a partir deste estudo, como esse escritor construiu novos “túmulos escriturários” para os *mortos que não querem volta* (1999), mas que precisam ter suas ausências inscritas no tempo dos vivos. Investigamos os modos como a escrita de Maranhão operou “cortes” no tempo e como os (re)ligou na representação literária de um espaço e de um tempo da saudade. A metodologia é firmada na análise da obra literária do referido escritor, mas não uma análise com a pretensão de qualificar a obra literariamente, mas sim trazer a literatura para pensar junto com a história, refletir como um escritor ao “dizer” do mundo é também um “investigador”, pois compreendemos a literatura como uma “forma de conhecimento”. O resultado da pesquisa indica que na obra de Maranhão – que buscava temporalizar sua cidade natal – tempo e espaço não podem ser pensados distantes um do outro, e que entre história e literatura há uma “fronteira porosa”.

**Palavras-Chave:** tempo; espaço; literatura; ficção; história.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the literary writing of Airton Maranhão (1950 – 2015) as a constructor of memories for those and that which is not (in the author's own conception) properly remembered, constituting itself as a writing that formulates meanings for the written past and for the various spatialities that were narrated, thus being a fictional art that desires to be able to "give time to space," since Maranhão's literary work (poems, novels, and chronicles) was dedicated to the city of Russas - CE and its people (living and dead). This study also analyzes Maranhão's relationships (possible tensions or encounters) within the "artistic field," which he helped build and was a part of, and his affiliation with and involvement in memory institutions that brought together intellectuals and artists in the city. It discusses the relationships between fiction, memory, temporality, and spatiality, as well as analyzing how an author is formed within a specific "field." We understand that Maranhão's writing remained "imprisoned" and "exercised" a particular way of "seeing and saying" about "Northeastern culture," or so-called "popular culture." We investigate the uses that Maranhão made, through literature, of the "fantastic/magical" and the folkloric to construct memories for a space. We analyzed why a space, or "reality," needed to be written in this way to be expressed. More than a job, it's an inalienable "mission" for those who are said to be (and also perceive themselves) as bearing the duty of not letting the "dust of the past" cover everything with its cloak of oblivion. In his literary writing, Maranhão primarily worked with absences, absent figures who became present in his narratives and took on the contours of the past. From this study, we understand how this writer constructed new "writing tombs" for the dead who do not want to return (1999), but whose absences need to be inscribed in the time of the living. We investigated how Maranhão's writing has operated "cuts" in time and how it (re)connected them in the literary representation of a space and time of saudade (a feeling of longing or nostalgia). The methodology is based on the analysis of the literary work of the aforementioned writer, but not an analysis with the intention of qualifying the work literarily, but rather to bring literature into thought alongside history, to reflect on how a writer, in "speaking" of the world, is also an "investigator," since we understand literature as a "form of knowledge." The research results indicate that in Maranhão's work, which sought to temporalize his hometown, time and space cannot be thought of as separate from each other, and that between history and literature there is a "porous boundary."

**Keywords:** time; space; literature; fiction; story.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de Airton Maranhão.

Figura 2 – Recorte do jornal *O Diário do Nordeste*, ano 1995.

Figura 3 – Capa do Cordel: *A política de Russas é a arte de chafurdar o lixo* (Fortaleza, 1996).

Figura 4 – Fotografia das páginas finais do romance *Os Mortos Não Querem Volta* (1999)

Figura 5 – Recorte da *Revista Pindorama*, com a crônica *Bomba na língua*.

Figura 6 – Página da citação de Airton Maranhão em *Russas: conhecendo meu município* (2019)

## **LISTA DE SIGLAS**

ACL	Academia Cearense de Letras
ARCA	Academia Russana de Cultura e Arte
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CARUS	Casa dos Amigos Russanos
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNIFOR	Universidade de Fortaleza

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>AIRTON MARANHÃO: UM “ESCRITOR SUBTERRÂNEO” (?).....</b>	<b>32</b>
<b>2.1</b>	<b>Caminhos da escrita no campo da “província” .....</b>	<b>33</b>
<b>2.2</b>	<b>O “torrão” e o fardo .....</b>	<b>60</b>
<b>3</b>	<b>UM REAL “ESPECULOSO” .....</b>	<b>87</b>
<b>3.1</b>	<b>“Por menores que sejam suas vidas”: usos do fantástico na escrita de Airton Maranhão .....</b>	<b>88</b>
<b>3.2</b>	<b>Os muitos assombros do real: o mágico e o maravilhoso .....</b>	<b>113</b>
<b>4</b>	<b>ENTERRAR E INSCREVER: PRÁTICAS DA LITERATURA E DA HISTÓRIA .....</b>	<b>138</b>
<b>4.1</b>	<b>Uma saudade inscrita na cidade escrita .....</b>	<b>139</b>
<b>4.2</b>	<b>O passado e seus usos na prática da escrita .....</b>	<b>163</b>
<b>5</b>	<b>FAZER DO PASSADO LITERATURA .....</b>	<b>191</b>
<b>5.1</b>	<b>Memória, Narrativa e História Local: a construção do “campo artístico russo” .....</b>	<b>192</b>
<b>5.2</b>	<b>O lugar do ausente: o coveiro como metáfora para usar o passado .....</b>	<b>220</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>244</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>250</b>
	<b>APÊNDICE A - FONTES DA PESQUISA .....</b>	<b>260</b>
	<b>ANEXO A – CAPAS/CONTRACAPAS DE AIRTON MARANHÃO...</b>	<b>264</b>
	<b>ANEXO B – MAPA DO VALE DO JAGUARIBE.....</b>	<b>270</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O imaginário – nossa capacidade de supor o não-ocorrido, de vislumbrar o desconhecido, de criar a diferença – também está inserido no espaço da nossa cultura. O inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar. A imagem nova que surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver (Oliveira, Santos, 2001, p. 73).

A introdução deste trabalho está dividida em dois momentos que se complementam, pois ambos falam desta pesquisa. De início fazemos um breve percurso narrando nossa relação com o objeto de pesquisa – o primeiro encontro com Airton Maranhão e sua obra. Em seguida apresentamos a obra do autor o qual estamos analisando, as fontes, os conceitos, as problemáticas e a divisão da tese.

Este texto inicial da introdução da tese é uma versão reduzida do “memorial” que foi produzido para o momento da qualificação da pesquisa, em 2022. Entendemos ser importante a presença deste “memorial” na introdução da tese para mostrar que este trabalho também tem sua própria construção em camadas. O objetivo deste “memorial” é narrar nossa relação com o objeto de pesquisa e também nossa trajetória de escrita e de pesquisador, mostrando que a feitura deste trabalhado percorreu um “trajeto” para chegar até aqui.

Dividimos com Airton Maranhão (1950 – 2015) uma questão de vivência espacial, pois também residimos em Russas - CE, em um distrito chamado Flores. Mas nosso primeiro contato com os escritos de Maranhão só aconteceu em nossa fase adulta, já durante o curso de graduação em História, na Universidade Estadual de Ceará/ Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (UECE/FAFIDAM). Esse contato inicial foi como leitor da crônica publicada no site da *TV Russas: Crime e milagres de Maria das Quengas*.

A personagem abordada pelo autor na crônica era Maria Agostinho dos Santos, conhecida como Maria das Quengas – por carregar quengas de cocos amarradas na cintura –, que foi uma jovem que após sofrer um assassinato cruel acabou sendo transformada pela memória e tradição oral em uma milagreira na cidade de Russas – CE. O crime ocorreu no ano de 1893 e foi abordado por Maranhão em alguns de seus escritos: crônicas, poemas e até escreveu a letra de um hino – *Maria das Quengas: A Santa das Virgens* – que acabou sendo musicado por Joaquim Ernesto.

Partindo desses escritos de Airton Maranhão e das memórias/narrativas orais dos devotos e devotas de Maria das Quengas, moradores da cidade de Russas-CE, desenvolvemos uma monografia, defendida em 2015, e em seguida a dissertação de mestrado, defendida em

2018. Em ambos os trabalhos utilizamos somente os escritos de Maranhão que “falavam” sobre Maria da Quengas, pois esse era o nosso objeto de estudo central, e foi por isso que deixamos de lado as outras crônicas, romances e livros de poesias.

No ano de 2014 fizemos uma entrevista com Maranhão, um ano antes de seu falecimento. Nessa conversa, realizada em seu escritório de advocacia na cidade de Fortaleza - CE, Maranhão pouco falou sobre a milagreira Maria das Quengas (que era o nosso foco), pois seu maior “investimento/preocupação” foi em falar sobre como se dava o processo de escrita de seus romances e crônicas, como retirava do real a inspiração para suas personagens e como era cobrado para escrever sobre Russas e seu povo.

Nessa conversa de 2014, Maranhão acabou declarando que tinha essa “missão” de carregar esse “fardo” da escrita, pelo menos na visão dele seria um “operador das letras” lutando contra a passagem do tempo. Por esse motivo, não utilizamos com fôlego a entrevista realizada com Maranhão em nossos trabalhos citados anteriormente, e a entrevista ficou guardada. Ainda no momento da entrevista, que foi uma conversar informal, Maranhão nos presenteou com um exemplar da publicação de um de seus romances - *Os mortos não querem volta* (1999) -, uma fotografia sua e alguns recortes de jornais que falavam sobre as suas publicações e sua atuação como escritor.

Após a conclusão do curso de Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (MIHL), na Universidade Estadual do Ceará/ Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (UECE/FECLESC), em 2018, vimos que para além de Maria de Quengas, a escrita de Airton Maranhão havia “trabalhado” com outras personagens da cidade, havia mobilizado um arquivo de memórias e desenvolvido uma escrita que “habitava” na “fronteira” da memória com a literatura (fazendo uso de ficção e do folclore) e articulava elementos de sua concepção própria de história. Logo, essa dimensão da memória VS ficção na escrita de Maranhão foi o ponto de partida para uma questão maior: o “trânsito” na fronteira da História com a Literatura, e nossas investigações começaram.

Em 2019 publicamos o texto “*Os mortos não querem volta*”: sentidos e usos do passado escrito na obra de Airton Maranhão, no dossiê *História e Ficção* da revista *Em Perspectiva*, do PPGH da Universidade Federal do Ceará – UFC. Nesse mesmo ano também obtivemos a aprovação no doutorado em História Social da Universidade Federal do Ceará – UFC, na linha de pesquisa Memória e Temporalidade, com o projeto “*Desenterrar ossadas da poeira dos tempos*”: Sentidos e usos do passado na obra de Airton Maranhão, sob a orientação do professor Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

Iniciamos o curso de doutorado na turma de 2020, tivemos duas semanas de aulas presenciais no semestre de 2020.1 e logo veio o isolamento social por conta da pandemia do Covid-19. Esse acontecimento pegou o mundo todo de surpresa e ameaçou a realização do nosso sonho de cursar o doutorado e de morar em Fortaleza. No início, sem ter noção da dimensão do perigo, até desejamos continuar morando em Fortaleza, e que as aulas continuassem presencialmente, mas nada disso foi possível e após apenas quinze dias retornamos para casa, no distrito de Flores, em Russas.

O medo do vírus era absoluto e paralisante, viver uma pandemia era algo fora e distante do que havíamos programado para os próximos anos de curso. Nos meses seguintes, muitas pessoas perderam parentes e amigos, tudo foi fechado para evitar a contaminação pelo vírus, que passou a ditar nossa rotina de planejamento. Mesmo morando em um distrito de uma cidade do interior do Ceará, tivemos que aprender outros hábitos e cuidados com a saúde (distanciamento social, máscaras, álcool em gel, compras pela internet), além da saúde mental, que foi drasticamente afetada pelo isolamento, enquanto esperávamos ansiosos pela vacina.

Desse modo, buscamos evidenciar neste “memorial” que esta pesquisa, em alguma medida, carrega os “sintomas” e as “marcas” desses dois anos de contexto pandêmico, de isolamento social, das disciplinas remotas e da impossibilidade de pesquisar. Ninguém saiu ileso da pandemia de Covid-19.

Logo no início do isolamento social – semestre 2020.1 – ficamos alguns meses sem aulas, buscando entender a situação e nos mantermos fora de contaminação do vírus, mas depois retomamos o semestre com aulas no modo remoto, via *google meet* (algo que foi um conforto nesse período de isolamento), e finalizamos as disciplinas de Estudos Avançados em História Social, e um tópico especial sobre História e Espaço. O contato com os colegas e professores, mesmo que de forma virtual, já era uma espécie de recomeço.

No semestre seguinte – 2020.2 – foi dado continuidade ao modo remoto das atividades da pós-graduação e cursamos as disciplinas Seminário de Tese e História e Linguagens, ambas também pelo *google meet*.

2022 foi marcado pelo retorno – mesmo que parcialmente em alguns casos – ao presencial, pois a vacinação contra o Covid-19 avançou, uma felicidade sem tamanho. Nesse ano tão emblemático para o mundo, quiçá um marco para o século XXI, devido a vacinação, também foi o ano do exame de qualificação do texto desta pesquisa de doutoramento, um momento importante para os rumos que a pesquisa/escrita iria tomar. O exame de qualificação aconteceu ainda no modo remoto, através do *google meet*, e contou com a participação do professor Kleiton de Souza Morais e da professora Meize Regina de Lucena Lucas. As

sugestões de ambos durante o exame foram fundamentais para os novos rumos da pesquisa e da escrita. Assim, a pesquisa apresentada adiante é resultado desse percurso e carrega as “marcas” desses “tempos pandêmicos” vividos no “novo normal” do modo remoto.

\*

Neste segundo momento do texto da introdução, indicamos o fato de um olhar “antiquário” (Nietzsche, 2003) para o passado ser identificado na escrita de José Airton Maranhão Ribeiro da Silva (1950 – 2015), seja nos seus romances, nos seus poemas ou nas suas crônicas, há sempre uma busca por narrar o passado (ou um determinado passado) de um modo que pode ser compreendido como “antiquarista”, uma escrita que carrega um aspecto bolorento e um cheiro rançoso.

Em um “incansável ajuntamento de tudo o que um dia existiu” (Nietzsche, 2003), Airton Maranhão – como ficou conhecido no meio literário – procurou reunir em seus escritos os nomes, as personagens e os fatos que conhecia sobre sua cidade em narrativas que, não obstante seu núcleo factual, foram tecidas com alguns fios de ficção. Ao que tudo indica, Maranhão concebia que, “no final das contas, a ficção faz parte da realidade”, e também parecia ser um sabedor de que “há sempre algo de fabuloso em um fato, assim como há sempre algo de factual em uma fábula” (Ramos, 2012, p. 17). Há sempre algo de “estranho” na normalidade do “real”, o que é já um germen do ficcional.

Não é nosso objetivo neste trabalho utilizar a obra literária tão somente como fonte ou objeto para a pesquisa histórica, mas sim pensar os “intercâmbios” possíveis entre história e literatura, pensar essa fronteira e quem atua nela, considerando a hipótese de que a literatura pode ser “um discurso ‘lógico’ da história, a ‘ficção’ que a torna pensável” (Certeau, 2011, p. 92).

Intentamos aqui fazer a história pensar com a literatura e não contra ela, pois entendemos, como proposto por Michel de Certeau anteriormente e também por outros autores que serão apresentados nesse trabalho, que a “literatura pode ser, sim um sismógrafo acurado, inclusive para a história: graças à sua liberdade criativa e ao amplo aparato de recursos estéticos e de linguagem, ela pode perceber com agilidade o que outras narrativas demoram mais a notar” (Pinto, 2020, p. 35). Uma dessas narrativas que pode se demorar a perceber determinadas questões é a história; e a literatura comumente aborda antes algumas questões que só serão analisadas pela historiografia depois.

No que tange ao recorte temporal da pesquisa, uma primeira proposição (um recorte possível) é o que abrange a produção literária de Maranhão e sua atuação nesse “campo artístico” (Bourdieu, 1996). Começando em 1976, ano em que participou com os poemas *Solidão*, *Além-do-nada-além* e *Cântico de Arte*, da antologia coordenada por Carneiro Portela, intitulada *Nova poesia cearense*; e terminando em 2014, ano em que editou seu último livro, o romance *As pétalas da Pacarrete*.

Já no tocante ao recorte espacial da pesquisa, este se configura no espaço do município de Russas – CE <sup>1</sup>, a terra natal de Maranhão <sup>2</sup>, que foi narrada em sua obra, e que é também a cidade de maior circulação de sua produção. Apesar disso, vale ressaltar as vinculações existentes com outras cidades, como Limoeiro do Norte e Fortaleza.

Quanto ao *corpus* foco da análise, selecionamos algumas produções do autor, dentre elas temos: cinco livros de Airtton Maranhão, sendo três romances e dois livros de poesias. Tal seleção tem seu fundamento na forte presença do “tempo” – seus usos e sentidos – nessas obras: *A dança da Caipora* (romance, 1994); *Os mortos não querem volta* (romance, 1999); *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (poesia, 2005); *O Hóspede das Eras* (poesia, 2005); *As Pétalas da Pacarrete* (romance, 2014).

Também trabalhamos com duas antologias poéticas das quais o autor participou: *Nova poesia cearense* (poesia, 1976), coordenada por Carneiro Portela; e *Poesia: o talento cearense em poesia* (poesia, 1996), organizada por Joyce Cavalcante; e também a antologia de contos denominada *O “Cravo Roxo do Diabo”: o conto fantástico no Ceará* (2011), organizada por Pedro Salgueiro. Além dessas obras, também analisamos algumas crônicas que foram publicadas nos últimos anos de atuação do autor em diversos veículos de comunicação.

A metodologia do trabalho tem como base a análise das obras selecionadas, numa perspectiva segundo a qual não se pretende mergulhar em uma obra específica a fim de esgotar-lhe as possibilidades de reflexão. Não é de nosso interesse atentar somente ao que é contado (história narrada), mas buscar em seu trabalho ficcional a ideia de tempo, por exemplo, que orienta o autor e discutir seus usos e sentidos.

Desse modo, concordamos com Júlio Pimentel Pinto quando ele alerta que os “historiadores-leitores” jamais devem ignorar ou negligenciar a dimensão estética da ficção e o

---

<sup>1</sup> A cidade de Russas está localizada na região do Vale do Jaguaribe, aproximadamente a 166,7 km da capital do Estado do Ceará, Fortaleza. O bioma da região é o da Caatinga. Sua população, no último censo em 2010, era de 69.883 habitantes, com densidade demográfica de 43,91 hab./km<sup>2</sup> e a estimativa em 2021 é de 79.550. Gentílico: russano. Dados disponibilizados no site do IBGE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/russas/panorama>. Acessado em: 22 abr. 2020.

<sup>2</sup> Conferir mapa ANEXO E – MAPA: LOCALIZAÇÃO ESTADUAL DO VALE DO JAGUARIBE E DA CIDADE DE RUSSAS E SEUS DISTRITOS

trabalho em si da escrita, pois “se algo a ficção tem a nos dizer sobre o passado, isso deve ser buscado menos numa suposta revelação imediata do ‘contexto’, menos nas informações ‘históricas’ que o texto literário nos oferece – e que, evidentemente, não são dignas de confiança plena”. Assim devemos deter o olhar e demorar mais a nossa atenção em “elementos discretos ou associados ao trabalho em si de construção de texto, ao contexto cognitivo – e aqui o adjetivo reinventa o substantivo – que o permitiu” (Pinto, 2020, p. 35).

Nossa análise da obra de Airton Maranhão, assim, também buscou ter o cuidado metodológico para perceber toda a “riqueza estética e comunicativa do texto literário” e seus significados, atentando sempre para não “escorregarmos” em análises reducionistas e binárias (Sevcenko, 2003, p. 28).

Logo, não realizamos o estudo separado de cada livro selecionado, mas sim partimos de problemáticas que perpassam toda a escrita literária, como por exemplo as tensões e forças de poder existentes no campo artístico ao qual Maranhão pertenceu; sua declarada missão de escrever (registrar) sobre seu torrão natal, um fardo comum entre esses homens letrados, mas que no caso de Maranhão apresenta uma escrita permeada por uma dimensão do folclore e da literatura de gênero fantástico/mágico; a articulação do tempo e do espaço (temporalidade e espacialidades) na narrativa e a presença da dimensão da saudade; o trânsito entre literatura, memória e história, que compreendemos como uma fronteira que deve ser pensada como porosa; a relação entre memória e ficção e a escolha de Maranhão pela literatura no lugar de uma escrita apenas memorialística.

Mesmo não tendo a pretensão de escrever uma biografia nesta pesquisa, investigamos a historicidade do “espaço intelectual na trajetória” (Ramos, 2014, p. 18) de Airton Maranhão: escritor, advogado, membro fundador da Academia Russana de Arte e Cultura – ARCA, colunista de jornais (*TV Russas* e *Correio de Russa*). Nessa proposta, nosso percurso é algo próximo à ideia expressa por Raymond Williams (1979, p. 98-103), no sentido de entender “a linguagem e a significação como elementos indissolúveis do próprio processo social”, no qual a literatura é parte, e não mero “reflexo” desse processo. Compreendemos que a literatura faz também parte da construção do social.

Logo, apresentamos aqui uma divisão para a tese, sua estrutura:

No segundo capítulo da tese, trabalhamos Airton Maranhão como um dito “escritor subterrâneo”, expressão que não é nossa, mas sim do também escritor Dimas Macedo, e que aprofundamos ao longo de todo o trabalho, pois compreendemos que é uma classificação que pode ser usada para analisar autores como este, que se ligam ao espaço e aos seus recortes. A noção de “escritor subterrâneo” nos possibilita pensar um escritor entendido como “pequeno”

dentro do campo literário do qual fez parte, e que falava sobre uma cidade pouco escriturada literariamente, “como acontece aos escritores editados na província” (Pinto In Maranhão, 1994).

Mas é necessário pensarmos, em alguma medida, esse jogo de escalas espaciais e os interesses de fabricar recortes. Desse modo, é nosso objetivo debater a escrita de um dito “escritor subterrâneo” – mas que parece gostar de ser chamado assim, pois a expressão apareceu em um prefácio de um romance seu – e esse “fardo” que ele carrega em ter que escriturar seu torrão natal; mas também é fundamental compreendermos os interesses e as relações de poder presentes nessa alcunha/classificação, pois isso, questionamos em qual medida esse “subterrâneo” carrega interesses.

A escrita de Maranhão, sobretudo os romances, vincula-se ao dito “fantástico”, sendo isso colocado até pelos seus críticos literários. Então, no terceiro capítulo deste trabalho tecemos uma discussão sobre o conceito de Literatura e o Gênero Fantástico e Maravilhoso, buscando “localizar” a produção de Maranhão dentro desse “campo” e perceber como ele transitou entre esses conceitos.

Assim, pensamos Maranhão como um observador “especuloso” – termo falado pelo próprio Maranhão em uma entrevista – do “real”, inserindo a sua obra no debate do dito “fantástico” (real, maravilhoso, mágico, etc.).

Também pontuamos a preferência do autor (indicada por ele mesmo) por vidas ditas “menores” e as intencionalidades/alcance dessa opção; mas, sobretudo, analisamos as contradições presentes nessa escolha. Para isso, investigamos a aproximação de Airton Maranhão com José Alcides Pinto, outro escritor que também se dedicou à sua cidade natal e ao gênero da literatura fantástica.

Logo, importa-nos as aproximações entre esses “homens de letras” e de “cidades natais” para percebermos como a escrita de um dito “escritor subterrâneo” dialogou – dentro do “campo literário” do qual fez parte – com uma literatura mais canônica no período, uma busca por autorização, legitimação literária e consagração pelos pares escritores – uma benção que deveria ser alçada pelo escritor mais jovem.

Para pensarmos em um “campo” mais amplo que o frequentado por Airton Maranhão no tocante ao dito “fantástico”, estabelecemos diálogos entre as escritas de Airton Maranhão e José Alcides Pinto, com a obra de Gabriel García Márquez. Inferimos a hipótese de que Maranhão “bebia” nessa literatura fantástica mais canônica (local e universal) mais dominante no período: José Alcides Pinto e o denominado “realismo mágico” latino-americano com o Gabriel García Márquez. Não pretendemos fazer hierarquizações ou comparações rasas,

mas sim buscar aproximações, recusas e interesses nas articulações dessas escritas – relações também de poder.

No quarto capítulo discutimos a obsessão de Airton Maranhão pelo tempo e suas muitas camadas, algo notado desde os títulos das obras – o desejo de escrever e deixar algo legível para o futuro. Ao falar de Russas – CE, sua cidade natal, Maranhão operou com dimensões temporais e espaciais que se vinculavam à saudade elaborada no presente da escrita e esse é um dos elementos abordados no capítulo.

Logo em seguida, desenvolvemos um diálogo entre o texto literário de Airton Maranhão e algumas concepções de teoria da história, assim como também com dimensões da teoria literária, mas “através de uma abordagem que trata a teoria não como série de conceitos predeterminados, mas como espaço de investigação” (Oliveira, Santos, 2001, p. VII), analisando como o passado foi praticado/elaborado na prática da escrita de Maranhão e atentando para as relações entre literatura e teoria da história e da literatura; assim como refletindo sobre como a história pode “pensar” com a literatura ou ser também uma literatura sobre processos que são colocados no presente.

No quinto capítulo da tese discutimos ficção *versos* registro na obra de Airton Maranhão, e como sua obra “concorre” com outras escritas que também falam de Russas – CE e fabricam um “campo artístico” para atuação desses sujeitos. Pontuando também a relação entre a Memória, a Narrativa e a História Local como elementos que foram mobilizados para a construção desse “campo artístico” menor para que esses escritores e escritoras tivessem maior acesso. Mais uma vez é possível perceber o recorte espacial sendo acionado para a produção e legitimação da autoria.

Em seguida, no segundo tópico deste último capítulo, desenvolvemos uma discussão analisando uma das personagens diletos de Maranhão – O coveiro – e como este pode servir de metáfora para problematizar o uso do passado e a “lida” com os mortos, com os ausentes e com a escrita. Entendemos também que os historiadores (a historiografia), assim como os coveiros, lidam com mortos e com inscrições, organizam e nomeiam (colocam lápides) essas ausências. Um exercício de presentificar o ausente. Compreendemos essa comparação como “seleção que o filtro da metáfora realiza na produção de sentidos para a realidade”, permitindo, assim, pensarmos sentidos para “operação historiográfica” (Marcelino, 2020, 193).

Logo, exploramos a recorrência dessa figura do “Coveiro” nos escritos de Maranhão e em como ele representa, ao mesmo tempo, a presença (por via da sepultura, da inscrição na lápide tumular) e a ausência (pois ele é testemunha ocular, assim digamos, do morto: o ausente). Também analisamos como essa escrita, através dos “Coveiros” presentes em

seus textos, lidou com esses “ausentes” que careciam de inscrição e “cuidados tumulares”. Também apresentamos exemplos de outros “Coveiros” na literatura.

Neste primeiro capítulo do texto da tese, a introdução, evitamos apenas elencar bibliografia, conceitos e nomes de pesquisadores, pois no espaço de cada capítulo e seus tópicos, em uma página introdutória, indicamos a bibliografia e os conceitos que são explorados/trabalhados naquele momento e as problemáticas que são desenvolvidas.

Ao longo do segundo capítulo apresentamos – de forma mais profunda – Airton Maranhão e sua trajetória como escritor e a busca para construir para si mesmo um lugar no campo literário de seu tempo. Mas agora já neste primeiro capítulo, na introdução da tese, acreditamos ser interessante ponderações sobre algumas das obras – breve resumo – que foram inicialmente selecionadas para pesquisa por conta da forte relação com a dimensão tempo/espaço/memória/ficção/saudade/folclore e a escrita com vinculações ao gênero “fantástico”, “maravilhoso” ou “mágico”. As capas e contracapas das obras também são compreendidas nesta pesquisa como elementos narrativos que prolongam o texto e geram interpretações<sup>3</sup>.

Dos seis livros publicados por Maranhão – sem contar a participação em antologias poéticas ou obras organizadas – somente não tivemos acesso ao primeiro livro, intitulado *Deusurubo* (poesia, 1977), mas vejamos as cinco seguintes publicações:

***A dança da Caipora (1994, Romance)***: é o segundo livro publicado por Airton Maranhão, mas sendo seu primeiro romance. Tem prefácio de Dimas Macedo e orelhas de José Alcides Pinto. A narrativa se passa na Várzea do Baixo Vale Jaguaribano, mais precisamente às margens do riacho Araibu, na Vila Caiçara. Essas espacialidades fazem referência à cidade de Russas, mas sem diretamente citar. As personagens da narrativa são mergulhadas nas lendas, nas crenças, nos mitos e nas superstições das pessoas da “região”, um exemplo é o demônio Acauã, que logo no primeiro capítulo do romance fareja uma seca que poderá ser o fim do povo da Vila da Caiçara e o fim do Sertão.

A caipora, personagem folclórica que é central no romance, mora no fim da mata Vereda do Araibu, também é um desses “demônios” abordados durante todo o enredo, tendo até lutas corporais com os caçadores (Pedro Miguel da Rosa, João Clementino e Pedro Damião) que não levam o fumo para a mata, fumo esse que deveria ter sido ofertado para Caipora. Há também referências ao cemitério das Caiporas e ao misterioso mundo dessas criaturas. As

---

<sup>3</sup> Conferir capas das obras ANEXO A – Capas/Contracapas de Airton Maranhão.

mulheres dos caçadores também são mencionadas no romance, mas em um papel secundário, sendo às vezes culpadas pela ausência do fumo na caçada.

O romance tem uma ambientação “noturna”, pois a maior parte da narrativa se passa durante as caçadas, que são atividades realizadas sobretudo à noite. Já a velha Chica do Canjerê é uma personagem que “domina” e conhece todos os mistérios apresentados no livro, é uma velha centenária que vê o futuro e dorme com brasas acessas sobre os olhos e ajuda todo o povoado a se livrar da maldição do caiporismo. No final do romance a própria Chica do Canjerê também se transforma em uma raposa, animal descrito na narrativa como o mais simbólico e mágico de todos os animais.

Com um conflito entre Zé da Lagoa e o Coronel Barroso é exemplificada na narrativa a violência nas relações dos coronéis e seus capangas com os moradores do lugarejo. Pedro Miguel da Rosa acaba sendo “encaiporado” e não pôde ter seu corpo sepultado. Esse fato gera vários desdobramentos no enredo que se propõe a “retratar” o dito “caboclo sertanejo”, “matuto, gente humilde e supersticiosa”, e o dito “sertão mal-assombrado” cheio de crenças e mistérios. Sobre esse romance Rachel de Queiroz certa feita declarou que: “Airton Maranhão é o único escritor que se conhece no mundo que escreveu um romance folclórico”<sup>4</sup>. Logo, essa dimensão de uma escrita ficcional que se aproxima do folclore é explorada dentro deste trabalho.

***Os mortos não querem volta (1999, Romance):*** terceiro livro de Airton Maranhão, sendo o segundo romance publicado, tem a contracapa escrita por José Alcides Pinto e conta também com a primeira orelha assinada por Ruy Câmara, e a segunda por Paulo de Tarso. A obra aborda um misterioso vilarejo localizado no Vale do Jaguaribe, durante o século XVII. Ao correr da narrativa, sabe-se que algumas personagens buscavam ali a morte, uma vez que eram eternas, desejavam e procuravam incansavelmente a mortalidade. O enredo começa com a chegada do Padre Vitorino no lugarejo que vivia sem nome, sem igreja e sem cemitério.

Logo, o misterioso Padre se instala no povoado – na casa de Mãe Rosa –, “batiza” o lugarejo com o nome de Sete Pedras e começa a mobilizar as pessoas para a construção de uma igreja. A filha de Mãe Rosa, de nome Arsênia, não simpatizou com o padre estrangeiro, pois já havia sonhado com um homem de batina preta e com um prego caibral fincado na cabeça. A mãe de Arsênia é desejosa que a filha seja a primeira pessoa no lugarejo a tomar a

---

<sup>4</sup> Apud Sheyla Castelo Branco, no texto que apresenta Airton Maranhão, no livro *Palavras Russas* (2011), obra organizada por Alan Mendonça e Hider Albuquerque Lima. Essa obra reúne escritores e artistas da cidade de Russas – CE e Airton Maranhão publicou seis crônicas: *As éguas ruças*, *A falsa padroeira de Russas*, *O antigo matadouro*, *O Caminhão mal-assombrado*, *A caixa D’água de Russas* e *A Cruz das Almas*.

eucaristia após a igreja ficar pronta, porém uma disputa pela primeira eucaristia é “travada” entre Arsênia e Ananias, um mitológico morador desse lugarejo que também era conhecido por Serpente.

Seguindo com a narrativa, mas não em ordem cronológica, é apresentado Zé Bizira, um sujeito que por diversas vezes tentou cometer o suicídio, mas falhou em todas. Zé Bizira procurava a morte e se sentia um miserável por não conseguir morrer: “preciso de um sepulcro para minha felicidade”. Em uma dessas buscas pela mortalidade, Zé Bizira fincou um prego caibral em sua própria cabeça e ficou assustando o sertão. Porém, a esposa do “imortal”, que estava grávida, arrancou o prego da cabeça do esposo e colocou em uma caixa de cristal, ali nascia uma maldição.

Com a igreja pronta, já na véspera da primeira missa, Ananias/Serpente fica desejoso de ser o sacristão e o coveiro de Sete Pedras, para isso almejava ser o primeiro a receber a eucaristia, que já havia sido prometida para Arsênia. No entanto, a moça acabou sendo transformada em estátua (paralisada) no momento exato em que estava para receber a eucaristia, e assim sempre acontecia quando o Padre tentava celebrar a missa: as pessoas eram paralisadas como estátuas – eram “estatuídas”, até que todos os seres vivos do povoado – menos o Padre Vitorino e o Ananias – foram transformados em estátuas vivas que não envelheciam, como se fossem mortos sem túmulos e sem lápides.

O desfecho da narrativa é que na verdade o Padre Vitorino é o “imortal” Zé Bizira e que Ananias/Serpente é seu filho, e estava “paralisando” as pessoas com picadas do prego caibral da maldição. Assim, ambos estão ali em busca da mortalidade para desfazer a maldição, pois como colocado ao longo do romance, “os mortos são felizes quando descansam” e “ninguém viverá sem descer ao túmulo”. Logo, O padre Vitorino, que é o Zé Bizira, e seu filho “veneram o túmulo” e essa questão da importância da lápide e da sepultura percorre todo o romance.

*Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças (2005, Poesia):* Nessa segunda obra poética, com prefácio de Francisco Carvalho e orelhas assinadas por Ricardo Torres (Radialista) e Hilder Halbuquerque Jr. (Historiador e poeta), cujo título faz alusão ao mito que explica o nome da cidade de Russas, Airton Maranhão buscou identificar/construir uma “essência” do povo de sua terra: “**São Bernardo** surgiu da lenda/ Da nossa várzea jaguaribana/ Disseminada nas réstias de luz/ Entre as frinchas da persiana/ Com a cor Russa das éguas/ Origem de nossa alma russana” (Maranhão, 2005, p. 15). Assim, na obra, o autor apresentou a existência de uma “alma russana” como dada, naturalizando os interesses imbricados na construção dessa identidade.

Nesse “devotamento ao povo russano”, Airton Maranhão trouxe para seus versos os nomes de centenas de pessoas (por volta de mil e quinhentos) que “mereciam”, segundo seu “olhar”, um lugar na lembrança/memória da cidade de Russas – CE. Nesse “apanhado” de nomes, podemos identificar uma certa predileção por coronéis, mendigos, prostitutas, padres, beatos, prefeitos, coveiros, juízes e outros nomes como categorias/tipos que formam essa cidade por ele narrada.

Uma tentativa de reunir, segundo ele próprio, “Espécies raras de nossa gente/ personalidades célebres/ Do passado e do presente/ Tanto do fatídico ao notável/ Do simples comum ao demente” (Maranhão, 2005, p. 18). Uma pretensa “neutralidade” na “lida” com a memória que não é possível de se concretizar, pois a “organização” da memória também atende interesses próprios ou externos. O livro foi escrito em sextilhas, lembrando bastante o formato de um cordel. Porém, para o poeta Francisco Carvalho, que fez a apresentação do livro e é até citado em alguns versos, Airton Maranhão não seguiu “rigorosamente os parâmetros da literatura de cordel”, mas é relevante para a nossa análise o tom nostálgico e saudosista que Maranhão empregou, sobretudo, nessa obra.

Airton Maranhão iniciou a obra narrando a “origem” do povoado, tratando sobre as “lendas” que envolvem o nome Russas e continuou elencando fatos e datas que ele próprio julgou serem marcantes para a construção de um memória para a cidade, como por exemplo, entre outros, a malária em 1937, a quebra do açude Orós em 1960, o sumiço da santa padroeira em 1913 e o campeonato intermunicipal em 1955.

Além dos fatos ditos “importantes”, Airton Maranhão também falou dos ciclos econômicos que foram relevantes para a cidade e que ainda permanecem no imaginário, como por exemplo os laranjais, os carnaubais e a importância do Rio Jaguaribe para a sobrevivência das pessoas. Neste trabalho com a memória – individual/subjetiva e coletiva/social –, permeado pela saudade, Maranhão foi se perguntando ao longo de toda obra “quem não lembra em Russas” e “quem esquece”. Assim, nesse jogo entre “lembrar” e “esquecer”, ele foi costurando o tempo e o espaço com “fios” de saudade com o objetivo de “tecer” um passado para sua cidade.

***O Hóspede das Eras: Nonas ao poeta Dimas Macedo (2005, Poesia):*** como o próprio título do livro indica, essa terceira obra poética de Airton Maranhão foi dedicada ao escritor e poeta Dimas Macedo. O livro é dividido em duas partes, sendo a primeira constituída por oitenta estrofes que formam o poema “*O hóspede das eras*”, sendo datado em Fortaleza, no dia 29 de agosto de 1994. Já a segunda parte, intitulada “*Outros poemas*”, reúne poemas anteriores (“*Sem mais palavras*”; “*Mirando o universo, ao poeta Dimas Macedo*” e “*Versos*”).

ao poeta Dimas Macedo”), datados também em Fortaleza, no dia 21 de outubro de 1987 e também dedicados ao Macedo e sua obra.

O título da obra, “*O hóspede das eras*”, tem forte relação com o tempo e a eternidade, temática presente em toda a obra: “esse poeta imortal [...] hoje repousa no templo/ da deusa Juno Maneta” (Maranhão, 2005, p. 18). Outra temática cara e que aparece bastante nessa obra é a “morte”. Em praticamente todas as estrofes há referência à morte e os seus símbolos: “mortos”, “imortais”, “coveiro”, “cemitérios”, “sepulturas”, “tumbas”, “fantasmas”, “mistérios”, “infinito” e “ritos de funeral”. Usando esses elementos em sua escrita poética, Airton Maranhão foi dando a ler seu entendimento sobre a morte: “Espero que seu talismã/ não caia na sepultura [...] a morte numa manhã/ é o nascimento da vida/ de um futuro muito além” (Maranhão, 2005, p. 18).

Nesse livro, Airton Maranhão – diferentemente do que prometeu fazer em “*Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças*” (2005, Poesia) – fez uso constante de “grandes referências intelectuais”: escritores, músicos, pintores... entre outros artistas “locais, nacionais e internacionais”: “Dante da *Divina Comédia/ Decameron* de Boccácio/ Bilac com *Flor de Lácio/ Andrade com Paulicéia/ viajou ao Paquistão/ onde conheceu Rousseau/ o grande Mirabeau/ no Reino da Encarnação*” (Maranhão, 2005, p. 23). Notamos que Maranhão, para escrever, mobilizou todo um arquivo, um “arquivo literário” das obras que já leu e das artes no geral, um exercício, um “jogo de referências”, entre a obra de Dimas Macedo e um “campo artístico” mais amplo.

***As Pétalas da Pacarrete* (2014, Romance):** último livro publicado por Airton Maranhão, carrega prefácio de Paulo de Tarso (contista e ensaísta) e tem orelha escrita pela jornalista Sheyla Castelo Branco. O romance conta a história de vida da bailarina clássica Maria Araújo (conhecida como Pacarrete), nascida em Russas em 1912. Ao narrar a infância da “pequena artista”, são também descritos os costumes e os espaços de outras épocas, mas que são reelaborados na intenção de construir uma memória no presente.

Assim, foi narrada a escolha do nome Pacarrete pela jovem Maria Araújo, a relação da jovem com os pais, com os professores, com os religiosos e com a própria cidade (na sua infância e velhice) como dito no romance: “ela aterrorizou o povo da cidade, coisa de bruxaria!”.

Diante de uma cidade que não entendia sua arte, Pacarrete foi embora para Fortaleza, capital do Estado do Ceará, no intuito de estudar. Nesse capítulo do romance é feito um breve apanhado da capital cearense, como o comércio, o trânsito, os costumes. Também é narrada uma visita da jovem menina ao Theatro José de Alencar, por meio de um diálogo dela

com o porteiro do teatro. Usando a personagem Pacarrete, é apresentada a cidade de Fortaleza para o leitor e cria-se um jogo de “fatos” e “ficção” na narrativa.

Mas logo em seguida a menina vai estudar em um colégio em Pacoti. Já adulta, Pacarrete passou a ser professora em Fortaleza, porém essa fase não é tão explorada no romance. Depois de uma vida em Fortaleza, ela retorna a sua terra natal ainda com desejo de viver sua arte e desenvolver atividades culturais. No entanto, a “cidade” não a recebeu “bem” na velhice e Pacarrete foi “tomada” como louca. Nos capítulos finais do romance é desenvolvida uma reflexão sobre velhice e tempo: “eterno retorno, a tudo que passou na vida. No sofrimento de mulher solitária, autêntica e alucinada, envelhecia”. Pacarrete morreu em Russas, em 2004, aos 92 anos.

Não obstante a narrativa sobre a vida de Pacarrete, no romance várias outras personagens são entrelaçadas nesse enredo. Em um plano “paralelo” é apresentado o amor duradouro, 40 anos, de Marcio Cordeiro por uma jovem já falecida, mas “o noivado sobreviveu ao tempo como amor totêmico”. Marcio Cordeiro passa os dias em frente ao Bangalô Azul, no centro da cidade, olhando a única foto de sua noiva. Um dia a foto some e isso movimentava toda a cidade. O Bangalô Azul também tem destaque na narrativa, pois é lá que estão enterrados os mistérios.

Um homem enigmático que aparece na narrativa – até mesmo antes que Pacarrete – é Euclides. Sendo estrangeiro na cidade, Euclides fica hospedado na pensão de Zenaide e passa os dias observando a cidade e seus moradores: “se mostrava particularmente dedicado a desvendar o mistério secreto de um código cheio de trilhas infundáveis”. Euclides é descrito como um observador estranho, vindo de outro lugar, que busca “interpretar os modos de cada pessoa”. Esse “estrangeiro observador” deseja entender o misterioso noivado de Marcio Cordeiro e acaba por descobrir outros segredos do lugar: “Euclides, no seu mistério, ao aparecer no lugarejo, não logrou ultrapassar as fronteiras do estranho”.

Desse modo, inferimos que esse “observador” chamado Euclides é uma maneira do próprio Maranhão se colocar também na narrativa. Ao longo da narrativa o “observador” da cidade acaba descobrindo que padre Zózimo é um falso sacerdote, um homem de “caráter violento e conduta das mais terríveis” que buscava no povoado refúgio e riqueza. Com o avançar da narrativa, o leitor fica sabendo que Euclides, assim como o falso padre Zózimo, está no povoado procurando um tesouro enterrado no misterioso Bangalô Azul. No entanto, Euclides acaba se apaixonando pela Irmã Carmem, uma freira do Patronato, e acabam fugindo juntos da cidade.

Além dessas personagens que mencionamos, várias outras são apresentadas no romance, em maior ou menor destaque, como o delegado Moreira, o capitão Terciano, a beata Inácia, o mendigo Comunista e a Chiquinha (irmã de Pacarrete). Junto com essas personagens e as descrições dos espaços e costumes, Maranhão também alimentou sua narrativa com “datas oficiais”. Assim, escreveu usando de memória e ficção em sua obra literária.

Esses apontamentos (resumos) sobre cada obra de Airton Maranhão constituem-se em uma busca de entregar um panorama geral da obra, pelo menos dos romances e poemas, mostrando seus principais temas e personagens. Esse panorama será válido, acreditamos aqui, para o entendimento/compreensão das provocações/problematizações e divisões que são apresentadas ao longo do texto que se seguirá nas próximas páginas.

No entanto, outras tipologias de fontes também são analisadas neste trabalho, como por exemplo as crônicas publicadas no *Correio de Russas* e na *TV Russas* (no formato impresso e online), pois com a análise dessas duas séries de crônicas intentamos problematizar as concepções de “real” presentes na escrita de Maranhão, um “real misterioso”, na visão de um “observador especuloso”.

Também discutimos/problematizamos a entrevista realizada com Airton Maranhão, em 2014, na qual foi abordado pelo autor o seu processo de escrita e construção de personagens – um labirinto de palavras.

Os professores Hider Albuquerque Lima e Conceição Alves – confrade e confreira de Maranhão nas associações de intelectuais de Russas – também nos apresentaram algumas fontes: recortes de jornais, fotografias e atas de reuniões das associações das quais Maranhão fez parte (Casa dos Amigos Russanos – CARUS e Academia Russasna de Cultura e Arte – ARCA).

Lidar com essa tipologia de fonte é relevante para percebermos como essas “instituições de intelectuais” operam para evitar que seus membros sejam esquecidos, sendo instituições que buscam “construir” memórias e lugares no presente. Logo, analisar instituições como a CARUS ou a ARCA é importante, pois essas agremiações de letrados – seja no âmbito municipal, estadual ou nacional – buscam transformar vidas em “monumentos”, cristalizar passados.

Para Durval Muniz, instituições como as citadas buscam dar à vida de seus associados “perenidade, evitar que sejam esquecidas, torná-las, portanto, imortais, livres do caráter corrosivo e destrutivo da história” (Albuquerque Jr., 2013, p. 133). É uma busca pela “imortalidade”, como a de algumas personagens do romance *Os mortos não querem volta*, é

um desejo por ser “lembrado ou lido no futuro”, que pode ser visto e problematizado na obra de Airton Maranhão.

Para existir e ser lembrado, o sujeito precisa de tempo, espaço e de linguagem, pois precisa situar-se no mundo, e nesse exercício acaba criando fronteiras que geram recortes e identidades. Os lugares, que são construções humanas, podem também ser experimentados através das memórias que se expressam através de linguagens, pois “todo recorte espacial, todo território existencial humano é fruto de uma poética do existir” (Albuquerque Jr., 2013, p. 132). Toda obra de Maranhão, como veremos, é uma tentativa de existir e projeta-se no tempo e no espaço, um espaço que é recortado e significado em sua narrativa, pois uma região é também o que se imagina sobre ela (ou sente saudade).

Ao narrar de forma escrita uma Russas, o autor estava exercitando um ato de poder e criando de uma região para “habitar” e também para se fabricar nesse “campo”, pois “a ânsia por cristalizar uma identidade regional se ancora nessa busca de cristalizar a própria identidade do sujeito que fala em nome de uma região”, e essa cristalização pode ser feita através da escrita, como no caso que aqui analisamos. Compreendemos que regiões são fundadas na linguagem e os sujeitos que operam essa ação buscam base em tempos “ancestrais e remotos”, e acabam por fabricá-las submissas ao “signo do retorno e do resgate”, pois as “regiões tendem a ser ancoradas na saudade de um tempo primeiro”, sendo uma busca pelas origens e mitos de fundação (Albuquerque Jr, 2013, p. 136 e 137); como acontece na relação entre Airton Maranhão e Russas em sua escrita.

Assim, vemos que para existir como autor, Airton Maranhão mobilizou uma situação “espaçotemporal” em sua narrativa, pois para “durar” é necessário “recorrer à memória, aos poderes da lembrança e da recordação. E não existe memória sem imagens, sem narrativa, sem apelo à linguagem” (Albuquerque Jr., 2013, p. 139). Acreditamos que é desse uso da linguagem que uma região poderá existir “como desejo, como sonho, como fantasia e/ou memória, como lembrança, como saudade” (Albuquerque Jr., 2013, p. 139 e 144).

Por fim, ressaltamos que não pretendemos “olhar” para “explicar”, “justificar” ou “entender” a escrita de Airton Maranhão e suas posições e visões de mundo – adiantamos aqui que o autor permaneceu preso em um dado modo de “ver” e “dizer” essas pessoas e sua cidade, reforçando estereótipos e preconceitos –, mas empreendemos algo próximo da proposta do historiador Douglas Attila Marcelino, que em diálogo com Georges Didi-Huberman, entende que o historiador, partindo da interpretação das produções artísticas, deve “fabricar” “novas formas”: “a tarefa do historiador é, portanto, não apenas de ‘explicar’, mas a de ‘produzir novas’

imagens dialéticas, dando conta, então, de sua função crítica em relação ao presente a partir dos materiais que lhe chegam do passado” (Marcelino, 2021, p. 16-17).

## 2 AIRTON MARANHÃO: UM “ESCRITOR SUBTERRÂNEO” (?)

Nós nos voltamos para pensar como foi instituído o conceito de cultura nordestina, para entender como esse conceito emergiu em dado momento histórico, através de uma série de práticas discursivas e não discursivas, como este foi utilizado para selecionar, nomear e definir um conjunto de matérias e formas de ver e dizer a cultura regional da qual somos prisioneiros ainda hoje, da qual não conseguimos fugir seja na mídia, na academia ou mesmo na vida cotidiana (Albuquerque Jr., 2013, p. 22).

Neste capítulo, no primeiro tópico intitulado *Caminhos da escrita no campo da “província”*, analisamos Airton Maranhão como um dito “escritor subterrâneo”, e alguns contatos que sua obra teve com outros escritores, como José Alcides Pinto e Dimas Macedo. Pretendemos compreender o “campo” de tensões em que se insere o fazer literário desse escritor não canônico no “campo” da produção literária de seu tempo, usando para isso a concepção de “campo” de Pierre Bourdieu (1996). Buscamos explicitar os muitos caminhos percorridos por Maranhão para se inserir no “campo literário” da “província” (como disse José Alcides Pinto), sua atuação e filiação nas instituições de intelectuais da cidade de Russas-CE e a consagração ofertada por essas associações que prezam pela manutenção de uma dada memória.

Logo, todo trabalho literário de Airton Maranhão é uma narrativa sobre sua cidade natal, e é por isso que nos interessamos em discutir as relações entre memória, temporalidade e espacialidade. Analisamos como escritores não canônicos contribuem narrativamente na constituição de memórias sobre lugares não abundantemente escriturados na literatura. Uma escrita como construtora de memórias e formuladora de sentidos para o passado. Observamos também o “jogo” de tensões existente nos recortes narrativos das espacialidades e como se produz um discurso literário em uma determinada historicidade, como Maranhão se inventa no texto.

Também atentamos, no segundo tópico intitulado *O “torrão” e o fardo*, para como a escrita de Airton Maranhão obedece/é prisioneira a uma dada forma de ver e dizer o regional e sua cultura. Assim, partindo do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), citado na epígrafe que abre este capítulo, analisamos como a escrita de Maranhão permaneceu “prisioneira” do conceito de “cultura nordestina”, que emergiu nas primeiras décadas do século XX. Mesmo rompendo, em alguma medida, com a cronologia temporal, Maranhão permaneceu apegado e “alimentando” uma concepção específica acerca do que é o “Nordeste” e o “sertão”.

## 2.1 Caminhos da escrita no campo da “província”

Com o Jegue de Vieira  
de Solon ou Balzac  
a Via-Láctea de Bilac  
e Os Sapos de Bandeira  
no Salgado a noite inteira  
Dimas faz sua vigília  
sem espírito fantasmas  
quando morria de asma  
o Salgado não corria (Maranhão, 2005, p. 30).

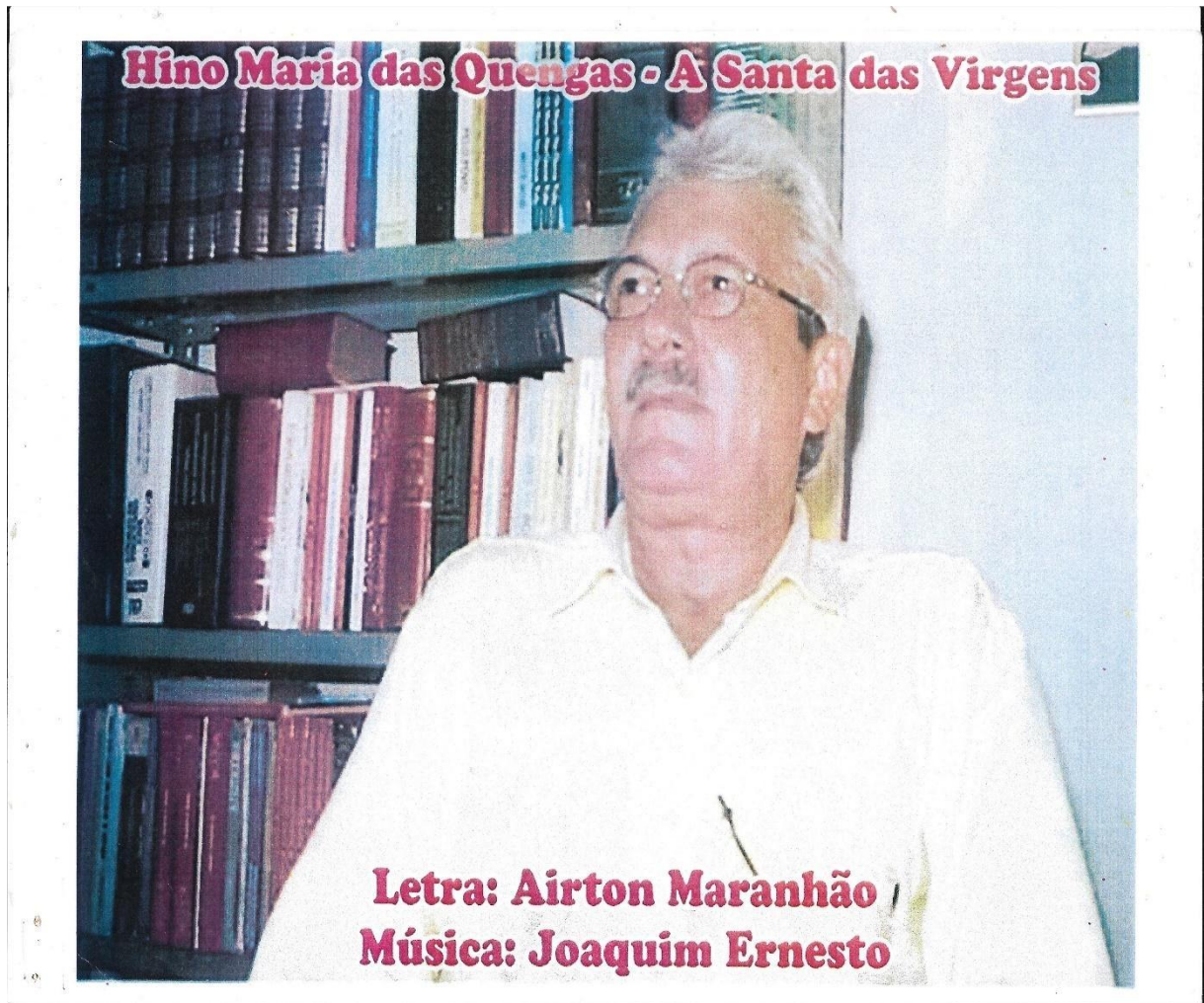
Analisamos como a obra de Airton Maranhão (participante de um campo literário mais circunscrito – mais recortado) contribuiu narrativamente na constituição de memórias sobre lugares não demasiadamente escriturados literariamente, como a sua Russas natal. Nesse sentido, cremos justificar-se investigar a contribuição desses ditos “escritores subterrâneos” (Macedo In Maranhão, 1994)<sup>5</sup>, tal como Maranhão, na constituição social de memórias para espacialidades em que a escrita literária, sendo menos abundante, justo por isso ganha especial relevância enquanto parte da trama de memórias que narram um lugar. Trata-se, poderíamos sumariar, de investigar como e em que medida a escrita literária de um escritor não canônico produz passado para um lugar.

Assim, José Airton Maranhão Ribeiro da Silva, nascido em 09 de setembro de 1950, originário de Russas-CE, e falecido em 2015, morou seus últimos anos em Fortaleza. Formado em Direito pela Universidade de Fortaleza – UNIFOR, Maranhão dividia-se entre o exercício como advogado criminalista atuando na comarca de Fortaleza, e a escrita de sua obra literária. Entendemos que a escrita de Maranhão é “fruto” de uma formação discursiva, mas também é perpassada pela sua experiência como sujeito, a literatura não surge do “nada”: “toda obra literária é gestada, seja a partir de uma série de discurso (historização discursiva), da trajetória de vida de um sujeito (historização biográfica) ou de um contexto social” (Fernandes, 2012, p. 122).

---

<sup>5</sup> A expressão é de Dimas Macedo no prefácio de *A dança da caipora* (Macedo In Maranhão, 1994).

Figura 1– Fotografia de Airton Maranhão.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

No ano de 2014 fizemos uma entrevista com Airton Maranhão, um ano antes de seu falecimento. Nessa conversa, realizada em seu escritório de advocacia, em Fortaleza, Maranhão pouco falou sobre a milagreira Maria das Quengas, que era o motivo inicial da nossa conversa, pois sua preocupação e maior investimento foi falar sobre como se dava o processo de escrita de seus romances, poesias e crônicas, buscando sempre exemplificar como retirava do “real” a “inspiração” para suas personagens, seus livros e de como era cobrado para escrever sobre Russas e seu povo.

Já nessa entrevista em 2014 foi feito por Maranhão um esforço de elaboração narrativa sobre a sua posição de escritor, colocando-se como aquele que tem a obrigação/necessidade de escrever sobre sua cidade. Mas naquele momento não percebemos essa questão, pois não era esse o nosso interesse na ocasião, não era o nosso recorte e, por esse

motivo, não utilizamos com fôlego a entrevista com Maranhão nos trabalhos sobre a milagreira Maria das Quengas<sup>6</sup>. A entrevista ficou guardada em nossos arquivos.

Ainda no momento da entrevista, Maranhão nos presenteou com um exemplar do romance *Os mortos não querem volta* (1999), de sua autoria, e frisou que esse era apenas um dos vários romances que já havia escrito e publicado. Também nos entregou uma fotografia sua (figura 1), alguns recortes de jornais sobre suas publicações literárias, letra impressa de um hino de sua autoria e onze folhas – que o próprio imprimiu – contendo comentários deixados pelos seus leitores em uma de suas crônicas publicadas no *site* da *TV Russas*<sup>7</sup> – comentários realizados via rede social *Facebook*.

Dito de outra forma, no momento da entrevista, Maranhão nos entregou de forma espontânea uma espécie de “arquivo pessoal”<sup>8</sup>, um arquivo da própria vida<sup>9</sup>, uma forma pessoal de acúmulos de papéis e documentos variados, mas que não deixa de ser uma maneira de “testemunhar e memorializar não só as vidas individuais, mas também a vida coletiva e a identidade cultural da sociedade” (Mckemmish, 2013, p. 18). Na busca por se afirmar é necessário que o indivíduo apresente sua individualidade, e uma forma de fazer isso é mostrando os vínculos que são criados com os outros, uma relação de público e privado que pode ser “registrada”:

Os registros, sob qualquer forma, nos oferecem, em primeiro lugar, testemunhos de nossas interações com os outros, no contexto de nossas próprias vidas e do lugar que ocupamos nas deles – são provas de “nossa existência, de nossas atividades e

---

<sup>6</sup> Partindo desses escritos de Airton Maranhão e das memórias/narrativas orais do devotos e devotas de Maria das Quengas, desenvolvemos a monografia intitulada “*A mendiga subiu ao céu para obrar milagres como as santas*”: *Maria das Quengas e a construção de uma devoção popular*; e a dissertação de mestrado intitulada *Maria das Quengas: a construção de uma devoção popular no município de Russas – CE*. Em ambos os trabalhos utilizamos somente os escritos de Maranhão que abordavam a milagreira Maria da Quengas, pois esse era o nosso objeto de estudo, deixando de lado as outras crônicas, romances e livros de poesias.

<sup>7</sup> A *TV Russas* é uma página de notícias na internet que se dedica, sobretudo, cobrir a cidade Russas e a região do Vale do Jaguaribe, contando com alguns colunistas dessa região. São eles: Carlos Eugênio, Hildeberto Aquino, Hider Albuquerque, Agamenon Viana e Airton Maranhão (in memoriam). Disponível em: <https://tvrussas.com.br/index> Acessado em: 19 jun. de 2023. As colunas publicadas no *site* da *TV Russas* podem ser compreendidas também como um espaço de construção de “autoria literária”, contando com Airton Maranhão e Hider Albuquerque. As crônicas de Maranhão são analisadas no capítulo seguinte deste trabalho.

<sup>8</sup> Sobre a temática, conferir a obra: Heymann, Luciana et. al. *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013. Na obra, vários autores e autoras discutem diferentes formatos de “arquivos pessoais” e as múltiplas maneiras de analisar essa tipologia de fonte, sendo a terceira parte dedicada para pensar “arquivos da literatura e das artes”. Essa obra nos ajuda a pensar a necessidade de Maranhão de se fazer lembrar a partir de seus escritos, mesmo que esses não sejam autobiográficos. Assim, seria lembrado, vencendo o tempo e a morte, como um autor.

<sup>9</sup> Para Philippe Artières há nessas práticas de arquivamento do eu uma intenção autobiográfica, mas “não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens” (Artières, 1997, p. 11).

experiências”. Fabricamos e guardamos os registros que compõe um arquivo pessoal para assegurarmos nosso lugar no presente e no futuro. [...] Produzir e manter registros atesta nossas vidas, evidencia, representa e memorializa nossas interações e relacionamentos; e nos situa no mundo (Mckemmish, 2013, p. 24 e 29).

Além dos recortes de jornais sobre seus romances, Airton Maranhão já estava em contato, em 2014, como o “mundo virtual”, sua gigantesca amplitude e suas outras formas de “registro e arquivamento”, pois já escrevia crônicas que eram publicadas nesse meio e “coleccionava” comentários deixados nas mesmas, via *Facebook*, pelos leitores e leitoras que normalmente eram moradores da cidade.

As novas tecnologias permitem a integração dos arquivos pessoais e públicos, à medida que os documentos pessoais públicos já nascem em formato digital nos ambientes da rede mundial de computadores. [...] As tecnologias digitais têm potencial para permitir o armazenamento distribuído e a conexão de registros, que, encontrados nas mais variadas formas e lugares dão testemunho de vidas individuais e de seu papel na vida coletiva de uma comunidade. É provável que o arquivo pessoal público venha a assumir cada vez mais a forma tecnológica das redes sociais interligadas, e que se associe também a arquivos de dados pessoais em sites de agências governamentais e de empresas privadas (Mckemmish, 2013, p. 32 e 33).

É interessante notar que o sujeito em análise, Airton Maranhão, operava em duas temporalidades diferentes, mas que coexistiam em sua prática de “arquivar-se”, pois mesmo com o arquivo digital das redes sociais e do arquivo do *site* da *TV Russas*, ainda sentia a necessidade do papel impresso, da materialidade que o papel oferece. Não nos interessa, pelo menos não nesse primeiro momento, o conteúdo dos comentários feitos de forma virtual nas crônicas ou sobre elas, mas adiantamos que são todos em tons altamente elogiosos. O interessante nesse momento é percebermos a necessidade do autor de “arquivar-se”, de guardar esses elogios que poderiam desaparecer (na visão de Maranhão) no modo virtual. Certamente as críticas não seriam guardadas, selecionadas, impressas e distribuídas com o mesmo afincio.

No texto *Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento*, Philippe Artières afirma que muito se sabe sobre os arquivos pessoais (diários, cartas) e modos de leituras dos mesmos, mas pouco se sabe sobre os modos de fabricação desse tipo de arquivo. O referido autor questiona: “qual é a série de gestos que transforma as práticas comuns em pequenos altares singulares?” (Artières, 2013, p. 45). Nesse texto, o autor apresenta o caso de uma personagem de ficção que faz uma “coleta de seus cotidianos” nos mínimos detalhes, tendo o hábito de inscrever a vida: “essencial está nessa atividade, que consiste, ao mesmo tempo, em extrair um fato do real, em construí-lo como acontecimento, inscrevendo-o numa lista, e em conservar esse documento” (Artières, 2013, p. 47).

Também é apresentado no texto de Philippe Artières o caso de um homem que “guarda” todos os seus cortes de cabelo, barba e unhas, tendo o objetivo de fazer uma vestimenta. Logo, fica evidente que o importante não é apenas o “correr” da vida, mas sim o ato de “arquivá-la”. Para Artières essa prática será potencializada na década de 1990, com o advento da internet, pois “vimos emergir figuras inéditas na rede mundial de computadores: internautas que decidiram utilizar esse novo suporte e formidáveis capacidades de memória” (Artières, 2013, p. 48).

O ato de Airton Maranhão “arquiva-se” e de até divulgar esse “acervo” pode ser entendido como dotado de uma certa intencionalidade de se construir, de indicar de qual maneira gostaria de ser “arquivado” e lembrado no futuro. A ação de Maranhão não foi desenvolvida na mesma intensidade dos casos citados anteriormente, mas guardadas as devidas proporções, a ação de “arquiva-se” também foi uma tentativa de divulgar suas obras, sua imagem (literalmente) e sua posição de autor.

Para Michel Foucault, em *O que é um autor?*, o nome do autor não é um nome próprio como qualquer outro, ou um nome que pode ser simplesmente substituído, pois o nome do autor “exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (Foucault, 2011, p. 59). Logo, há no nome do autor outras funções, não sendo apenas um elemento do discurso, pois “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2011, p. 60). Percebemos em Maranhão esse desejo de fazer uso dessa “função autor”.

Ainda durante nossa conversa, em 2014, Maranhão assumiu/enfatizou que tinha uma “missão” de carregar esse “fardo” da escrita, um “operador das letras” lutando contra a passagem do tempo: “E eu era pequeno naquela época, que eu também já escrevia, mas quando eu cheguei em Fortaleza a coisa piorou, *dessa missão em cima de mim pra eu escrever essa história*” [Entrevista, 17/03/2014, Grifo nosso].

Mas Airton Maranhão, mesmo vivendo na capital do Estado do Ceará, afirmava que nunca perdeu os vínculos com a cidade de Russas. Essas “pontes” com a sua cidade natal eram construídas através da escrita literária e da influência que o autor cultivava no cenário intelectual e cultural. Desse modo, em Russas, Airton foi membro fundador da Academia Russana de Arte e Cultura – ARC; membro da Casa dos Amigos de Russas – CARUS e colunista de jornais da cidade, como por exemplo *O correio de Russas* e o já mencionado *site da TV Russas*.

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, fazer parte dessas associações ou agremiações culturais e intelectuais já era uma forma de buscar consagração, ação muito utilizada pela “geração de letrados que fabricou a cultura nordestina” na primeira metade do século XX. Assim, “a busca do prestígio social, político e no interior do mundo das letras, que estas instituições conferem, leva a que estes homens aspirassem desde muito cedo a vir integrá-las” (Albuquerque Jr., 2013, p. 133). Sob nossa perspectiva, não só integrando tais instituições culturais e intelectuais, mas até mesmo ajudando a fabricar e fundar “instituições de prestígio” em cidade menores, como foi o caso de Airton Maranhão em Russas.

Desse modo, na busca dessa “consagração ofertada” pelas associações de “prestígio”, Airton Maranhão ocupou a cadeira de número 02 na ARCA, que tem como patrono Alberto Santiago Galeno. A ARCA é uma associação fundada por iniciativa de um religioso, o Padre Matoso, em 19 de março de 2005, que visava reunir intelectuais, professores e artistas da cidade, tendo como lema em seu estatuto “trazer o passado sempre para o presente” (Capítulo I, Art. 3º).

Partindo do lema da ARCA, percebemos um desejo de trazer o passado para o presente e não olhar o passado partindo do presente, como propõe os historiadores profissionais. Há nesse lema a pretensa intenção de “resgatar” o passado em sua totalidade para o presente, uma impossibilidade em si, pois o passado é sempre reelaborado no presente de quem o rememora. Assim, notamos, partido do lema da própria agremiação, que esses associados da ARCA valorizavam sobretudo o passado, e estavam em um “regime temporal passadista”, como pensado por François Hartog.

Airton Maranhão, como vimos, dividia-se entre a advocacia e a escrita literária sobre Russas/CE. É perceptível uma construção de autoria por parte de Airton Maranhão, uma busca por legitimidade, sobretudo quando se analisa os paratextos<sup>10</sup> das obras. Logo, entendemos Maranhão como um sujeito que tentou se construir nas normas do dizer, que fez um investimento de produção dentro de uma literatura, que se inventou no texto e publicitou a si mesmo, como no caso da entrega de sua própria fotografia, romance e recortes de jornais sobre suas obras, produzindo um discurso literário em uma determinada historicidade e também se fabricando como autor.

---

<sup>10</sup> Concordamos com Gerard Genette que o paratexto é uma forma do texto ao se transformar em livro e se direcionar ao seu leitor e público, porém é “mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se de um *limiar*”. Uma “Zona indecisa” entre o interior e o exterior, mas que é, em alguma medida, legitimada pelo autor e que busca “comandar” a leitura futura. Para Genette é uma zona não apenas de transição, mas também de transação (Genette, 2009, p. 9 e 10).

Como já dito, toda a obra literária de Airton Maranhão (poesia, romance, crônica) foi dedicada à cidade de Russas, seu povo e seu passado. Diante disso, nosso intento é o de perseguir a sua escrita como construtora de memórias (e suas relações com as temporalidades), a quem e ao que não é devidamente lembrado, constituindo-se assim numa escrita formuladora de sentidos para o passado. Mais que um ofício, uma “missão” inalienável de quem é dito (e se percebe) como portador do dever de fabricar inscrições para si e para seu povo. Ao afirmar que tinha uma “missão” em escrever, Maranhão sentia-se cobrado para escrever sobre a história de sua cidade: “depois quando eu entrei na *TV Russas* como colunista, que eu comecei a escrever sobre os personagens de Russas, aí muita gente: “rapaz, você como advogado, você deveria escrever, um escritor, você deveria escrever essa história” [Entrevista, 17/03/2014, Grifo nosso].

Sobre as complexas relações entre memória e temporalidade, o historiador Douglas Attila Marcelino diz existir um “esforço deliberado de recordação e memória involuntária, incorporação do passado, liberação do reprimido e práticas e ritos cotidianos” (Marcelino, 2021, p. 20). Sendo também a literatura um suporte para esse “esforço de recordação”, que no caso de Airton Maranhão é uma recordação com “doses” de ficção, mas que buscou a “liberação” de um passado reprimido, como diz a personagem Serpente em diálogo com a personagem Padre Vitorino, em *Os mortos não querem volta* (1999): “Eu poderia escrever uma bíblia menos mentirosa, sem *ameaçar a humanidade com o passado* de um paraíso de traição e um futuro de Apocalipse de destruição” (Maranhão, 1999, p. 18. Grifo nosso). Assim, é possível inferimos que na escrita de Maranhão há essa concepção de que o passado poderia ser uma ameaça reprimida, ou uma “assombração”: “o defunto maldito está de volta!” (Maranhão, 1999, p. 34). Por meio de sua escrita ficcional, Maranhão reelabora passados, memórias e defuntos.

Em *História e Psicanálise: entre ciência e ficção* (2011), Michel de Certeau aponta que a historiografia “camufla” seus vínculos com a literatura, sendo uma espécie de assombração; e que para existir a devolução da legitimidade à essa “assombração”, o campo da historiografia precisa reconhecer, em primeiro lugar, no discurso legitimado como científico, o recalçado que assumiu a forma de ‘literatura’. [...] As repetições e os retornos do tempo supostamente passado, os disfarces da paixão sob a máscara de uma razão etc., tudo isso depende da ficção, no sentido ‘literário’ do termo” (Certeau, 2011, p. 68-69). Nessa mesma direção, o poeta e historiador Dércio Braúna, em seu livro *A Assombração da História: história, literatura e pensamento pós-colonial* (2015), afirma que a história e sua escrita se servem da morte e que “numa espécie de vingança os mortos narrados podem voltar e assombrar a casa

arrumada da história. [...] Literatura: eis um nome desse fantasma, dessa assombração da história” (Braúna, 2015, p. 14-15).

Logo, analisamos alguns paratextos de algumas obras e discutimos o “campo” que Airton Maranhão pertenceu, ou buscou pertencer, observando as intencionalidades presentes nesses paratextos. Como lembra Gérard Genette, o texto da obra literária “raramente se apresenta em estado nu, sem o esforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações”, elementos que o “cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (Genette, 2009, p. 9).

Utilizando-se do espaço dos paratextos, o autor também apresenta outras falas sobre si, construindo uma imagem para si mesmo, trazendo comentários nas orelhas, no prefácio, no posfácio e na contracapa, por vezes até de forma exaustiva. A própria capa do livro, com imagens e cores ou a ausência disso tudo, é um elemento paratextual e pode produzir sentido para a obra.

Compreendemos que há um campo de tensões em que se insere o fazer literário desse escritor não canônico, um campo da produção literária de seu tempo, uma concepção de “campo” de Pierre Bourdieu (1996), pois acreditamos que para compreender esse trabalho coletivo e melhor localizar o autor no “campo” é fundamental remontar os intercâmbios de “créditos que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os *prefácios* pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola” (Bourdieu, 1996, p. 260. Grifo nosso).

Assim, explicitamos os muitos caminhos buscados por Maranhão para se inserir no “campo” literário. Um exemplo disso é sua atuação e filiação, como sócio-fundador, nas instituições de intelectuais da cidade de Russas-CE e a “consagração ofertada” por essas associações que prezam pela manutenção de uma dada memória. No entanto, essas categorias e caminhos utilizados por Maranhão para se firmar no campo literário dos anos 90 já eram “antigos” nesse período. Desconfiamos que a ideia de “autoridade/consagração” de Maranhão já estava em declínio nos anos 90. Tal suposição se sustenta no uso abundante de paratextos e filiações nas instituições ARCA e CARUS.

Analisando os projetos editoriais e a invenção autoral para Rachel de Queiroz, o historiador Gilberto Gilvan Souza Oliveira considera que os paratextos “serviam de enunciado à enunciação”:

O leitor, antes de ter acesso ao romance entrava em contato com algumas performances de leitura que, em certa medida, direcionava determinadas percepções e chaves de compreensão da obra. Além disso, estavam postas classificações, ordenamentos hierárquicos da escrita racheliana dentro da literatura brasileira (Oliveira, 2019, p. 99).

Esses “ordenamentos hierárquicos e classificações” da obra de um autor, como colocado também por Bourdieu, é feito por escritores que já são consagrados em um determinado “campo artístico”. Diante disso, é relevante ressaltar que dois autores<sup>11</sup> que hierarquizaram e consagram a obra de Airton Maranhão através de paratextos foram Dimas Macedo (1956) e José Alcides Pinto (1923 – 2008).

Na antologia poética *O talento cearense em poesia*, organizada por Joyce Cavalcante, em 1996, o poeta Dimas Macedo publicou três poemas: *Poema*, *Elegia* e *Palavras*, e foi apresentado da seguinte forma:

Dimas Macedo é cearense, de Lavras da Mangabeira, onde nasceu aos 14 de setembro de 1956. É Bacharel e Mestre em Direito, Professor da Faculdade de Direito da UFC e Procurador do Estado de Ceará. Tem-se destacado, no entanto, como poeta e crítico literário, sendo também membro da Academia Cearense de Letras. Publicou *A distância de todas as coisas* (1980) e *Lavoura úmida* (1990), sendo *Estrela de pedra* (1994) seu terceiro livro de poemas. De crítica ou ensaio literário é autor dos seguintes livros: *Leitura e conjuntura* (1984), *A metáfora do sol* (1989) e *Ossos do ofício* (1992)” (Cavalcante, 1996, p. 69).

Essa antologia poética organizada por Cavalcante é analisada mais detidamente ainda neste tópico, mas aqui já é interessante notarmos que é apresentado o lugar de origem do nascimento do autor logo no início da nota introdutória, em seguida vemos as instituições de letras das quais Macedo “falava” e, por fim, os títulos e anos de publicações dos seus escritos.

Podemos entender esse formato de apresentação como uma estrutura que a organizadora da antologia encontrou (pois esse formato se repete com os outros autores que participaram da obra, inclusive Airton Maranhão, como veremos adiante) para “validar” os escritos que se apresentam após essa nota introdutória. É como se a escrita fosse, em alguma

---

<sup>11</sup> Reforçamos que para Michel Foucault “o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal individuo é autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto” (Foucault, 2011, p. 59). Logo, ao buscar dialogar com esses autores já “consagrados”, Airton Maranhão atribuiu prestígio para seus escritos e também se “inventou” como autor, pois não dialogou com qualquer nome próprio, mas com nomes de autores que indicam um modo de existir, circular e funcionar de determinados discursos na sociedade.

medida, um “produto” da interação entre o autor e a instituição. A instituição “autoriza” o autor e sua escrita, por isso a necessidade de buscar participar dessas agremiações, nem que seja fundando-as em suas cidades natais, como aconteceu com Maranhão.

Já a Academia Cearense de Letras – ACL, outra instituição com poder de “autorização” no “campo” das letras, apresenta Dimas Macedo, em seu *site*<sup>12</sup>, na aba de acadêmicos, da seguinte forma:

Dimas Macedo nasceu em Lavras da Mangabeira-CE, no dia 14 de setembro de 1956. Ingressou na ACL no dia 19 de outubro de 1989, ocasião em que foi saudado pelo acadêmico Sâncio de Azevedo. Ocupou a vaga deixada pelo poeta José Valdivino de Carvalho, cadeira número 11, cujo patrono é o Barão de Studart. Pediu sua exclusão dos quadros da Academia, a qual se efetivou no ano de 2020.

Nessa apresentação da ACL também é indicado o lugar de nascimento do autor e a nota, que não foi reproduzida integralmente aqui, segue indicando a formação acadêmica de Macedo (Direito), as principais intuições de ensino nas quais atuou como professor (UNIFOR e UFC), as intuições de imprensa (*O Povo*, *Tribuna do Ceará* e *Diário do Nordeste*) e também a atuação jurídica (Procurador jurídico do estado do Ceará) do autor. Observamos que só após a indicação de pertencimento às instituições que as principais obras literárias do autor são indicadas. Chama nossa atenção nessa nota o fato de que Maranhão e Macedo também compartilhem o “campo do direito” – ambos formados pela UNIFOR – para além do literário. Macedo é importante em nossa análise, pois sendo um autor com trânsito em várias dessas “instituições de letras”, inclusive pedindo sua própria exclusão da ACL, é ele quem autoriza, nesse processo de construção, Maranhão como autor.

Dimas Macedo, escritor e “homem da academia”, dialogou com a obra de Maranhão através dos paratextos, ou seja, atuou como alguém que “autorizava a escrita de Maranhão. No prefácio<sup>13</sup> de *A dança da caipora* (1994), denunciou o “desprezo a que têm sido conduzidos os chamados *escritores subterrâneos* que povoam os mais desconhecidos recantos deste imenso país” (Macedo In Maranhão, 1994. Grifo nosso).

Airton Maranhão, poeta da mais genuína inspiração e ficcionista dos mais originais no seu desvairado compromisso de resgatar a dimensão mais miserável e transcendente da realidade existencial nordestina, é o que se pode chamar um autêntico e tormentoso *escritor subterrâneo*, cuja concepção estética a indústria cultural cearense tem persistentemente procurado desconhecer. De todos os seus delirantes projetos editoriais, acrescenta-se, o único que até hoje conseguiu realizar

<sup>12</sup> Disponível em: <https://academiacearensedelettras.org.br/membros/dimas-macedo/>. Acessado em: 22 mai. 2023.

<sup>13</sup> Para Gérard Genette, prefácio é toda “espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (Genette, 2009, p 145).

foi a publicação de um livro de poemas, originalmente intitulado DEUSURUBU, e com o qual denuncia, por assim dizer a maldição que os círculos culturais cearenses atirariam sobre o restante da sua produção (Macedo In Maranhão, 1994. Grifo nosso).

Ao definir Airton Maranhão como um desses “escritores subterrâneos”, ou seja, não canônico, invisibilizado, Macedo situou Maranhão (e suas obras) dentro de um campo literário mais “local”. O recorte espacial e de abordagem é importante para a construção das relações de poder, como proposto por Francisco Régis Lopes Ramos, falando da escrita da história, em *O fato e a Fábula*, quando discorre sobre *a parte e o todo*: “somente geral, a escrita deixaria de ser história. Somente específica, a escrita seria apenas uma crônica. O particular, além de ser singularidade, deveria ser uma parte, e o todo teria como suposto a aversão a qualquer tipo de fragmentação” (Ramos, 2012. p. 15). Quanto maior o espaço narrado, mais difícil fica de se atribuir destaque para o “nome” desse “narrador”. Quando Dimas Macedo diz “cearense”, coloca no campo quem não estaria se o campo fosse o nacional, criando um “jogo de poder” e legitimação a partir do recorte dessas espacialidades.

Dito de outra forma, acreditamos que Macedo se colocou no prefácio como o sujeito que “autoriza” Maranhão como autor, definindo-o como um “escritor subterrâneo”, uma metáfora para escritor desconhecido, pouco ou nada valorizado, situando-o em um campo literário compreendido como “local”. Assim, para um autor que não teria repercussão maior, é necessário fabricar esse recorte menor, construindo um espaço dentro do “campo”. Há um “jogo de poder” sendo acionado quando Macedo afirma que não há uma valorização da literatura de “seu lugar”.

Mesmo que a fonte histórica analisada “fale” em uma dada “literatura cearense”, não podemos assumir de forma automática essa identidade espacial, pois essa conclusão atende a interesses de poder. Mas como enfrentá-la sem naturalizá-la? Algumas questões se fazem necessárias: o autor gostaria desse rótulo, dessa localização? Tem interesse de poder nesse recorte? A solução é não assumir de forma naturalizada essas dimensões espaciais e de poder, mas sim buscar saber como os escritores vão justificando e reivindicando essas posições. Não é desprezar uma coisa ou outra, mas pensar a tensão e analisar como todas essas identidades estão em conflito umas com as outras. O nosso objetivo não é negar ou validar essas memórias escritas, mas observar a existências de interesses.

Dito ainda de outra forma, não podemos “abraçar” de forma direta e automaticamente essas classificações e hierarquizações que um autor faz sobre o outro, mesmo que o leitor comum assim o faça, pois há intencionalidades nessas classificações. Mas, sim,

devemos procurar entender como se produz um discurso literário e uma legitimidade autoral em uma determinada historicidade.

Da mesma maneira que os escritores “mais jovens” precisam da consagração dos “mestres” para suas validações no “campo artístico”; o “crítico de vanguarda/escritor mestre” também precisa dos “artistas/escritores jovens” com os quais vão “operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante” (Bourdieu, 1996, p. 260). Desse modo, um escritor se valida do outro para construção do seu nome como autor.

Na citação anterior, Dimas Macedo também afirma que Airton Maranhão é um “ficcionalista dos mais originais no seu desvairado compromisso de resgatar a dimensão mais miserável e transcendente da realidade existencial *nordestina*” (Macedo In Maranhão, 1994. Grifo nosso). É fundamental pensar quais relações de poder e objetivos políticos/sociais/culturais estão sendo reproduzidos nesses textos, pois as imagens construídas neles fazem referência a manifestações culturais que são ditas como sendo essencialmente/existencialmente “nordestinas”.

Mas sabemos que essa essência nordestina é uma invenção, uma fabricação que continua sendo reelaborada por escritas como a de Maranhão, pois “as identidades regionais não brotam das várzeas do Rio Jaguaribe, elas surgem da cultura. Por mais que sejam apresentadas como naturais, elas são históricas” (Machado, 2016, p. 18). Por isso, não iremos naturalizar essa abordagem de Airton Maranhão em escrever sobre uma Russas dita “tipicamente nordestina”, pois não há uma essência que contemple todos os sujeitos, e temos a convicção de que a “unidade discursiva em torno de um município é uma construção histórica” (Machado, 2016, p. 17).

Assim, atentamos ao que afirmou Durval Muniz de Albuquerque Júnior em seu livro *A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, que devemos desconfiar e investigar como emergiu historicamente essa “forma de ver e dizer o regional e sua cultura”, sobretudo a dita região nordeste:

Analisar as motivações históricas que levaram a se construir uma dada forma de ver e dizer o regional que confirma a um dado tempo histórico, aquele em que prevaleceu uma sociedade rural, agrária, assentada em relações sociais hierárquicas e estamentais, em que prevalecia a produção artesanal, em que o elemento urbano, moderno e industrial, midiático estava ausente. Sociedade de relações extremamente violentas, onde uma mitologia do masculino, do macho, se encarnava em figuras como a do coronel, do cangaceiro ou do jagunço. Uma sociedade sacralizada, onde a presença da religiosidade e do misticismo dava origem a manifestações messiânicas e a revoltas em torno de dadas crenças e figuras místicas (Albuquerque Jr., 2013, p. 20).

Airton Maranhão era um “praticante” ou um “prisioneiro” dessa forma de ver e dizer o regional, questão será aprofundada ao longo do texto desta pesquisa. Logo, “preso” nessa forma de ver e dizer o regional e com vínculos nessas relações de poder que emergem dos recortes espaciais<sup>14</sup>, Maranhão foi colocado, e acreditamos que ele próprio assim também se percebia, como peça de um tabuleiro menor e, por isso, a necessidade de trazer em suas obras paratextos com essas críticas e comentários de autores que já estavam melhor posicionados na circulação do campo literário.

Dimas Macedo, como dito, é o sujeito que vai “autorizando” Maranhão, mas também vai pondo à prova o seu poder de consagração para com um escritor pouco conhecido. São vários os contatos entre esses dois autores, e nesse jogo de validação da própria consagração, Macedo publicou o prefácio que escreveu para *A dança da Caipora* (1994), em seu livro *A metáfora do Sol: ensaios e reflexões – 1984/1989* (2003), com o título: *Elegia para um escritor marginal*. Nessa republicação algumas alterações foram feitas no texto, como por exemplo a substituição do termo “escritor subterrâneo” por “escritor marginal”. Vejamos:

AIRTON MARANHÃO (1950), poeta da mais genuína inspiração e ficcionista dos mais originais, no seu desvairado compromisso de resgatar a legitimidade e a mitologia popular nordestina, é o que se pode chamar um autêntico e tormentoso *escritor marginal*, cuja concepção estética a indústria cultural cearense tem procurado exorcizar (Macedo, 2003, p. 33. Grifo nosso).

Definir Airton Maranhão como um “escritor subterrâneo” ou “escritor marginal” é uma forma de encontrar um lugar para ele, pois “um texto que, ao localizar o livro entre outros escritos, também dá lugar ao autor” (Ramos, 2012, p. 158). O recorte espacial e de abordagem são importantes para a construção das relações de poder, pois o “marginal” ativa o funcionamento de colocar fora, mas também colocando dentro.

Outra questão que podemos destacar é que o prefácio escrito por Dimas Macedo para o primeiro romance de Airton Maranhão é datado em “Fortaleza, 10 de outubro de 1987” e republicado por Macedo na primeira edição de *A metáfora do sol*, em 1989, porém Maranhão só publica *A dança da Caipora* em 1994, ou seja, sete anos após o prefácio de Macedo ter sido escrito. Para Gérrard Genette “a situação *temporal* do paratexto pode ser definida em relação à

---

<sup>14</sup> Rogério Haesbaert, discutindo o nacional e o regional nas escalas geográficas, nos diz que “mesmo que ‘não exista’ de fato uma escala local, regional, nacional e/ou mundial, isso não quer dizer que muitos grupos sociais não acionem essas categorias como referência para a realização de inúmeras ações efetivas em sua vida cotidiana” (Haesbaert, 2019, p. 132). Logo, não podemos entender essas “escalas” – “recortes espaciais” – como naturais, mas sim como construções sociais e pensar como são “acionadas” por sujeitos como Airton Maranhão. Pensar como a escrita de Maranhão praticava esse “jogo” entre local, regional, nacional e global, e os interesses desse “jogo”.

do texto. Se adotarmos como ponto de referência a data de aparecimento do texto, isto é, a de primeira edição [...], certos elementos de paratexto são de produção (pública) anterior” (Genette, 2009, p. 12).

Os paratextos produzidos e publicados antes do texto são os “paratextos *anteriores*”, já os paratextos que aparecem junto com o texto são os “paratexto *originais*”, são os mais comuns. Mas há também paratextos que aparecem mais tarde, devido reedições, esses são os “paratextos *posteriores*” ou “*tardios*”. Após a morte do autor, os paratextos que surgem são “*póstumos*”. Assim, elementos paratextuais podem aparecer ou desaparecer a qualquer momento, pois “a duração do paratexto é frequentemente descontínua, e esta intermitência [...] tem uma estreita ligação com seu caráter essencialmente funcional” (Genette, 2009, p. 13-14).

Observando as datas de publicações é possível identificar o que Genette chamou de “paratextos *anteriores*” e isso, em alguma medida, exemplifica a possível dificuldade que Airton Maranhão, como um escritor dito “subterrâneo/marginal”, tinha em publicar os seus escritos. Ao permitir que essa nomeação de “subterrâneo/marginal” aparecesse nos paratextos de suas obras, Maranhão endossa essa ideia, indicando que tinha outros romances inéditos e utilizava-se dessa condição de “subterrâneo”.

Desse modo, desconfiamos dessa noção de “escritor subterrâneo” ou “escritor marginal”, por isso a interrogação (?) no título deste capítulo, pois entendemos que há relações de poder presentes em um escritor entendido como “pequeno”, dentro do campo literário do qual fez parte e que falava de uma cidade “pouco escriturada”, narrada literariamente.

Voltando para a análise do prefácio de Dimas Macedo, nessa segunda edição é indicado que Airton Maranhão tem um “compromisso de resgatar a legitimidade e a mitologia popular nordestina” (Macedo, 2003, p. 33), o que reforça a necessidade do nosso diálogo com o livro *A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*, para pensarmos a escrita de Maranhão também próxima dos “estudos folclórico” e praticante dessa “síndrome do resgate”, que é “uma operação de mitificação por parte dos próprios discursos que elegem como objeto o que chamam de folclórico [...], uma atividade mediada por relações de poder, de interesse”. A noção de “resgaste” é empregada por esses sujeitos para expressar neutralidade nessa “operação”, mas na verdade são utilizados conceitos e “estruturas de enredo, que circulam socialmente, que formam um arquivo, em torno do qual se estabelece dissensões, tensões, disputas, e que conformam, delimitam e limitam previamente a atividade que executam” (Albuquerque Jr, 2013, p. 228-229). Compreendemos que a memória deve ser pensada dentro de uma dimensão de “construção” cultural e social, e não um pretense exercício de “resgaste”.

Retomando a análise dos escritos de Airton Maranhão notamos outro contato – esse até mais explícito –, que sua obra teve com o escritor Dimas Macedo: o livro de poemas *O hóspede das eras: nonas ao poeta Dimas Macedo* (2005). O livro constituído por um longo poema de oitenta estrofes e outros poemas menores, mas todos dedicados ao Macedo, mostrando como Maranhão buscava essa “autorização” e “legitimação” que Macedo poderia dar. O título da obra também tem forte relação com o tempo e a eternidade, temáticas presentes em toda obra de Maranhão. Vejamos as primeiras estrofes do primeiro poema:

01 Poeta Dimas Macedo  
 que da palavra se nutre  
 com seu mistério de abutre  
 é pensador de segredo  
 tem olhar que causa medo  
 até a Sylvester Stallone  
 e à tempestade dos portos  
 sabe o destino dos mortos  
 de Lampião a Al Capone.

02 Tal como Augusto dos Anjos,  
 Doutor Tristeza da Morte,  
 Poeta que teve a sorte  
 de conspirar com os arcanjos  
 e no céu tocar seus banjos  
 declamar com Ovídio  
 os *Versos a um Coveiro*  
 Dimas já artilheiro  
 no campo dos suicídios (Maranhão, 2005, p. 9).

Maranhão, ao escrever sobre o outro, também escrevia sobre si, fazendo uma escrita de si mesmo ao homenagear o outro, Dimas Macedo, pois “autores falam muito de si ao falar sobre os outros, mostrando a sua própria face” (Machado, 2016, p. 140). Nesse sentido, Maranhão buscava se validar ao ir mostrando suas leituras e domínio de determinadas temáticas ao longo das várias estrofes do poema, citando diversos poetas, como Augusto dos Anjos (1884 – 19914). Reforçamos que ao citar Augusto dos Anjos, não se cita apenas um nome próprio, mas sim um “nome de autor” que “caracterizar um certo modo de ser do discurso”.

Além das marcas das temáticas do tempo e da eternidade já presentes no título do livro, lendo os poemas podemos identificar outro elemento que se faz presente em toda a obra de Maranhão: a forte referência aos mortos, à morte e ao mistério que envolve tudo isso (essas questões são desenvolvidas nos capítulos seguintes). Airton Maranhão não queria ficar esquecido depois de morto, desejava ser um “hóspede das eras”, queria ter sua inscrição no tempo e a literatura era a ferramenta que utilizava para essa inscrição. Vale destacar também

que o livro *O hóspede das eras: nonas ao Poeta Dimas Macedo* (2005) foi prefaciado pelo próprio Macedo:

O que ele [Airton Maranhão] nos propõe com a publicação deste seu novo livro? Uma leitura do imaginário popular, vasado no metro do cordel, sobre a minha personalidade e os sentidos da minha escritura literária. E o que isto significa para mim? A homenagem maior e a mais desvelada que recebi até hoje. Glória para minha obra insignificante. Afeto desmedido para a minha vida e a pequenez da minha finitude (Macedo In Maranhão, 2005, p. 6).

Dimas Macedo datou o prefácio para *O hóspede das eras* em “Fortaleza, 25 de janeiro 2005”, mesmo ano da publicação do livro, o que demonstra que desde 1987 esses escritores mantinham algum contato. Airton Maranhão e Dimas Macedo trocavam “afagos literários”, de modo que Dimas, em alguma medida, tinha comprometimento com essa amizade e por isso não podemos tomar esses elogios a Maranhão de forma neutra. Assumindo o discurso da fonte, é necessário desconfiar e problematizar esses elogios: “Sou suspeito para falar de Airton Maranhão e acerca da sua obra de poeta, mas acho que posso me orgulhar de ser o intérprete – talvez o mais autorizado – da sua obra ficcionista” (Macedo In Maranhão, 2005, p. 6). É uma relação que passa pelo afeto/amizade, mas é mais que isso, pois é visível que os textos nos paratextos das obras são trocas de elogios que contêm interesses múltiplos. É uma busca para melhor se situar em um determinado “campo” ou recorte desse “campo” para ambos os envolvidos.

No prefácio que escreveu para *O hóspede das eras: nonas ao poeta Dimas Macedo* (2005), Dimas Macedo retoma a “estratégia” de criar um lugar “maldito” para Airton Maranhão como uma forma de melhor localizá-lo:

Airton Maranhão, apesar de possuir uma obra gigantesca inédita, não lamenta a desventura ou o destino cruel a que foi relegado a sua obra ficcionista. Pelo contrário, valendo-se da sua condição de escritor insubmisso e maldito, vai estruturando e personificando os lineamentos e as paródias do seu imaginário. E convertendo em tintas duradouras o que em nós é apenas ilusão e entretenimento Airton Maranhão não para. Caminha. Abre estradas e atalhos na escuridão da escritura literária. Desvela o uso da palavra e não tem medo de recortar a expressão e de expor as vísceras sem pudor ou qualquer forma de arrependimento. É Airton Maranhão um escritor maior. E maior também me sinto agora quando me vejo o conteúdo todo do seu novo livro de poemas (Macedo In Maranhão, 2005, p. 6).

Logo após apontar uma condição de “insubmisso e maldito” para Airton Maranhão – com obra inédita sem possibilidade de publicação –, Dimas Macedo afirma que Maranhão não para e que é o maior, assim como afirma que ele próprio se sente grande após ter sido homenageado nos versos de Maranhão. Desse modo, é visível que os textos nos paratextos das

obras, como argumentamos anteriormente, são trocas de elogios que contêm interesses, buscando melhor se localizar em um determinado “campo”. Neste sentido, é relevante destacar, ainda, o que afirma Macedo: “de Airton Maranhão guardo a amizade, a lealdade, a coerência para com os recortes da escritura literária. E guardo também a atenção e o afeto com os quais sempre me distingue, confiando-me a apresentação dos seus livros” (Macedo In Maranhão, 2005, p. 5).

Podemos, assim, pensar que Airton Maranhão buscava estabelecer esses contatos literários/afagos literários, dentro do campo/círculo literário a qual pertenceu, como uma forma de “lançar luz” sobre sua obra dita subterrânea/marginal: “[...] e com uma lanterna acesa/ passa a rondar as cidades/ procurando identidades/ que a si mesmo deslumbra [...]” (Maranhão, 2005, p. 10). Sendo assim, em *O hóspede das eras: nonas ao poeta Dimas Macedo* (2005) Maranhão fez referências também a outros autores, para além do próprio Dimas Macedo<sup>15</sup>:

15 Dimas não é Zé Alcides  
Poeta da Maldição  
que fez uma traição  
pendurado nos cabides  
tentando tomar Neócídes  
em vez de um melhoral  
confabulou com Belzebu  
e nas Ribas do Acaraú  
os ritos de um funeral  
[...]

25 Espero que esse lavrense  
da estirpe de Don Juan  
seja depois de amanhã  
um Catulo Cearense  
e tal Orlando Silva pense  
no clamor das Multidões  
pois a morte se avizinha  
de Pero Vaz de Caminha  
só existe alguns borrões  
[...]

77 Dimas no seu ideário  
vive em eterno delírio  
leitor de Caio Porfírio  
não critica seu fadário  
Macedo é visionário  
no Parnaso de Laconte  
tanto quando Humberto Eco  
é crítico igual a Grieco  
e amigo de Airton Monte (Maranhão, 2005, p. 13, 17 e 34).

---

<sup>15</sup> Além de *O hóspede das eras: nonas ao poeta Dimas Macedo*, em 2005, Airton Maranhão também publicou outro livro de poemas, o intitulado *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças*. Em ambos os livros o autor utilizou a estratégia de mencionar outros poetas para “enriquecer” seus versos. Em *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças*, por diversas vezes, são citados o poeta Francisco Carvalho e o escritor Paulo de Tarso.

Vemos que além de Dimas Macedo, Airton Maranhão cita diversos poetas, como Caio Porfírio e Airton Monte. Inferimos que o Catulo citado por Airton Maranhão seja o poeta Catulo da Paixão Cearense (1863 – 1946). Já o Zé Alcides ao qual Maranhão fez referência no verso é José Alcides Pinto (1923-2008), autor de *Trilogia da Maldição* (1995), que já tinha o seu lugar estabelecido no campo literário nesse período, no Ceará.

Maranhão buscava se afirmar nesse meio literário, e por isso mencionava e recorria tanto aos comentários de outros autores sobre sua obra, pois não queria ficar no “silêncio” ou no “desprezo”, como expressado no poema *Auto-afirmação*: “Não tenho sequer repouso/ o sossego dos lagos/ não me satisfaz/ o silêncio dos jardins/ não me sacia/ a solidão do desprezo” (Maranhão In Cavalcante, 1996, p.185).

Acreditamos que no livro dedicado a Dimas Macedo, Maranhão citou vários outros autores nessa busca de legitimação e autorização, citou inclusive José Alcides Pinto: “a evocação de um já conhecido escritor não era gratuita, uma vez que reservava para si um lugar no campo literário em torno de figuras já consagradas literariamente” (Moraes, 2020, p. 124). O acionamento que a escrita de Maranhão fez com José Alcides Pinto não foi apenas em *O hóspede das eras* (2005), pois já em seu primeiro romance, *A danças da caipora* (1994), Pinto escreveu a orelha da obra, considerando o romance o “parto literário” de Airton Maranhão:

Em verdade, não há diferença alguma entre o parto literário e o parto da mulher. O escritor dá à luz o fruto de suas ideias e a mulher o de seu ventre. São dois lances fantásticos e divinos. Ambos estão seguindo os impulsos da natureza humana – gestação e dom diferentes – mas o fim é um só, com as mesmas dores e os mesmos cuidados (Pinto In Maranhão, 1994).

José Alcides Pinto, ao escrever a primeira e a segunda orelha de *A dança da Caipora* (1994), segunda obra publicada por Maranhão, mas considerada por Pinto a sua estreia na literatura, o seu primeiro “parto literário”, alinha-se ao Dimas Macedo, que escreveu o prefácio da mesma obra e colocou Airton Maranhão como um autor desconhecido, ou usando a expressão de Macedo: subterrâneo ou marginal, mas que já deveria ter o seu nome inserido entre “os melhores romancistas de sua geração”: “é praticamente inédito em nosso meio literário, como acontece aos escritores editados na província. Isso diz respeito a todos os que escrevem fora do eixo Rio-São Paulo” (Pinto In Maranhão, 1994). O próprio José Alcides Pinto buscava ocupar esse lugar de escritor “marginal”, como aponta Antônio Maurício Martins Neto, no trabalho *A estética da loucura na ficção de José Alcides Pinto*:

José Alcides sempre se impôs em entrevistas e em poemas como um escritor “maldito” e “marginal” que, mesmo com grande erudição acumulada, sempre foi um *outsider*. Sua empreitada em criar tal imagem teve relativo sucesso, uma vez que a fortuna crítica sobre ele reproduziu essa ideia. Contudo, José Alcides Pinto possuiu uma formação, uma carreira acadêmica (ainda que breve), uma atuação profissional e por fim, um certo reconhecimento formal de sua obra que contrastam um pouco a imagem de escritor marginalizado (Martins Neto, 2024, p. 12).

Carlos Vazconcelos, em *José Alcides Pinto: um iluminado nas trevas* (2024)<sup>16</sup>, também apontou para essa direção do “marginal” ao dizer que o poeta recebia em sua casa várias visitas de escritores (jovens e veteranos), que buscavam apresentar seus títulos para o “anjo rebelde”: “os poeta que cultivavam a estética da marginalidade eram os mais frequentes, suas barbas longas, seus hálitos de cachaça. Viam-se irmanados ao poeta irreverente, queriam ser como ele” (Vazconcelos, 2024. P. 17). Esses jovens buscavam alguma forma de “benção” literária que o poeta pudesse oferecer.

José Alcides Pinto é compreendido nesta pesquisa como outro autor no qual Maranhão buscou “autorização” para a construção de sua própria legitimidade. Vimos anteriormente que Pinto fazia uso de um discurso de ressentimento em relação à São Paulo e ao Rio de Janeiro (entendidos como o Nacional). Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior essa é uma marca presente até hoje do dito “regionalismo nordestino”, pois:

Ainda hoje, sempre que vítima de preconceitos regionais, os letrados nordestinos, as suas elites políticas e intelectuais, independente da posição política que tenham, utilizam este discurso que aponta o valor cultural da região, que toma o que seria a riqueza do folclore regional, a importância das tradições culturais nacionais que ela preservaria, como matéria de defesa e de distinção deste espaço. Embora pobre economicamente, o Nordeste seria uma região rica culturalmente; embora subordinada politicamente, teria uma cultura autônoma, autêntica, independente e soberana” (Albuquerque Jr, 2013, p. 50).

---

<sup>16</sup> Essa biografia de José Alcides Pinto escrita por Carlos Vazconcelos faz parte da coleção *Nova Terra Bárbara* e traz um panorama da vida e obra do autor. Dentro dessa discussão de “campo artístico” e “paratextos editoriais”, um trecho da obra biográfica de Vasconcelos nos chamou atenção: “Um dia, pediu-me para escrever um prefácio que lhe fora encomendado por um escritor amigo dele, mas também conhecido meu. Tratava-se de um cidadão muito educado, relativamente conhecido nas letras cearenses, pois morava fora. Achei a proposta indecente e recusei-me. Disse que aquele ato era muito desleal, que o cidadão além de seu amigo era também grande admirador de sua obra e de sua pessoa. Falou que não havia nada demais naquele pedido e insistiu. Eu continuei na recusa. Ele não se aborreceu e disse com naturalidade que pelo menos eu alinhavasse algumas palavras que ele terminaria, estava sem tempo naquele momento. De tanto insistir, levei comigo o original, fiz uma leitura rápida e, apesar de constrangido, procurei escrever um texto que se sustentasse. Pensei no nosso colega em comum. Quando voltei lá, ele perguntou pelo texto. Eu disse que havia escrito algumas linhas, mas continuava achando aquilo uma coisa errada. Não se abalou. Leu, disse que estava uma beleza e guardou o pedaço de papel no bolso. Nunca mais falamos sobre isso e eu jamais soube se o prefácio fora publicado e de que maneira” (Vazconcelos, 2024, p. 20-21). Vemos no relato que Vasconcelos utilizou de suas próprias memórias para escrever sobre José Alcides Pinto e acabou evidenciando um caso de “terceirização da escrita” de um paratexto, mas não sabemos se essa era uma prática corriqueira de José Alcides Pinto e o importante aqui é evidenciar o poder de “autorização” para novos autores que ele tinha.

Desse modo, devemos compreender que há interesses e um “jogo de poder” sendo acionado quando Dimas Macedo, ou José Alcides Pinto, afirmavam não haver uma valorização da literatura de “seu lugar”. Logo, podemos perguntar como José Alcides Pinto trabalhou para construir a “identidade de uma literatura cearense” nos paratextos que escreveu para a obra literária de Airton Maranhão? É uma construção que atende quais interesses? Quem se beneficia dessa identidade? Notadamente, esse espaço dos paratextos é um campo de disputas e conflito, por isso, devemos pensar esse conflito fora de uma lógica de dualidade: “O que se tem que levar, pois, em conta, é o campo cultural em sua totalidade, procurando romper com o dualismo que noções como cultura popular e cultura erudita terminam por instituir” (Albuquerque Jr, 2013, p. 179).

Saindo desse jogo da “dualidade”, é possível pensarmos o campo cultural de uma maneira mais complexa e “atravessado por múltiplas relações de força, por múltiplas estratégias, que implicam pensar tanto o afrontamento, o conflito, a resistência, como a adesão, a subordinação, a aquiescência, a negociação” (Albuquerque Jr, 2013, p. 179). Logo, alinhado à afirmação do autor citado, e na intenção de percebermos “o conflito” e não apenas uma separação dual, devemos pensar o campo cultural como

Constituído pela circulação, pelo contato, pela negociação, pela interpenetração, pela imbricação de diferentes saberes, de diferentes práticas e distintas formulações discursivas, semióticas, simbólicas. É preciso evitar as segmentações localizadas no campo econômico e social, embora elas não deixem de marcar o que aí se passa. Deixar de pensar o campo cultural a partir das metáforas de alto e do baixo, para pensá-lo como estando atravessado por fluxos multivetoriais, multidirecionais (Albuquerque Jr, 2013, p. 179).

Ainda buscando discutir o campo cultural ao qual Airton Maranhão pertenceu e usando para isso os paratextos de sua obra, observamos intencionalidades nesses escritos, como por exemplo quando José Alcides Pinto escreveu a contracapa para o segundo romance de Maranhão, *Os mortos não querem volta* (1999), também tecendo elogios ao autor: “Airton Maranhão escreveu uma obra-prima da ficção brasileira; completa, altamente significativa em todos os sentidos. Personagens como Padre Vitorino são raros na literatura brasileira, talvez Fabiano, Papa-Rabo ou Mestre Amaro, de Graciliano e Zélin, por exemplo, possam igualá-lo” (Pinto In Maranhão, 1999). Percebemos que na contracapa o autor utilizou de uma análise que se aproxima ao modo de pensar o “campo cultural a partir das metáforas de alto e do baixo”, buscando colocar o colega autor, que na ocasião analisava, o mais próximo possível de outros autores já consagrados (canônicos).

Assim, é possível percebermos a importância que Airton Maranhão dava a esses “vínculos literários” com outros escritores<sup>17</sup>, de modo que torna-se fundamental para a análise dessa obra compreendermos “o campo artístico” de tensões ao qual se insere o fazer literário de um dito “escritor subterrâneo/marginal” (não canônico) no “campo” da produção literária de seu tempo. Reafirmamos a citação de Bourdieu:

Para dar uma ideia do trabalho coletivo [...], seria preciso reconstituir a circulação dos incontáveis autos de créditos que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre artistas e os mecenas ou colecionadores, os artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante (Bourdieu, 1996, p. 260).

Outros escritores já renomados no círculo literário que frequentavam também escreveram paratextos (prefácio, orelhas e contracapas) para os livros de Airton Maranhão, o que nos possibilita pensar sobre o que Pierre Bourdieu chamou, em *As regras da arte*, de “campo artístico”, ou seja, os modos de circulação dos agentes criadores e os processos de legitimação e consagração almejados por suas escritas (Bourdieu, 1996, p. 260). Ficou evidente que Maranhão buscou apresentar em seus livros, por meio dos paratextos aí constantes<sup>18</sup>, uma “consagração” outorgada por essas escritas de autores que já desfrutavam de uma obra mais consolidada. Ressaltamos, ainda, que o que chamamos aqui de “campo literário” no Ceará, ou de “literatura cearense”, é algo dinâmico, pois:

seria muito simplório acreditar na homogeneidade da literatura em toda extensão territorial do país ou, ao contrário, na autonomia cultural de uma região específica. As desigualdades regionais, evidentemente, aparecem não só nos textos propriamente ditos, mas também na dinâmica social que reveste as atividades literárias (Marques, 2018, p. 19).

<sup>17</sup> Como pode ser visto no poema que serve de epígrafe para este tópico, Airton Maranhão fazia esses acionamentos/vínculos literários também no interior de sua obra, para além dos paratextos, quando cita outros autores já renomados no “campo”: “de Solon ou Balzac/ a Via-Láctea de Bilac/ e Os Sapos de Bandeira/ no Salgado a noite inteira/ Dimas faz sua virgília” (Maranhão, 2005, p. 30). Relacionando o nome do poeta Dimas Macedo com esses outros poetas de destaque nacional, Maranhão acessa um “arquivo literário” na busca por mostrar erudição e de também se vincular aos nomes citados, em alguma medida.

<sup>18</sup> Além de Francisco Carvalho, outros escritores também escreveram paratextos para obras de Airton Maranhão: José Alcides Pinto, Dimas Macedo, Ruy Câmara, Paulo de Tarso (Pardal), Ricardo Torres, Hider Albuquerque Jr. e Sheyla Castelo Branco. Salienta-se que Maranhão também escreveu paratextos para outros escritores, como por exemplo o prefácio para o livro de poemas *A canoa do Tempo*, de Hider Albuquerque Jr, no qual diz: “Assim como Nietzsche, quando diz que o homem procura ultrapassar a si mesmo. O tempo para o vate historiador é um trunfo de realidade preso no elo da existência” (Maranhão In Albuquerque Jr, 2008).

Nesse ponto de análise, do contato de Airton Maranhão com outros autores de seu Estado, o Ceará, algumas obras são analisadas<sup>19</sup>, sobretudo duas obras coletivas de poesias das quais Airton Maranhão participou, as antologias <sup>20</sup> *Nova poesia cearense* (1976), organizada por Carneiro Portela; e *Poesia: o talento cearense em poesia* (1996), organizada por Joyce Cavalcante. Além dessas, uma antologia de textos intitulada “*O Cravo Roxo do Diabo*”: *o conto fantástico no Ceará* (2011), organizada por Pedro Salgueiro.

Entendemos que a antologia tem um caráter de “condensar para divulgar”, e esse “tipo de coletânea ao longo dos séculos vai ganhando novos sentidos, usos e finalidades, mas sempre relacionado a uma função pedagógica” (Oliveira, 2015, p. 61). Para a historiadora Ana Amélia Rodrigues de Oliveira, a organização e divulgação de antologias no século XIX seria uma das estratégias do nacionalismo, uma forma de reforçar a criação da memória e da identidade nacional.

No caso das antologias das quais Maranhão fez parte, há um exercício de criação de uma unidade em torno da “literatura cearense”. A *Nova poesia cearense* (1976), organizada por Carneiro Portela, tem o prefácio *Palavras de apresentação* assinado por Artur Eduardo Benevides, no qual é afirmado que os poetas reunidos nessa obra são “iniciantes” na escrita poética e que será necessário um aperfeiçoamento:

O encontro com qualquer poeta, [...] é um momento de alta significação para o espírito humano, mesmo quando esse poeta, como as auroras, ainda não se ergueu de todo e é apenas promessa ou esperança. É o caso daqueles que se acham reunidos na presente antologia, [...] que se manifestarão, por certo, em maior dimensão, quando forem vencidas as vacilações iniciais e todo encontrarem, afinal, a plenitude de seu caminho. É uma poesia jovem, uma arte que ainda amadurece, manipulada por artistas que apenas entremostam sua face, na constelação cultural do Ceará. [...] O que mais admira, porém, é a procura da poesia pela nova geração. Não importa que nem todos a alcancem, na sua misteriosa simplicidade, e que a linguagem, em muitos casos, ainda não esteja totalmente literaturizada. Isso poderá vir com o exercício diário, pelo qual, aos poucos, qualquer autor adquire domínio formal e conteudístico. É muito importante que os jovens de hoje continuem a acreditar na poesia como veículo de sua realização pessoal no campo das letras. Mas devem ter em mente que se trata de um gênero que exige tudo de quem o pratica. Ou se é ou não se é poeta. [...] Por isso

<sup>19</sup> Destacamos também: *Textos e Contextos* (1995), de Francisco Carvalho; *O Romance Cearense: origem e evolução* (2003), de Zelito Magalhães; *Letras Cearenses* (2004), de Hildeberto Barbosa Filho; *A letra e o Discurso: ensaios e perfis literários* (2014), de Dimas Macedo; e *Sôbolas manhãs* (2014), de Nilton Maciel.

<sup>20</sup> Ana Amélia Rodrigues de Oliveira nos explica que “o termo antologia remete aos gregos, a quem se atribui a realização da primeira obra antológica impressa no mundo ocidental. Esse tipo de obra teria surgido da necessidade de reunir, numa coletânea, epigramas gregos que seriam conservados para a posteridade, isso por volta de 100 e 80 a.C. Com o passar dos anos, vários tipos de antologias foram surgindo, algumas delas apresentando poemas de cunho moralizante, satíricos ou até mesmo pederásticos, mas sempre nessa mesma perspectiva de coletar, de reunir” (Oliveira, 2015, p. 61). Além das antologias *Nova poesia cearense* (1976) e *Poesia: o talento cearense em poesia* (1996), Maranhão também participou das obras *Antologia de Poetas e Escritores do Brasil* (1990), e *Mil poetas Brasileiros* (1995). No entanto, não conseguimos localizar essas duas últimas antologias.

mesmo, os jovens poetas cearenses terão que se dedicar ainda mais a esse nobre ofício literário, tentando encontrar uma expressão mais indireta e vertical [...]. No mais, é confiar nos quase trinta poetas aqui reunidos, na esperança de que saberão ser dignos no **múnus** que escolheram, no mundo da literatura, em geral e da poesia em particular, encarando a sua arte com a maior seriedade e dedicação. Com isso, estarão em permanente processo de aperfeiçoamento [...] (Benevides In Portela, 1976).

No prefácio assinado por Benevides, é possível notarmos uma certa “acidez” ou ironia refinada nas palavras, por isso fizemos a opção de citar mais demoradamente, pois há uma caracterização da escrita dos poetas como carecendo de “amadurecimento” e “maior dedicação”. Assim, nessa antologia já existe uma crítica aos seus participantes no próprio prefácio, espaço que geralmente é destinado a uma exaltação e superavaliação dos autores e das temáticas. No entanto, é positivado por Benevides o interesse desses jovens (anos 70) pela literatura, sobretudo a poesia.

Desse modo, a antologia coordenada por Carneiro Portela reúne 26 poetas, incluindo o próprio organizador (apenas uma única mulher participou dessa seleção: Fátima Girão). A obra segue uma estrutura fixa, na qual todos os participantes são apresentados com uma breve “descrição biográfica”, em seguida vem uma “nota crítica” e, por fim, os poemas. Os autores foram dispostos em ordem alfabética, de modo que Airton Maranhão abre a antologia. Vejamos a biografia e a nota crítica sobre o poeta, assinada por Assis de Oliveira:

AIRTON MARANHÃO (José Airton Ribeiro da Silva) nasceu na cidade de Russas – Ceará, a 09 de setembro de 1950. Vencedor de vários festivais literários e autor da obra poética “DEUSURUBU”. Cursa Pedagogia na UNIFOR.

NOTA CRÍTICA – “Sua poesia é a especulação do contraste divino versus materialidade, puro versus impuro, irreal versus real. É a carga pesada dos questionamentos do homem da nossa época, estereotipado pelas inúmeras alternativas no desencontro da própria identificação.”

“Sentimos em seus versos, o ponto alto das indagações impostas pelo homem a si mesmo enquanto “ser” de buscas e caminhadas. E o percorrer caminhos no encontro dos aspectos divino-real da existência. É a luta pela síntese “dinâmica” de ABRAXAS – personificação do Bem e do Mal, como sentido da existência de um ser completo e complexo sem evasivas, integralizado no fulcro da própria dicotomia “pitagórica” da realidade física.”

Sua poesia é a própria vida de um jovem atormentado pela visualização contraditória do Universo. É a resposta dada pela vida. É o sintético final necessário à alma humana na libertação do homem da dualidade espírito-matéria” (Oliveira In Portela, 1976, p. 10).

Logo na descrição biográfica do autor foi indicado o livro “DEUSURUBU”, mas nunca conseguimos localizar esse livro de poemas com a família ou amigos de Maranhão. Olhando virtualmente o acervo da biblioteca da UNIFOR, uma “luz se acendeu”, pois indicava a existência de um exemplar. No entanto, indo procurar o livro de forma física na biblioteca, fomos informados que o mesmo não havia sido localizado. Também foi indicado que o autor

estudava pedagogia e não direto, curso que de fato se formou na UNIFOR. Já na “nota crítica”, o autor fez uso de muitas aspas e não ficou claro se estava citando alguém ou era o mesmo opinando sobre Maranhão. Nessa antologia Maranhão publicou três poemas: *Solidão*, *Além-donada-além* e *Cânticos de Arte*.

Já a antologia *Poesia: o talento cearense em poesia* (1996), organizada por Joyce Cavalcante, reuniu 46 poetas (homens e mulheres), incluindo nomes como Aíla Maria Leite Sampaio, Alexandre Barbalho, Artur Eduardo Benevides, Dimas Macedo, Fausto Nilo Costa Júnior, Francisco de Oliveira Carvalho, Horácio Dídimo, Hilné Costa Lima, Ireleno Porto Benevides e entre outros, José Airton Ribeiro da Silva, que no sumário não é apresentado com o sobrenome Maranhão. A apresentação da obra é assinada por Paulo Linhares, secretário de cultura do período, no governo Tasso Jereissati, que afirma ter muito mais entusiasmo como leitor do que como secretário ao apresentar ao público esse livro de “registro antológico do talento cearense” e segue seu texto de apresentação:

Sendo o Ceará um Estado que por definição sempre ocupou um largo espaço no quadro da literatura nacional e mundial, afirmativa confirmada pelos nomes de José de Alencar, Rachel de Queiroz, Moreira Campos, Jáder de Carvalho, Hermam Lima, Gustavo Barroso, entre outros de mesmo peso, e atualmente pleno de valores emergentes, nada mais oportuno do que divulgar tão grande patrimônio em prosa e verso pelos quatro cantos do nosso Brasil e do mundo. É isso que me cabe fazer. É isso que estou fazendo com essa obra literária de qualidade superior que ora está sendo entregue às livrarias, às bibliotecas e à Internet, para que desse modo divulgada alcance seu verdadeiro objetivo, sua outa metade complementar – o leitor. Nenhuma surpresa me causou o alto nível desses dois trabalhos. Seguro do valor de nossos autores, minha tarefa foi apenas a de abrigar a ideia de reunir nessa publicação poetas e contistas notáveis de nosso meio literário. Creio ser esse o papel de um secretário de cultura de um governo democrático. Porém, não posso deixar de transparecer minha gratidão de leitor e cearense ao saber que agora em diante teremos um trabalho de referência globalizando nossa literatura contemporânea. Isso é História (Linhares, 1996, p. 07).

A apresentação de Paulo Linhares para a antologia organizada por Joyce Cavalcante tem um teor político muito forte, sendo bastante diferente do prefácio de Benevides para a antologia de Carneiro Portela. Nesse caso, sim, é valorizada a ideia de enaltecer os autores e considerar a antologia como uma forma de divulgação. Nessa segunda antologia não há a presença de uma “nota crítica” sobre cada autor, há apenas dados biográficos e logo em seguida os poemas de cada escritor. Vejamos como Maranhão foi apresentado:

**José Airton Ribeiro da Silva**

Conhecido no meio literário por AIRTON MARANHÃO, originário de uma família de músicos, nasceu na Vila Gonçalves, Russas-Ceará, aos 9 de setembro de 1950, sendo filho de Francisco de Assis e Osmira Ribeiro Santiago.

Há mais tinta nos olhos escreve romances, poemas, novelas, folhetos do Cordel, vencedor de mais de uma dezena de festivais de poesias e concursos literários de âmbito nacional, participante de várias Antologias cearenses e da Antologia *Mil poetas brasileiros*, editada em 1995, autor do livro de poemas *Deusurubu* e do romance *A dança da caipora*, editado em 1994 (Cavalcante, 1996, p. 183).

Existe um intervalo temporal de vinte anos entre as duas publicações das antologias poéticas e também uma forte diferença entre como Maranhão foi apresentado nos dois momentos. Em *Nova poesia cearense* (1976), Maranhão, assim como os demais autores, foi apresentado como “neófito” na literatura, recebendo crítica à escrita, pois precisava de amadurecimento. Já em *Poesia: o talento cearense em poesia* (1996), o autor foi apresentado como um escritor experiente, com um lugar de autoria já demarcado nesse contexto. Nessa segunda antologia poética, Maranhão publicou os poemas *Auto-afirmação*, *Tratado de injustiça*, *Caracteres habituais*. Não é nosso objetivo aqui analisar formalmente os poemas desses autores, mas sim nos interessa perceber a estratégia de participar ou a fabricação dessas antologias como uma forma de construção da autoria.

Reforçando o exercício de criação de uma unidade em torno da chamada “literatura cearense”, temos também a antologia de textos “*O Cravo Roxo do Diabo*”: *o conto fantástico no Ceará* (2011), organizado por Pedro Salgueiro. Essa antologia, apesar de indicar no subtítulo ser uma reunião de contos (mais de uma centena de contos), acaba trazendo também como anexo poemas e trechos de romances que se vinculam com a temática do fantástico, e que se ligam ao recorte espacial do Ceará. Vejamos a nota do organizador da antologia, que abre a obra:

Comecei a gostar de histórias fantásticas ainda na infância, ouvindo junto com meus irmãos os relatos de assombração narrados por meu pai, que parecia se divertir em nos assustar. Sempre nos reunia depois que a luz da Light era apagada na pequena cidade de Tamboril. Contava estranhos episódios acontecidos com habitantes da região: cavalos sendo misteriosamente açoitados em estradas escuras, luzes vistas debaixo de oiticias na beira de rios, machados cortando carnes durante a madrugada no mercado fechado, meninos que apareciam e desapareciam em jardins e camarinhas ...

Depois que comecei a ler e a gostar de literatura sempre tive por perto um livro do gênero, desde os mais tradicionais aos mais modernos. O mistério, o maravilhoso, o macabro e todos os subgêneros que circundam o fantástico sempre me fascinaram.

Em minhas leituras de autores cearenses encontrava, vez por outra, um conto fantástico, mesmo em inveterados escritores realistas. Passei a colecioná-los, já pensando um dia reuni-los numa pequena coletânea. Imaginava no máximo umas 30 ou 40 histórias.

Um fato curioso: certo dia, e já obcecado pelo tema, fui ao Instituto do Ceará, junto com os amigos Nilto Maciel e Astolfo Lima Sandy, perguntar a Eduardo Campos se ele tinha escrito algum conto dentro do gênero. Ele pensou um pouco e foi taxativo, não, nunca havia feito um só conto fantástico. Tempos depois o escritor Renato Barros de Castro me indicou “O pranto insólito”, que constatamos se encaixar perfeitamente no gênero procurado (Salgueiro, 2011, p. 05).

O organizador aponta um desejo pessoal pelo gênero fantástico como motivação para a organização da antologia, mas não deixou tão claro qual o seu critério de seleção dos autores e apresentou uma variedade de autores em contos: Juvenal Galeno, Gustavo Barroso, Rachel de Queiroz e muitos outros; em poesia: Jáder de Carvalho, Moreira Campos e outros; e em romances: Rodolfo Teófilo, Emília de Freitas, José Alcides Pinto, Natércia Campos, Nilto Maciel e outros. Salgueiro apresentou em sua nota uma “breve explicação” de seus critérios de escolha:

Por fim uma breve explicação sobre os critérios adotados na organização da coletânea. Procuramos o máximo de contos, poemas e capítulos de romances possíveis, incluindo desde os autores mais antigos e reconhecidos aos mais jovens e praticamente inéditos. Não pretendemos a excelência de uma antologia, mas um panorama o mais vasto possível de nossos escritores de todas as épocas literárias (o que justificaria a presença do organizador e dos pesquisadores entre os autores elencados, o que não aconteceria numa antologia). Além da leitura das obras, consultamos também escritores, leitores e pesquisadores sobre contos, poemas e romances que se alinhassem ao gênero proposto, ou se por ventura eles detectavam a falta de algum nome no panorama apresentado. Também não nos fixamos em um só prisma do que seria o fantástico, visto que as visões sobre o tema mudam muito com o passar dos anos e com novos estudos (Salgueiro, 2011, p. 6-7).

Não ficou claro na “explicação sobre os critérios” de escolha se eles estavam relacionados ao nascimento do autor no estado, ou o autor que escreve no estado ou sobre o estado do Ceará. Mas fica evidente que além do exercício de fortalecer a unidade em torno da “literatura cearense”, essa antologia de texto carregar um outro objetivo, que é classificar autores como “praticantes” de uma escrita vinculada ao fantástico (temática que é explorada no próximo capítulo) e também “fortalecer” esse gênero literário no Ceará. Isso justifica a necessidade de incluir tantas produções na antologia, que começou querendo reunir contos e acabou trazendo poemas e trechos de romances em anexo:

O escritor e professor de filosofia Alves de Aquino, O Poeta de Meia-Tigela, que me desafiou a incluir como anexo uma coletânea de poesias fantásticas cearenses no final do volume. Não só aceitei de pronto a boa ideia do competente amigo como consegui dele seu empenho em organizar o tal anexo. Nas muitas trocas de informações decidimos incluir também outro anexo com capítulos de romances fantásticos (Salgueiro, 2011, p. 6).

Foi justamente para compor a reunião de “romances fantásticos” que Airton Maranhão foi selecionado com um trecho do romance *Os mortos não querem volta* (1999) para a antologia organizada por Salgueiro, e foi apresentado da seguinte forma:

José Airton Maranhão Ribeiro da Silva nasceu em Russas, Ceará, em 1950. Formado em Direito pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR), é advogado militante e membro da Academia Russana de Cultura e Arte (ARCA). Poeta e romancista, publicou, em 1977, o seu primeiro livro de poemas, *Deusurubu*, vencedor de mais de uma dezena de festivais de poesias e concursos literários, tendo ainda editado, em 2006, os livros *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças*, *O Hóspede das Eras* - nona ao poeta Dimas Macedo e, em 2007, *A Maldição da Maria Bibia*. Mas já havia editado os romances fantásticos *A Dança da Caipora* (1994) e *Os Mortos não Querem Volta* (1999), além de poesia de cordel. Ganhou prêmios literários em várias categorias. Participou das antologias: *Nova Poesia Cearense* (1976), *Antologia de Poetas e Escritores do Brasil* (1990), *Mil Poetas Brasileiros* (1995) e *O Talento Cearense em Poesia* (1996) (Salgueiro, 2011, p. 660).

Essa apresentação segue a mesma estrutura das apresentações do autor nas outras duas antologias que já analisamos, mas aqui é interessante notar que nessa apresentação já há a filiação de Maranhão às instituições culturais como a ARCA e a referência de sua participação em antologias anteriores, como as que analisamos anteriormente, e outras que não localizamos durante a pesquisa.

Logo, pensando em antologias, para além do ato de reunir e divulgar, é preciso pensar também esse tipo de texto em outro aspecto importante: excluir. De acordo com a perspectiva de Oliveira (2015), “esses livros não apenas reuniam uma quantidade de obras separadas, dispersas, mas eles eliminavam, escolhiam e reduziam muitas outras, que por algum motivo não entravam nessas publicações concisas” (Oliveira, 2015, p. 66). Esse tipo de publicação também tem relação com os grupos ou círculos frequentados pelos escritores e que acabam se reunindo para reduzir os custos de suas publicações.

Assim, podemos inferir que muitos outros poetas ficaram de fora da antologia *Nova poesia cearense* (1976), organizada por Carneiro Portela, e da antologia *Poesia: o talento cearense em poesia* (1996), organizada por Joyce Cavalcante, assim como também textos do gênero fantástico ficaram de fora da antologia “*O Cravo Roxo do Diabo*”: *o conto fantástico no Ceará* (2011), organizado por Pedro Salgueiro. Antologias são obras constituídas por seleções com intencionalidade, por mais que se negue isso. É um trabalho de seleção que produz uma determinada memória, de modo que participar dessas antologias é uma estratégia para se construir como autor e sair do anonimato.

A análise dessas obras citadas foi importante para nossa investigação, pois mostrou tensões dentro desse “campo”, seleções e exclusões, assim como possibilitou mostrar como Airton Maranhão transitava com sua escrita entre outros escritores, buscando construir uma obra literária e fabricar-se como autor. Neste sentido, não nos prendemos a analisar apenas “uma coerência”, mas sim as tensões, as disputas ou as aproximações.

## 2.2 O “torrão” e o fardo

Surgiu com o nosso povoado  
 São Bernardo dos degredos  
 Das Russas das pedras ruças  
 Das bestas russas dos segredos  
 Como as éguas de cor ruça  
 Da cor ruça dos rochedos (Maranhão, 2005, p. 15).

Discutimos, nesta seção, como o desejo de Airton Maranhão de escrever/inscrever Russas é visto por ele mesmo como um fardo carregado pelo homem de letras: “porta-voz dos homens do interior [...], tentando mostrar no levantamento das matérias e formas de expressões produzidas por estas populações” (Albuquerque Jr, 2013, p. 49). No poema utilizado como epígrafe deste tópico, vemos o investimento de Maranhão em “narrar” o surgimento do povoado de São Bernardo, dizer no seu presente sobre a São Bernardo do passado, mostrando, metaforicamente, como sua escrita carregar o “fardo” desses rochedos de “pedras ruças” e contando os “segredos” das “éguas de cor ruça” de seu “torrão natal”.

Nesse intento de percebermos a relação da escrita com o “torrão” natal, continuamos analisando a contracapa do terceiro livro publicado por Airton Maranhão (ver Anexo A), seu segundo romance: *Os mortos não querem volta* (1999), pois nessa contracapa José Alcides Pinto, autor já mencionado no tópico anterior, mas que é também trabalhado em outros momentos deste texto, afirmou que Maranhão não ficou a dever nada aos autores da “geração de 30, no Nordeste” e que “pelo contrário, ele supera a visão regional fronteira” (Pinto In Maranhão, 1999). Adiantamos que não concordamos totalmente com essa afirmação de Pinto, pois Maranhão não rompeu com o regional e fez usos dessa dimensão, porém compreendemos que esse “rompimento” pode ser entendido pelo fato de Maranhão ter optado pelo fantástico/maravilhoso.

Na fala de José Alcides Pinto vemos um jogo forte com a ideia de lugar (território, espaço) e fronteira, o que nos leva até a crítica que Durval Muniz de Albuquerque Júnior faz ao entendimento dessas “fronteiras regionais” como fixas ou estanques, pois “o discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior a si [...]. É na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso, de sua instituição” (Albuquerque Jr, 2008, p. 222). A identidade sobre uma determinada região, um município, por exemplo, é uma construção histórica, produzida por práticas discursivas e não discursivas.

Desse modo, os agentes desse espaço dito “regional” não são apenas “ponto de barragem”, mas são também “ponto de apoio” e fazem usos dessa identidade regional fronteiriça, um uso “essencialista” dessa identidade, sem perceber a sua dinâmica de construção social, cultural e histórica. Assim, o imaginário sobre a região nordeste permaneceu sendo alimentado por escritas como a de Maranhão, e sendo recortado para espaços menores, como o Vale do Jaguaribe e a cidade de Russas.

Logo, discordamos de José Alcides Pinto e entendemos que Airton Maranhão não superou essa “visão regional fronteiriça”, haja vista que continuou sendo “apegado” ao “nordeste” e fez uso desse discurso regionalista. Como apresentado na epígrafe deste capítulo, “o conceito de cultura nordestina [...] foi utilizado para selecionar, nomear e definir um conjunto de matérias e formas de ver e dizer a cultura regional da qual somos prisioneiros ainda hoje, da qual não conseguimos fugir seja na mídia, na academia ou mesmo na vida cotidiana” (Albuquerque Jr, 2013, p. 22).

Em uma entrevista recente, no ano de 2021 para a revista *Historiar*, o já mencionado historiador Albuquerque Júnior diz que o “discurso regionalista” sobre o nordeste realizou vários “milagres” e que um deles foi “se apropriar da categoria sertão” tal qual também se apropriou da “categoria seca”, pois “nenhuma área do Brasil tem seca, as outras áreas do Brasil têm estiagem. A seca é exclusivamente do Nordeste. O Nordeste se apropriou da seca, da mesma forma se apropriou do sertão” (Albuquerque Jr, 2021, p. 310). Em *A dança da Caipora* (1994), Airton Maranhão trabalhou essas imagens “cristalizadas” sobre seca e sertão, conforme é possível observar o trecho: “– Chove mais não compade João, nem mesmo a Chica do Canjerê, aquela Besta do Apocalipse, fará chover nessa terra”. E continua tecendo uma correlação entre sertão e inferno: “Aqui é a jornada do inferno, galho seco virou mané-magro e o diabo desanuviou toda essa terra, porque o demônio encaiporou o Sertão inteiro e tudo está amaldiçoado”. Maranhão finaliza o romance falando de “sertão cearense”: “aqueles miseráveis não mereciam que todas Caiporas do Sertão cearense ressuscitassem ali na Vila Caiçara” (Maranhão, 1994, p. 17 e 120).

Essa visão sobre o sertão também é empregada em *Os mortos não querem volta* (1999): “Era uma visagem de outro mundo. Os urubus batiam asas. Até o cavalo de três pés se enveredava numa cega fúria a temer o risível do clérigo”. E acrescentou a religiosidade: “O homem de batina preta orava em silêncio no seu rosário. Escanchado num matungo benzia as caatingas, as veredas e os caminhos desertos do sertão”; e “O badalo plangente se ouvia por todo o sertão Jaguaribano. Quem conhecia, e quem ignorava a existência de um sino, ajoelhava-se de espanto, a orar em prantos, a temer a divindade” (Maranhão, 1999, p. 4 e 110).

No último romance publicado, *As pétalas da Pacarrete* (2014), o sertão foi apresentado como dotado de certa simplicidade. Vejamos: “os caçadores com suas mulheres e filhos, vestidos com roupas de algodão, na simplicidade da vida costumeira, ostentavam faca, punhal, espingarda. E até arcabuzes, como os soldados”. Além disso, Maranhão reforça sua simpatia pela manutenção do costume e da tradição: “Pelo costume e necessidade de defesa. Por isso, não proibia usar arma. Todos tinham boa-fé, falavam a verdade e não enganavam ninguém. Poderia andar armado como quisesse. As terras eram empestadas de guaxinim, jaguar, gato vermelho, raposa e onça-pintada”. Além disso, o referido autor também apresenta um sertão retratado como primitivo: “a pracinha tinha belos banquinhos, era arborizada com pequenos jardins. Assim como se fosse um povoamento primitivo, não havia pessoas perambulando pelas ruas. Tudo era calmo” (Maranhão, 2014, p. 81 e 84).

Logo, é perceptível que nos três romances é alimentada uma visão de sertão vazio, simples, violento, primitivo, seco e com muita religiosidade. Um sertão apresentado apenas como um espaço violento e sem lei. Mesmo já existindo outros discursos sobre o dito “sertão nordestino”, Maranhão continuou, em grande medida, explorando o discurso da pobreza, da violência e da seca.

Nessa direção, entendemos que Maranhão é “preso” por uma prática discursiva que utiliza o conceito de “cultura nordestina” e “cultura regional” de forma essencialista, como é possível notar no romance *A dança da Caipora* (1994), em que a personagem Chica do Canjerê diz o seguinte: “E você, compadre Miguel, já por assim ser um *verdadeiro nordestino*, que se alimenta pelo próprio crime de viver essa vida desgraçada, deve vivê-la sem se envergonhar de ser um homem infeliz e ainda mais, por não esconder a *natureza do caboclo*, pobre e sofredor” (Maranhão, 1994, p. 52-53. Grifo nosso).

Na escrita desse romance, como vemos, é utilizada essa concepção de “verdadeiro nordestino” como uma identidade dada, como uma essência, como uma “natureza do caboclo” e não como uma identidade com historicidade e que atende a interesses e disputas por poder. Seguindo o romance, agora pela voz do narrador<sup>21</sup> da história, vemos essa “identidade nordestina” ser citada novamente:

---

<sup>21</sup> No livro *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionalis: introdução à teoria da literatura* (2001), Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira chamam atenção para a diferença entre autor e narrador: “a voz do narrador não é a voz do autor, apesar de haver entre elas muitas semelhanças – de timbre, de intensidade, de sinuosidade, etc. O narrador é uma *criação* do autor. A voz do narrador é a *ficção de uma voz*. [...] Há, nos textos ficcionais, um profundo imbricamento de vozes. As vozes das personagens são veiculadas pela voz do narrador [...]. Mas o narrador também pode ser personagem, pois pode aparecer representado, figurado em sua própria narrativa [...]. É preciso lembrar, no entanto, que as vozes do narrador e das personagens soam através de uma outra voz que as articula em conjunto. Essa voz, agregadora mas múltipla, é a voz do autor” (Oliveira, Santos, 2001, p. 3-4). Não pretendemos, neste trabalho, fazer uma associação direta e mecânica entre autor, personagens e narrador, mas essa

Nessa aperreção, Zé da Lagoa, em pé, sentou-se sobre os calcanhares, monstruoso e humano nas suas características de *nordestino jaguaribano*. Nada mais horrível para um pobre infeliz que ser zombado através das histórias da lenda e da superstição, como se o contador fosse o próprio mito dos seres semi-humanos ou mesmo até semi-animais na analogia natural de todos os humanos (Maranhão, 1994, p. 64. Grifo nosso).

Fazendo uso dessas “características de nordestinos”, foram utilizados até elementos físicos/corporais para construir um “reforço” para essa identidade dita “nordestina”, e até uma certa animalidade/monstruosidade. Essa associação do homem com seu trabalho no campo e sua miséria, mas destacando sempre sua bravura e honra, aparece em várias construções de “tipos” específicos de região, como o “vaqueiro cearense” (Oliveira, 2015, p. 57). Neste sentido, reforçamos que é possível perceber que Maranhão trouxe para sua escrita uma ideia de “essência” para essa região – “autêntico nordestino” e “sertanejo”.

Interessante também que nesse caso há um recorte dentro da própria dita “identidade nordestina”, pois é apresentada uma concepção de “nordestino jaguaribano”, buscando, com essa personagem Zé da Lagoa, representar uma “essência” para um tipo de homem dessa região, o “torrão” do autor: “em pânico, Zé da Lagoa já não sabia se ouvia ou se sonhava. Novamente, o canto inditoso monopolizou toda sua fraqueza de *nordestino supersticioso*. Não se deteve, correu apavorado morro abaixo, rumando para Vila Caiçara” (Maranhão, 1994, p. 83-84. Grifo nosso). Sempre se valendo das lendas e mistérios do sertão, o autor retoma essa ideia da existência de um “caboclo nordestino”: “num das choças afastadas das outras, alguém também ouvira aquele canto impiedoso, no mistério da madrugada, que aterrorizava qualquer *caboclo nordestino*” (Maranhão, 1994, p. 84. Grifo nosso).

Outra personagem utilizada no romance *A dança da Caipora* (1994) para expressar uma dita “essência nordestina” é o caçador João clementino: “Que deseja?!?! – indagou ele, sem nenhuma *maneira de ser nordestino* puro e prestativo, talvez ainda por motivo da morte de seu cão fiel” (Maranhão, 1994, p. 99. Grifo nosso). Ou seja, para o narrador há uma maneira específica, pura e prestativa de ser nordestino, que não foi “usada” na ocasião pela personagem, mas que deve ser preservada e resgatada por escritas como a que aqui estamos analisando.

O capítulo dezessete do romance *A dança da Caipora* (1994) é finalizado com uma descrição dessa personagem citada no parágrafo anterior: “João Clementino, como era de *natureza nordestina*, mas que depressa, numa expressão pesarosa, debruçou por cima da égua-

---

relação/associação pode ocorrer. O autor vai se colocando, mesmo que indiretamente, ao longo de seu texto ficcional, e isso é muito presente na escrita de Airton Maranhão.

ruça, melancólico e corajoso, como sempre se apiedava dos entes sofridos e desolados, desceu e rumou para a moradia do inferno” (Maranhão, 1994, p. 100. Grifo nosso).

Mais uma vez o caráter de uma dada “natureza nordestina” foi salientado por Airton Maranhão. Até quando é para ressaltar a sabedoria do sertanejo, Maranhão cria uma imagem ligada à natureza, lenda ou superstições: “ao sertanejo, ninguém ousa zombar de sua sabedoria. Ele sabe muito bem evitar as picadas dos bichos e o veneno dos escorpiões. As aranhas caranguejeiras, as maiores deste mundo, matavam a fogo” (Maranhão, 1999, p. 27). As personagens de Maranhão alimentam a visão de que o nordestino é o oposto da civilidade.

Assim, percebemos que a escrita de Airton Maranhão, através das personagens de seus romances, buscou uma “essência” natural e imutável – eterna – para essa região que descrevia e ficcionava, o seu “torrão natal. Porém somos concordantes com Durval Muniz de Albuquerque Jr. no sentido de que a região deve ser pensada a partir do “movimento pendular de construção/destruição, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço” (Albuquerque Jr, 2008, p. 222). Mas, como já demonstramos, na escrita de Maranhão é possível perceber uma visão “eternizada” da região e do seu lugar, do qual sentia saudade (dimensão que abordamos mais adiante). Vejamos uma dessas imagens de Maranhão na qual o tempo parece não passar:

À vista principal da porta e da janela contígua, ensombrada por tosco alpendre de carnaúba semi-encoberto de melão-de-são-caetano, surge uma escada pitoresca, de chão batido, lapidado acima do nível da Lagoa da Caiçara. Ao lado poente, o barranco salienta, sem declive, um mundão de pés de canafístulas, um bombacho, duas ou três touceiras de canas, uns canteirinhos de verdura e *uma púrpura égua-ruça que pasta despercebida do tempo...* (Maranhão, 1994, p. 26. Grifo nosso).

Continuando a discussão sobre as obras literárias de Airton Maranhão e de José Alcides Pinto, outro ponto de encontro é que ambos recorreram ao dito “fantástico” em suas escritas (assunto que é explorado no próximo capítulo). Assim, ao analisarmos a obra de Maranhão, devemos considerar esse recurso do autor de buscar uma escrita vinculada ao fantástico/maravilhoso/mágico. Temos que compreender esse recurso como um meio para “acesso” ao passado e “invenção/fabricação” de uma memória. Essa sua prática de escrita se trama na construção de memórias sociais que dão dizibilidade a um lugar – o seu “torrão natal”, a cidade de Russas-CE. Lidando com uma literatura de cunho mais ligado ao fantástico, Maranhão continua alimentando e reelaborando uma dada forma de ver e dizer essa região, de modo a desconsiderar outras formas de viver, ver e dizer essa região.

Ao analisar a obra do poeta José Alcides Pinto, o historiador Francisco Francijési Firmino, em *Alegorias da Maldição* (2012), sua dissertação de mestrado, compreende a escrita do autor de *Trilogia da Maldição* (1995) como um exercício de “dizer para conservar, narrar para manter – é a luta das palavras passadistas contra a emergência de novas identidades” (Firmino, 2012, p. 84). A modernidade e o progresso silenciariam a tradição e na escrita de José Alcides Pinto “o fantástico é, portanto, uma possibilidade estética que age contra a modernização do espaço, à medida que subverte as regras e racionalidades” (Firmino, 2012, p. 101).

Airton Maranhão, assim como José Alcides Pinto, queria romper com a ideia de modernização do espaço e mostrar a Russas de sua infância, que ainda permanecia em sua memória, algo que havia sido usado na produção da dita “cultura popular”: “a tendência a negar a modernidade [...], sua medievalização, é uma das estratégias de produção do dito folclore nordestino ou da dita cultura popular nordestina como tradicional” (Albuquerque Jr, 2013, p. 39). Sobre essa questão da negação da modernização, do progresso e de certa “medievalização” desse espaço, José Alcides Pinto, na orelha de *A dança da Caipora* (1994), fez a seguinte observação:

A vida no interior cearense está representada nesse livro com um grande painel. Não um painel da miséria nordestina, como “os retirantes”, de Cândido Portinari, ou representando a violência em “Guernica”, do pintor Pablo Picasso, *mas o da visão do terror, do medo, da assombração, do misticismo, do mundo dos beatos e benzedores de toda casta, das lendas, das bruxarias e superstições. Neste âmbito de crenças e presságios que é o da Caipora e o das bruxas, se sobressai a bravura do sertanejo* (Pinto In Maranhão, 1994. Grifo nosso).

Pinto indicou que na obra de Airton Maranhão o misticismo e as superstições do povo do seu “torrão natal” que conheceu em sua infância, assim como as narrativas de lendas e crenças as quais teve acesso a partir da tradição oral, não são sinônimo de atraso e vazio, como era ditado pela modernização do espaço. Porém, consideramos relevante salientar que isso só acontece em alguns poucos momentos de sua obra, pois esse é um ponto no qual há muitas contradições no autor. Logo, também percebemos que Maranhão, partindo do que foi apontado por Pinto na citação anterior, até contrapõe a “miséria nordestina” a uma cultura que ainda guarda uma “essência” na qual se sobressai a bravura do sertanejo, e o este acaba sendo apresentado como um guardião de uma masculinidade/bravura que precisa ser preservada. Mas ressaltamos que no exercício de escrita sobre essa “essência sertaneja” muitos estereótipos acabaram sendo validados e reforçados pelo autor.

Analisando os discursos dos folcloristas entre 1910 e 1950, Durval Muniz de Albuquerque Júnior indica a “emergência da ideia de região Nordeste <sup>22</sup>”, e aponta que com a mesma também “nasceu” essa visão de uma cultura diferenciada e responsável por preservar a autenticidade:

Cultura que teria sua melhor expressão nas matérias e formas de expressão populares, nas manifestações culturais das populações rurais ou sertanejas, nos rituais, lendas, contos, poesias, danças, manifestações religiosas, festas, tradições, superstições, na literatura oral, presentes num passado que estava ficando para trás, na sociedade patriarcal que vinha desaparecendo sob o impacto da modernidade, da sociedade urbana, do mundo da técnica e do dinheiro, da sociedade burguesa e da economia capitalista (Albuquerque Jr, 2013, p. 39).

Inferimos aqui que essa também era a visão de “cultura nordestina” nutrida e praticada por Airton Maranhão, e por isso o mesmo buscava na “visão do terror, do medo, da assombração, do misticismo, do mundo dos beatos e benzedores de toda casta, das lendas, das bruxarias e superstições” a matéria-prima para seus escritos sobre o seu “torrão natal”: “os folcloristas se comprazem em coletar, em descrever, em relatar, em ordenar, em classificar as matérias e formas de expressão a que têm acesso, mas eles consideram a abordagem teoricamente embasada uma deturpação espúria” (Albuquerque Jr, 2013, p. 157). Logo, entendemos aqui a escrita de Maranhão com certas vinculações à atividade de um folclorista, pelo menos no sentido de recolher, de selecionar e de registrar as lendas, os mitos, as crenças e as superstições em seus livros.

Mas também concordamos com Mikhail Bakhtin (1998), para quem “o fantástico do folclore é um fantástico realista”, pois carrega elementos do mundo material/real e “opera nas vastidões do espaço e do tempo, sabe sentir esses espaços e utilizá-los ampla e profundamente” (Bakhtin, 1998, p.267). Desse modo, vai-se delineando no romance de Airton Maranhão um espaço marcado por forte misticismo: “Dava-se o nome a este lugar ‘Cruz-das-almas’. Lugar onde o matuto supersticioso fazia entrevista com bichos e com almas penadas de pessoas descontentes do mesmo misticismo” (Maranhão, 1994, p. 46). Mesmo vivendo na “cidade grande”, na capital do Estado do Ceará, Maranhão recorria ao que considerava ser a “realidade” do interior, pelo menos a “realidade” da qual sentia saudade e queria registrar como sendo digna de valorização.

---

<sup>22</sup> Para Durval Muniz de Albuquerque Jr a ideia da região Nordeste emerge por volta de 1910. Ainda para o autor: “na mesma década em que se emerge a ideia de Nordeste, parece estar nascendo o interesse pelo popular, tanto por registrá-lo, por preservá-lo, quanto por discipliná-lo” (Albuquerque Jr, 2013, p. 42).

Sobre essa dimensão do folclórico na obra de Airton Maranhão, o poeta Francisco Carvalho, ao escrever o prefácio de *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), indicou que há uma forte evocação de “fatos e coisas que, por motivos vários, foram incorporados, no decurso do tempo, ao patrimônio cultural e folclórico da cidade”. O referido autor frisa, ainda, a “fidelidade dos fatos”. Assim:

Na vasta e diversificada nomenclatura do livro, o leitor se defrontará com *registros* de assassinatos, suicídios misteriosos, adultérios, homossexualidade<sup>23</sup>, além de alguns fatos corriqueiros da rotina policial, essas coisas que necessariamente acontecem em qualquer agrupamento humano. A preocupação do autor com a *fidelidade dos fatos* torna o seu livro forte e indispensável aos futuros cronistas da urbe jaguaribana (Carvalho In Maranhão, 2005, p. 11. Grifo nosso).

Na busca por “registrar” para “preservar” (e também selecionar e excluir) essa cultura que entendia ameaçada, Airton Maranhão se dedicou a “recolher” e inserir nos seus romances e poemas essas “tradições populares”, como dito pelo autor, uma “missão em cima de mim pra eu escrever”, ou seja, um “fardo”. É relevante destacar que o próprio Maranhão utilizou esse conceito de folclore ao longo do livro *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005): “Mestre **Joaquim da Cabocla**/ Que o folclore no Vale expandiu/ [...] Folclórico soldado **Birita**/ [...] E da Russas mais folclórica/ de Russas o magistral **Bigolô**.” (Maranhão, 2005, P. 60, 69, 78. Grifo do autor).

Compreendemos que o trabalho do folclorista é reunir lendas, mitos e crenças. Logo, Airton Maranhão foi um oficiante dessa “oficina”, mesmo que de forma não declarada. Os folcloristas são antiquários de personagens e são dados às construções de narrativas, contos e fábulas. Maranhão falou do seu “torrão natal” via o folclore. Mas qual a intencionalidade disso? Quando o passado é valorizado por personagens nomeadas de folclóricas? Assim, o já mencionado livro *A feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-195)* (2013), de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, sobre o trabalho dos folcloristas, foi uma ajuda fundamental para compreendermos Maranhão também dentro dessa dimensão da escrita folclórica e para pensarmos como a dimensão do folclórico na escrita se relaciona com a dita posição de “escritor subterrâneo” – discussão apresentada no tópico anterior.

Segundo a jornalista Sheyla Castelo Branco, fazendo a apresentação de Airton Maranhão no livro *Palavras Russas* (2011)<sup>24</sup>: Rachel de Queiroz, a primeira mulher a integrar

<sup>23</sup> Nesse prefácio que Francisco Carvalho escreveu para Maranhão também é importante ressaltar o ponto em que o poeta colocou a questão da homossexualidade nivelada a assassinatos e suicídios, e até como algo exótico.

<sup>24</sup> O livro *Palavras Russas* (2011), que é analisado mais adiante neste trabalho, é uma obra organizada por Alan Mendonça e Hider Albuquerque Lima. Essa obra reúne escritores e artistas da cidade de Russas – CE e Airton

a Academia Brasileira de Letras: ‘Airton Maranhão é o único escritor que se conhece no mundo que escreveu um romance folclórico’ se referindo ao romance ‘**A Dança da Caipora**’” (Branco In Mendonça, Lima, 2011, p. 18). Essa dita missão de “salvar tudo do esquecimento”, sobretudo as coisas do povo, é percebida na escrita de Airton Maranhão e fez com que o autor se utilizasse dos elementos ditos folclóricos como “alimento” para a escrita de seus romances.

Não sabemos quando e nem em que contexto a Rachel de Queiroz fez esse comentário sobre o romance de Maranhão, mas sabemos que o autor de “*A Dança da Caipora*” (1994) e de “*Os mortos não querem volta*” (1999) fez uso desse comentário para se legitimar e se promover enquanto autor, usando da forte consagração que a Rachel de Queiroz poderia oferecer, destacando inclusive sua participação pioneira como a primeira mulher na ABL. Mais uma vez vemos o uso dessas agremiações como estratégia de autorização e de validação para escritores.

Na busca por autorização dos pares, discussão feita no tópico anterior, Maranhão fez com que o comentário da Rachel de Queiroz aparecesse junto com suas crônicas no livro *Palavras Russas* (2011). Porém, compreendemos haver uma certa ironia, ou até mesmo crítica no comentário de Rachel de Queiroz, pois nesse período o folclore já estava em declínio enquanto uma identidade profissional, sendo mais “um estereótipo associado a certo perfil de intelectual não acadêmico, imagem contra a qual lutaram durante muito tempo” (Oliveira, p. 29, 2015).

O folclore ficou de fora da formação das ciências sociais no Brasil, não virou uma disciplina acadêmica, mas se “institucionalizou através de museus, institutos, órgãos federais, estaduais e municipais e conseguiu torna-se um item significativo da agenda política cultural no Brasil” (Oliveira, p. 32, 2015). Até o momento, compreendemos Maranhão como uma espécie de “folclorista de gabinete”, sendo um leitor de textos de terceiros, que não foi realizar de forma efetiva pesquisas de campo, mas que utilizou suas memórias e as tradições orais que circulavam pela cidade e pelos arredores.

Para o historiador Kleiton de Sousa Moraes, no final do século XIX houve uma grande valorização do chamado “folclore brasileiro”, tanto pelos estudos ditos “científicos”, como pelas narrativas sobre os “costumes do sertão”.

A sede por estudos das “coisas do povo” no Brasil veio de uma necessidade criada na virada do século XIX para o XX em definir aquilo que nos tornava singulares num mundo que cada vez mais primava por procurar, em seus costumes ditos do “povo”,

---

Maranhão publicou seis crônicas: *As éguas ruças*, *A falsa padroeira de Russas*, *O antigo matadouro*, *O Caminhão mal-assombrado*, *A caixa D’água de Russas* e *A Cruz das Almas*.

a “essência” definidora do que seria a “nação”. A “alma do povo”, supostamente contida em “práticas populares”, era o foco principal daqueles que se interessavam por definir o que seria próprio da cultura brasileira (Moraes, 2020, p. 30).

Porém, Durval Muniz de Albuquerque Jr. indica que devemos atentar que “o amadorismo e a falta de um aparato teórico, a atividade presidida por mera curiosidade pelo colecionar detalhes, relatos, manifestações artísticas e culturais, fazem do folclore uma área de trabalho bastante frágil em termos científicos e, muitas vezes, mesmo em termos literários” (Albuquerque Jr, 2013, p. 156). No entanto, não queremos aqui “julgar” ou analisar de forma detalhada os méritos dos elementos ou recursos literários empregados por Maranhão, mas sim discutir como essa escrita se “alimentou” e se “serviu” de um dado discurso sobre o “regional”, e questionar o que a Rachel de Queiroz tentou dizer quando chamou o livro de Maranhão de “romance folclórico”, indicando esse autor como o único escritor no mundo a fazer algo assim.

Com essa afirmação, Rachel de Queiroz concordou com o tipo de discurso que Airton Maranhão estava exercitando? Questões como essas devem ser colocadas para fugirmos “da repetição acrítica dos mesmos enunciados, quando se trata de historiar a vida de dados atores elevados à condição de ícones da cultura nordestina, do folclore nordestino, da cultura popular nordestina”, pois é preciso “duvidar” dessas afirmações dos “inventores da cultura nordestina”, que tomam produções do presente como “passado cheio de tradições”: “este é, quase sempre, o maior pecado da historiografia da cultura popular, veicular acriticamente o discurso que tomou acontecimentos do presente, novidades, rupturas, como sendo eventos do passado, tradicionais, quando não milenares” (Albuquerque Jr, 2013, p. 223).

Ao se trabalhar com literatura, com uma obra literária como a de Airton Maranhão, é importante para a pesquisa histórica também pensar e analisar a “fortuna crítica”, pois a crítica classifica e coloca a obra e o seu autor em um determinado lugar, assim como também forma leitores para a obra. Para o já mencionado historiador, Kleiton de Sousa Morais, é no “espaço de produção de livros” que se “fabricam” os múltiplos sentidos para o texto: “é nesse espaço de produção cultural, historicamente constituído e em constante movimento, que se deve buscar a compreensão das representações constituídas por aqueles que se apropriam dos textos” (Moraes, 2020, p. 20). E essa apropriação pode ser para orientar a leitura (editor e autor) ou a apropriação feita pelo leitor final. Pensar o leitor também é importante, pois é uma figura histórica, cada época tem um leitor diferente, pois o leitor, em alguma medida, também é produzido. O escritor tem o desejo de ser lido e por isso pensa em um possível leitor ideal para sua narrativa.

A “crítica literária”, reafirmamos, é importante pois ela faz parte da recepção da obra, e junto com as políticas editoriais a constituem e constroem uma identidade para o seu autor. Vejamos o comentário do editor do Caderno 3, Carlos Augusto Viana, na página 05, no dia 03 de maio de 1995, no Diário do Nordeste sobre *A dança da Caipora* (1994):

Figura 2 – Recorte do jornal *O Diário do Nordeste*, ano 1995

DIÁRIO DO NORDESTE  
Fortaleza, Ceará – Quarta-feira, 3 de maio de 1995

Caderno 3  
LIVROS

PÁGINA 05

## “A Dança da Caipora” mostra o universo fantástico do Nordeste

**A** dança da caipora, de Airton Maranhão, é um painel do mundo mágico do sertão nordestino. Sóbrio, bem construído, o romance tem a força das narrativas orais, fruto da terra, da poesia de seu povo.

A dança da caipora de Airton Maranhão (Editora Print & Paper, 123 páginas), revela-nos, antes do mais nada, um contador de histórias. A partir de um mito popular, tendo como espaço o interior cearense, o autor mergulha nos aspectos mais múltiplos do universo das crenças, das bruxarias e superstições.

O ficcionista e poeta José Alcides Pinto, na orelha do livro, ressalta que “nesta antro de crenças e pressões que o da Caipora e o das bruxas, se sobressai a bravura do serfanejo, a força política dos coronéis e o domínio dos latifundiários na exploração do homem do campo. Enfim, um mundo de credences explode por todas as páginas deste livro, raro e novo sob qualquer ângulo que se veja, e o destaque desta análise vai para os diálogos que conduzem o romance de Airton Maranhão em permanente suspense”. Daí, o sentido do nosso contador de viola. O autor dá a seu texto a mesma força das narrativas orais, resultado que é da riqueza do encantamento popular.

A dança da caipora impressiona também pela dimensão de suas personagens. Pedro Miguel Rosa, João Clementino, Nazaré, Zé da Lagoa, Donana, o coronel Barroso, dentre outros, conduzem a trama ao mesmo tempo que se encarregam de narrá-la, isto é, através da força que en-

preendem ao discurso direto. Colhidas do cotidiano mágico do sertão, saem do “anonimato”, do obscuro, iluminadas por uma ficção plenamente realizada.

Quanto à realização do texto, ressalta-se o domínio que Airton Maranhão exerce a linguagem. Da frase curta, incisiva, fluí um vocabulário rico, bem escolhido, além de preciosidades do nosso regionalismo, tudo ordenado segundo as necessidades da narrativa. Fundamental para a plena realização do romance é o elemento descritivo. O cenário, perfeitamente integrado ao universo factual, constitui o instrumento por que o narrador nos põe em contato com as singularidades do espaço, em viés de a gênese das próprias personagens. Não há, por parte do autor, a preocupação com a descrição minuciosa de seus tipos; antes, seus traços resultam, quase sempre, da complexidade de seu mundo interior; dessa forma, não há barreiras visíveis entre os aspectos físicos e os psicológicos dessas personagens.

A dança da caipora, em última análise, é um amplo painel das singularidades da nossa terra. O autor revela-se íntimo de nossas tradições, das lendas que palmilham a memória cearense. Cada manifestação cultural, os hábitos, os costumes, aqui representados, de certa forma são compromissos do autor para com as nossas mais genuínas tradições. Isto não extrai o universalismo da obra, pois ele está presente na condição humana representada pela ação.

Carlos Augusto Viana  
Editor do Caderno 3



**TRECHO**

“Passara-se uma semana. Já era noite alta. A lua cheia requintada num resíduo de prata, vagarosa, claraava o banco algarve. Muito longe, um caracho no ovisitar da Vereda do Arabu, moia seu grito triste e embruado, moia dobre de linado.

Na Tapera da Mistama Nazaré, a galeira já há muito havia acabado. Na bodega do seu Borges, alguns bebados restavam. Zé da Lagoa atira da bebedeira as últimas chamadas da noite. Pobre Zé Molambo, orfão de pai e mãe, solitário do mundo, constituído e educado por lemões de vida boêmia, sem palmatória, sem tabuada, sem quadro negro, sem mestre, ao ensinamento da galeira.

Nessa noite, não diferente das outras, Zé da Lagoa como um prisioneiro condenado ao sofrimento bebia muito. Sempre bebia, lembrando que há dez anos, numa madrugada como essa, Marina, sua única amante, ateara fogo nas vestes e correria para o terreiro como um lírio mal-assombrado, tendo, na brevidade de três dias, uma morte horrível... Para ele, essas três dias foram um século de desgraça, tormento e desespero.

Fez até promessa das mais variadas. E depois que ela morreu, deixou uma eterna lembrança — a cicatriz em sua mão; mostrava a todo mundo. “Foi ao tentar salvar Marina minha amante”. Dizia, às vezes, em lágrimas, às vezes com orgulho.

Com o passar dos dias, assemelhava-se aos homens apaltonados, amargurados na bebida e nas lágrimas de paixão contida, estalando nas mesas em profundo convívio de tristeza, processado no sofrimento e na solidão do amor. Del então, Zé da Lagoa era o mais conhecido dos vagabundos.

particularmente: provocadas pela Revolução Industrial, perscrutaram o surgimento de uma nova abordagem literária, marcada pela busca de um retrato da vida e seus delírios — e que passou a ser conhecida como o estético do Realismo.

Zola levou esse movimento às últimas consequências: as condições reais de comportamento humano. Este livro é sobre o seu percurso.

## Lançamentos

Fonte: *O Diário do Nordeste* (1995).

A matéria intitulada “*A Dança da Caipora*” mostra o universo fantástico do Nordeste é um texto bastante elogioso, muito laudatório e com clara intenção de divulgar e atrair leitores para o livro, destacando sempre os aspectos e “preciosidades de nosso regionalismo”, afirmando que Airton Maranhão é “íntimo de nossas tradições e lendas que palmilham a memória cearense”, tradições vistas como genuínas. Maranhão é indicado como um autor que faz uso da “força das narrativas orais”, e que “mergulha nos aspectos mais múltiplos do universo das credences, das bruxarias e superstições” do “mundo mágico do sertão nordestino” (Viana, 1995, p. 5).

Mesmo sem nomear diretamente Maranhão como um folclorista, indiretamente é descrita uma “ação” de Airton Maranhão muito próxima desses “agentes culturais” que foram chamados de folcloristas. Mas na narrativa de Maranhão é acrescentado o elemento da ficção: “colhidas [personagens] do cotidiano mágico do sertão, saem do ‘anonimato’, do obscuro, iluminadas por uma ficção plenamente realizada” (Viana, 1995, p. 5).

A ficção figura como o elemento que distancia Maranhão de outros memorialistas da e sobre a região, será uma “iluminação”. Porém, entendemos que o texto memorialístico também lida com a dimensão da ficção, mas só aprofundaremos essa discussão mais adiante no texto. A matéria citada anteriormente também traz o desenho presente na capa do livro *A dança da Caipora* (1994) (Ver Anexo-A), algo interessante pois a imagem também é um elemento narrativo e produz significados, pensar a forma visual/física do livro também é importante<sup>25</sup>.

Carlos Augusto Viana, em seu texto, ainda transcreve alguns parágrafos do romance de Maranhão para “seduzir” e atrair futuros leitores. Mas aqui vamos apresentar uma outra “imagem literária” de *A dança da Caipora* (1994), na qual aparecem os elementos presentes no desenho da capa do livro e mostra esse “mergulho” indicado por Viana, de Maranhão nas crendices, bruxarias e superstições:

É que o matuto carrega uma crença antiga e supersticiosa: se a Caipora não sair do corpo do morto, esse jamais poderá ser enterrado e passará por todo o tempo à cabeceira do cadáver semimorto, em processo de decomposição à vista de todos, até uma mulher parir numa Sexta-feira da Paixão, ou um galo cantar. Nesse ínterim, as coisas mudam. É como um presságio estranho... se antes disto, ou antes da noite de Sexta-feira da Paixão qualquer galo daquela redondeza cantar por mais de três vezes... o Sertão fica mal-assombrado, e a Burrinha-de-padre toda noitinha passa no lugarejo para carregar as crianças! A porca dos Sete Leitões, juntamente com sete leitõezinhos fungarão pelos terreiros revirando a terra, procurando o anel da noiva encantada, assombrando o povo do Sertão; as Cobras pretas virão também botar o rabo na boca das crianças e mamar todo o leite das tetas das pobres mães; nas sextas-feiras à noite quando a lua transbordada de cheia, os sétimos filhos, os homens feios de olhos túrgidos na metamorfose do mal virarão lobisomem e sairão pelos caminhos, devorando e perseguindo suas próprias mulheres, amedrontando-as até perderem os sentidos; as crianças nascidas de sete meses vagarão pelas tardes assustando a meninada em visão de anões sem cabeças.

A mais assustadora das crenças é a Mula-sem-cabeça, que vai vomitando fogo pelas ventas, incendiando as choças, os caminhos em galopada louca por volta da meia-noite. Não se sabe de onde o matuto tirou essa idéia absurda, essa superstição. Bom, se o caboclo sertanejo acredita em tal mito, logo, existe em sua imaginação. Mediante tudo isso o Sertão fica mal-assombrado. Pelas estradas se escuta o espírito-vaqueiro aboiando gado, acompanhado com os gemidos do carro-de-boi, as cantigas de cego ao meio dia, cantando versos na voz do Diabo. A mais estranha das lendas é ouvir, na madrugada, sons de picaretas, cavando botijas no oitão, nas cozinhas das casuchas, ou túneis misteriosos a procura do mundo subterrâneo no interior da terra, onde vivem

<sup>25</sup> Entendemos que “a existência ou não de gravuras, o tipo de papel usado são elementos presentes no livro que possibilitam diferentes formas de apreensão do escrito, o que nos permite compreender que nenhum texto existe independente de sua materialidade, e que essa materialidade também constrói sentido sobre o mesmo” (Oliveira, 2015, p. 254).

os parentes da Chica do Canjerê. Isso tudo ocorre na imaginação supersticiosa das crenças pré-humanas da encarnação da Caipora – a Sentinela da Raposa (Maranhão, 1994, p. 106).

Airton Maranhão criou, em *A dança da Caipora* (1994), um espaço, uma Russas, e personagens em suas narrativas literárias que se distanciam do “real”, um mundo fabricado e permeado por lendas e superstições, mas que existe na imaginação desses homens e mulheres, e que assim também afeta o “real”<sup>26</sup>. Logo, esse sertão, diferente do que é indicado por Pinto, é um espaço narrado como vazio e supersticioso, mas que mesmo assim há formas de vida. Mesmo que preso em uma dada forma preconceituosa de ver e dizer esse espaço, o autor mostra que há formas de viver nele.

À frente do alpendre, após estender-se à vista enorme da lagoa Caiçara, vê-se muito longe, lá no meio do vale da baixa várzea, se destacar o claro rio Araibu, escorrido em meio às escarpas, alienado de carnaúba, umarizeira e oiticicas. À sua margem, no coração do vale, entre o verde-escuro da várzea, lá no fundo, distingue-se, pelo vermelho-escuro, um amontoado de telhados. Bem ao centro, torres de uma igreja palpitam ao céu, o ponto alto daquela civilização Russana, até há muito desconhecida dessa gente matuta da Vila Caiçara (Maranhão, 1994, p. 27).

---

<sup>26</sup> Luís da Câmara Cascudo, em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012), diz que a Caipora é um Curupira com os pés normais: “o curupira é uma caipora, residindo no interior das matas, nos troncos das velhas árvores. De defensor de árvores passou a protetor da caça [...]. Em qualquer direção, pelo interior do Brasil, o Caipora é um pequeno indígenu escuro, ágil, nu ou usando tanga, fumando cachimbo, doido pela cachaça e pelo fumo, reinando sobre todos os animais e fazendo pactos com caçadores, matando-os quando descobrem o segredo ou batem número maior das peças combinadas. [...] Por todo o nordeste do Brasil duas imagens verbais pintam o duende: fumar como o Caipora e assobiar como o Caipora. [...] No Ceará, além do tipo comum, aparece a cabeleira hirta, olhos de brasa, cavalgando o porco, caititu, e agitando um galho de japecanga (*Smilax*). Engana os caçadores que não lhe trazem fumo e cachaça, surra impiedosamente os cachorros. [...] O Caipora, com o contato do focinho do porco, da vara de ferrão, do galho japecanga ou da ordem verbal imperativa, ressuscita os animais mortos sem sua permissão, apavorando os caçadores” (Cascudo, 2012, p. 159-160). Analisando o romance *A Dança da Caipora* (1994) encontramos vários desses aspectos indicados por Cascudo, como por exemplo a morada na mata, a necessidade do fumo, o assobio, a surra no cachorro do caçador e a questão da ressuscitação. No capítulo quinto do romance, em um diálogo entre os caçadores João Clementino e Pedro Miguel da Rosa, é indicada a morada da Caipora: “- Ei, compadre Miguel hoje vamos até o fim da Vereda do Araibu, a Caipora, esse servo do diabo, não é animal desconhecido para nós, por estas matas. Hem? - Está brincando! - exclamou Pedro Miguel da Rosa. - Nenhum ser humano pisou nas profundezas daquela mata, a não ser a maldita velha Chica do Canjerê, para ela, não é tão longe, fechada nos confins dos mistérios, nem tão perto na escuridão da noite. Mas... ainda é o único esconderijo inexplorado do mundo para as diabruras da Caipora. Lá não existe descrição de pegada humana. Todo povo da várzea jaguaribana sabe disso, como, também, sabe das ossadas das Caiporas sepultadas entre as raízes das árvores, no diz-que-diz-que de Chica do Canjerê, pelo bate-boca do povo que dessa lendária criatura, são as únicas ossadas existentes no mundo, para provar que a Caipora existe, mesmo invisível, existe. Só que a Caipora nunca deixa rastro e nunca morre, mas a ossada existe sepultada pelos tempos antigos. Então, por lá, está infestado de Caipora. Esse bicho ainda animal desconhecido para o resto do mundo. Não tenho essa coragem, me arrisco a morrer de fome” (Maranhão, 1994, p. 40). No romance é possível perceber que o autor localiza espacialmente a caipora em Russas: “vereda do Araibu” e “várzea jaguaribana”. Ao longo do romance há outras passagens que aproximam a “caipora”, personagem de Maranhão, com a definição apresentada por Cascudo (como a luta dos caçadores com a caipora por conta do esquecimento do fumo e surrar que o cachorro Guabira levou). Inferimos, dessa forma, que o próprio autor conhecia essa definição.

Para descrever o espaço da cidade de Russas-CE, Airton Maranhão fez referência aos “alpendres” tão comuns em um modelo de casa que já não é o predominante em Russas. Além disso, evidenciou o contraste do verde da várzea com o vermelho dos telhados e as torres da igreja, um jogo com cores na narrativa, ou seja, para falar de um tempo que deseja recordar, Maranhão recorreu à descrição do espaço.

Há também, na citação anterior, uma outra questão para se pensar, pois Airton Maranhão falou em “civilização russana” e na “gente matuta” da Caiçara, assim podemos pensar sobre esses conceitos – civilização/matuto – e seus usos por Maranhão, chegando a inferir como Maranhão se coloca em relação a isso, de que “lado” ele se percebe. Assim, o espaço não é apenas físico, mas também é formado pela ação e pela descrição/narração dos agentes que dele fazem usos.

Ao utilizar esses conceitos “civilizado” e “matuto”, Airton Maranhão alimentou o dualismo sertão e litoral, mesmo que sua obra não fale diretamente do litoral, mas os estereótipos sobre o sertão em comparação ao litoral foram reforçados em sua escrita. É relevante citar que o sertão é o polo que fica distante do poder público e dos projetos modernizadores.

Para Nísia Trindade de Lima, nessa leitura dual, “Sertão” é entendido “como um dos polos do dualismo que contrapõe o atraso ao moderno, e é analisado com frequência como o espaço dominado pela natureza e pela barbárie”. Enquanto que no polo oposto, “litoral não significa simplesmente a faixa de terra junto ao mar, mas principalmente o espaço da civilização” (Lima, 1999, p. 107). Nessa perspectiva, o sertão é representado pelo polo negativo, sendo a cidade o lugar do progresso e racionalidade, enquanto o sertão é onde as “tradições” se constituem e permanecem.

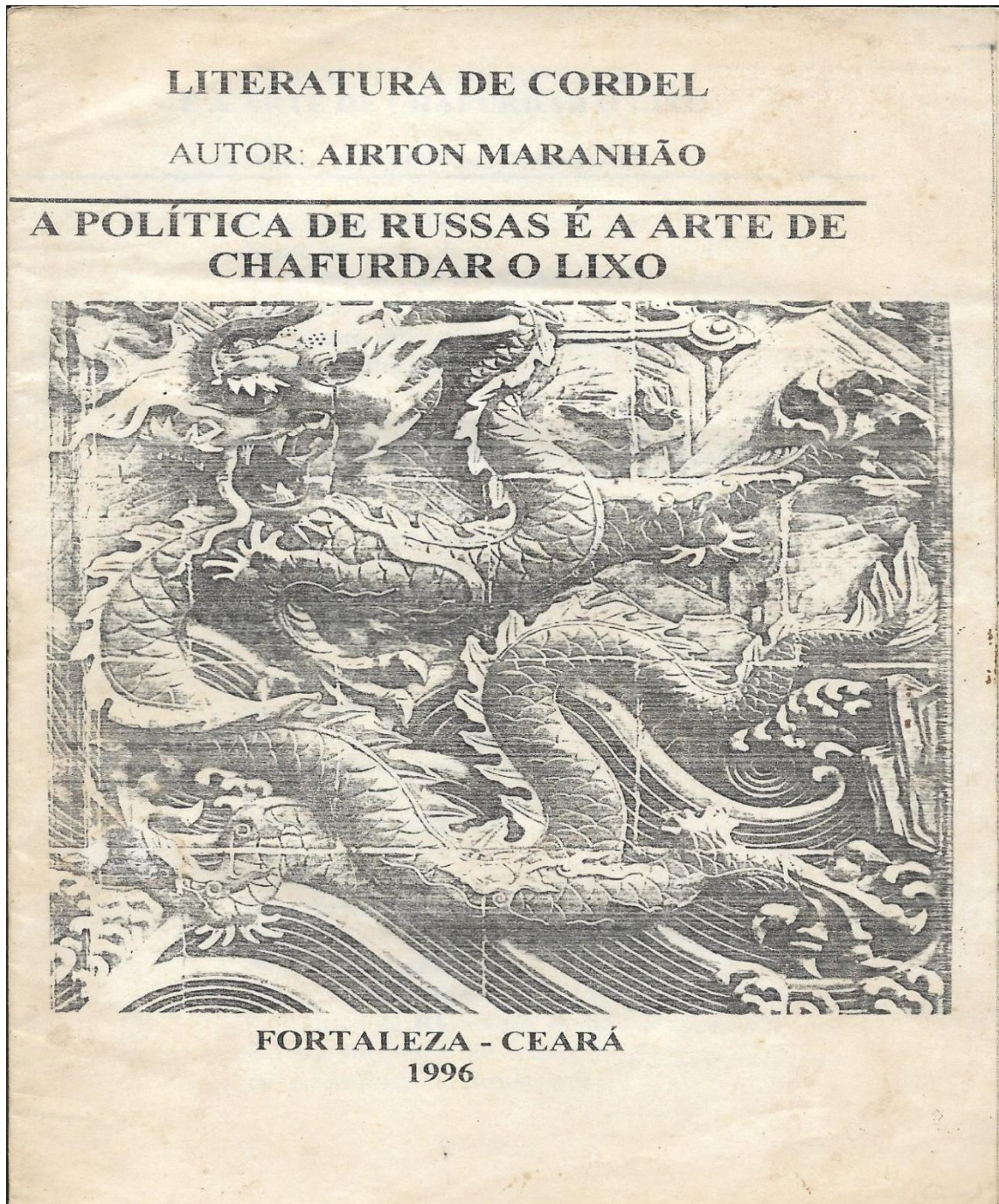
Airton Maranhão trabalhou em sua escrita com essa noção do sertão de “ignorantes”: “[Coronel Barroso] parecia ter dado por encerrado a ira a seu ódio àquela gente humilde, ignorante e supersticiosa, como se agora fosse um homem entregue aos mitos do Demônio do Amuleto e às crenças do misterioso Sertão” (Maranhão, 1994, p. 111). Dessa maneira, Maranhão reforçou esse modo estereotipado de olhar para a figura do sertanejo, “visto como um homem inculto, como homem não cultivado, o sertanejo é rude, é rústico, é primitivo, é a própria cara do sertão, é a própria encarnação do sertão” (Albuquerque Jr, 2021, p. 310).

Para Durval Muniz de Albuquerque Jr., “sertão” é uma palavra exclusiva da língua portuguesa e sempre designa o “outro”, sendo o outro da cidade, o outro da civilização, indicando uma área ainda não controlada pelo poder hegemônico (homem branco colonizador, pois a palavra sertão tem também uma conotação colonial). Mas o sertão é uma “fronteira em

movimento”, ele sempre avança mais adiante ao passo que a dita civilização encosta e o mesmo deixa de ser o “outro” (Albuquerque Jr, 2021, p. 310).

Já para Kleiton de Sousa Moraes, citado anteriormente, o sertão é o “outro geográfico” da cidade modernizada, “mas um ‘outro’ que, segundo as lições dos românticos, era guardador das raízes do país e, portanto, o sertão era, concomitante, um ‘outro’ e um ‘mesmo’” (Moraes, 2020, p. 103). Logo, escritas como a de Maranhão criticam as mudanças que ocorrem no sertão, que fazem o “movimento de fronteira” do sertão acontecer e buscam narrar, pelo viés da “saudade”, um sertão que já guardou as raízes da cultura e da identidade de um determinado povo ou lugar, como no folheto de cordel que iremos discutir adiante. Vejamos a capa:

Figura 3 – Capa do Cordel: *A política de Russas é a arte de chafurdar o lixo* (Fortaleza, 1996).



Fonte: Maranhão (1996).

No cordel, que foi direcionado ao “caro amigo eleitor”, Airton Maranhão se propõe a criticar o que chamou de “velha política” de Russas, porém também é possível perceber que a descrição de uma Russas da qual o autor sentia “saudade” – essas dimensões da saudade, do

tempo e do espaço são aprofundadas adiante. A capa do cordel também traz uma serpente<sup>27</sup> desenhada e ao longo do trabalho veremos que essa “imagem da serpente ou cobra” se repete na escrita de Maranhão, sendo até nome de uma personagem central em outro romance de 1999 (*Os mortos não querem volta*).

Vejamos alguns versos do cordel *A política de Russas é a arte de chafurdar o lixo* (Fortaleza, 1996):

Russas afamada terra  
do Vale Jaguaribano  
onde todo cidadão  
era verdadeiro Russano  
patriótico e prático  
com estilo democrático  
sem erro e sem engano.

[...]  
Mas de tempos pra cá  
Russas é um caldeirão  
de políticos ignavos  
sem qualquer atuação  
A política de **RUSSAS** bicho  
é a arte de chafurdar o lixo  
em desastrada administração.

[...]  
O **CEMITÉRIO** é uma tristeza  
que causa até amargura  
defunto por cima de defunto  
tudo na mesma **SELPUTURA**  
O **MERCADO** em dia de feira  
que queira ou não queira  
é a cara da **PREFEITURA**.

[...]  
**RUSSAS** não é mais a terra  
das **NOVENAS** e dos **PADRES**  
dos **MÚSICOS** e **MAESTROS**  
das **BEATAS** e das **MADRES**  
acabou-se a **DOCE LARANJA**  
**RUSSAS** hoje é uma canja  
de aventureiros compadres

**RUSSAS** parou no tempo  
ainda flutua no espaço  
sai ano e vem outro ano  
e não arreda um passo  
cresce e não desenvolve  
quem quiser que prove  
assim traço a traço

---

<sup>27</sup> No livro *Alma Sertaneja*, Gustavo Barroso publicou o conto *Cobra é o diabo!*... no qual relatou a história do caçador Luiz Fusco, um experiente matador de cobras que tinha certeza que iria “morrer de cobra”, e assim aconteceu. O conto é interessante para percebermos como Maranhão se aproximou dessas temáticas que são caras nas representações do sertão feitas pelos folcloristas.

[...]  
**RUSSAS** não tem **MUSEU**  
 arruinaram sua História  
 Limoeiro hoje é **RUSSAS**  
 com toda nossa ingloria  
 não sei porque mistério  
 só não levaram o **CEMITÉRIO**  
**RUSSAS** tem essa Vitória

[...]  
 Só acredito em **RUSSAS**  
 na sua reconstrução  
 se aparecer um **PREFEITO**  
 de carácter e retidão  
 para mudar de verdade  
 toda essa nossa **CIDADE**  
 com outra administração

[...]  
 Assim **RUSSAS** sempre será  
 a marca de destruição  
 uma cidade sem futuro  
 sem origem e sem tradição  
 pois **RUSSAS** a capricho  
 é a arte de chafurdar o lixo  
 em desastrada administração (Maranhão, 1996)

Notamos no cordel um reforço da visão do “sertão”, sua cidade do interior, como o lugar da reserva da tradição e dos atributos morais, mas que estavam ameaçados por novos costumes, novas linguagens e novas práticas. Mesmo falando que “Russas parou no tempo”, Airton Maranhão foi, sobretudo, saudoso de um outro tempo, de uma época de novenas, padres, beatas. É possível notar também um certo ressentimento na escrita com relação à cidade vizinha, Limoeiro do Norte: “Limoeiro hoje é **RUSSAS** [...] / só não levaram o **CEMITÉRIO**”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Há uma certa disputa política e cultural entre essas duas cidades na busca por centralidade econômica e cultural no Vale do Jaguaribe. Uma disputa por memória que fez a cidade se unir em torno de uma narrativa e identidade comum, Limoeiro do Norte como “Princesa do Vale” e Russas como “Capital do Vale”. José Wellington de Oliveira Machado estuda essa invenção de Limoeiro como “Princesa do Vale” e destacou algumas “disputas” entre os municípios vizinhos: “A união dos narradores de Limoeiro ocorreu quando outras cidades ameaçaram a memória do município, através da construção das suas próprias idealizações espaciotemporais. Um exemplo dessas alianças, contra as cidades vizinhas, está no capítulo *Bispado: Ladínice eclesiástica*, que faz parte da sexta parte do livro *Na Ribeira do Rio das Onças*. O autor, Lauro de Oliveira Lima, convidou o Padre João Olímpio Castello Branco para responder ao último capítulo do livro *Capital e Santuário – Miragens russano nordestinas*, de Padre Pedro de Alcântara Araújo, que acusou os padres e os coronéis de Limoeiro do Norte de *ladínice eclesiástica*, de *bairrismo político*. Esse memorialista havia afirmado que os limoieirenses conquistaram o bispado *às custas de algumas espertezas*, correndo para Fortaleza *com a pressa de quem faz muamba*, usando a ingerência política de Menezes Pimentel e o dinheiro de outras paróquias fora da região para arrematar o bispado. As respostas a tantas acusações vieram através de um texto de onze laudas dividido em dez pontos. As denúncias foram feitas por um padre memorialista da cidade de Russas e a réplica surgiu de outro padre memorialista da cidade de Limoeiro do Norte. Coincidentemente ou não, eles são padres das mesmas cidades que, juntamente com Aracati, estavam disputando a sede da Diocese no final da década de 1930. Em ambas as ocasiões (anos trinta e noventa) temos conflitos internos que são silenciados em nome das batalhas entre os municípios, a primeira pelo futuro e a outra pelo passado. As batalhas da memória fazem surgir versões diferentes da história, ligadas, direta ou indiretamente, à família, ao partido ou à tradição religiosa de quem está escrevendo. Mas os combates externos influenciam esses grupos a pensarem elementos em comum, para construir uma coesão, mesmo que artificial, em nome dessa

É representado no cordel e em outros escritos do autor aqui analisados um sertão visto com um olhar com fortes doses de “medievalização”, e nunca visto como contemporâneo: “o sertão nunca está no presente, o sertão é sempre passado, o sertão é a reserva de um passado que se foi em relação a quem emite o discurso, porque o sertão depende de quem emite o discurso” (Albuquerque Jr, 2021, p. 310). Lendo o cordel de Maranhão citado anteriormente, vemos que seu “trabalho folclórico” não é despolitizado, pois ele usou essas “reservas de passado” para criticar e tentar intervir em situações políticas no presente de sua escrita: “a cultura do folclore não é apenas ‘culturalmente’ ativa. Ela é também politicamente ativa” (Brandão, 1982, p. 40-41).

Nas estrofes citadas anteriormente é possível perceber que o autor se vinculou/utilizou ao/o “antigo regime de historicidade”. Para François Hartog (2006), “regime de historicidade” é um instrumento que serve para comparar as diferentes maneiras de articular as categorias do passado, presente e futuro (antigo regime, regime moderno e regime cristão). O “antigo regime de historicidade”, esse que indicamos ser o modelo usado por Maranhão, “corresponde ao modelo da *historia magistral vite*: [...] faz apelo às lições da história e recorre à imitação. O passado não é (verdadeiramente) do passado, pois ele não está ultrapassado. Se há uma idade de ouro, ela está atrás de nós” (Hartog, 2006, p. 16). Assim, em escritas como a de Maranhão há o “medo” das “tradições” se perderem no futuro, e por isso o foco no passado, um passado não ultrapassado, que deve ser guardado e até continuado.

No cordel citado, publicado em 1996, foi indicado que Russas é uma cidade “sem futuro”, “sem origem e sem tradição”. No entanto, no livro *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), Airton Maranhão buscou “ofertar” essa “origem e essa tradição” para seu “torrão” natal, pois ele se sentia responsável por “carregar esse fardo”. Mas, como vimos, essa não era uma “missão” apolítica ou despretensiosa, pois ao “narrar” essa “origem”, Maranhão também buscava um lugar para si e para suas visões de mundo, de cultura e de política.

Ainda sobre a escrita de Maranhão em formato de cordel, o poeta Francisco Carvalho faz uma “sútil crítica”<sup>29</sup> no prefácio do livro *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005):

---

identificação municipal (Machado, 2016, p. 91-92). Essa disputa em torno da memória entre as duas cidades é aprofundada no tópico 5.1, no qual analisamos também o livro *Capital e Santuário – Miragens russano nordestinas*, de Padre Pedro de Alcântara Araújo.

<sup>29</sup>Mais uma vez vemos Airton Maranhão recebendo críticas nos paratextos de suas obras: aconteceu no prefácio *Palavras de Apresentação*, assinado por Artur Eduardo Benevides para a antologia organizada por Carneiro Portela - *Nova poesia Cearense* -, no qual é tecida uma crítica aos poetas reunidos, sugerindo mais dedicação ao ofício da poesia; e também aconteceu com a frase atribuída a Rachel de Queiroz – a frase já foi discutida

Diga-se de passagem que as sextilhas de Airton Maranhão não observam rigorosamente os parâmetros da literatura de cordel, produzida pelos poetas de bancada ou pelos repentistas que percorriam os sertões do Nordeste nas primeiras décadas de século passado. Ele usa de grande flexibilidade nesse tocante, de modo que a utilização do metro e da rima, embora tais coisas ocorram com bastante frequência, não é vista pelo autor como sendo uma questão fechada. Não é difícil verificar que o pluralismo métrico e a eventual ausência de rimas marcam presença constante em todas as páginas do livro (Carvalho In Maranhão, 2005, p. 9-10).

No entanto, no mesmo ano (2005), Dimas Macedo, apresentado no tópico anterior como um dos sujeitos que autorizava a escrita de Airton Maranhão, elogiou o “indiscutível talento de poeta” de Maranhão, destacando que ele vai além do cordel de “ritmo popular”, sendo um “romancista de estofo”:

E os navios em que navega o autor de *A Dança da Caipora*, com raras exceções, são recheados de símbolos e metáforas, e de símbolos e metáforas em que navegam os panteístas e visionários.

Vai além, no entanto, o poeta Airton Maranhão, pois as credices e alfaias e a memória atávica dos seus ancestrais jaguaribanos são por ele pacientemente recriadas. Valem como um alfabeto primitivo ou como uma marca ou sinal do seu indiscutível talento de poeta.

Sua obra de artista é toda ela plural e multifacetada. Vai do cordel de ritmo e de gosto popular até a tradição que remarca a expressão canônica dos romancistas de estofo. Vai do apelo aos deuses do Olimpo até a sagração dos heróis e dos arquétipos humanos do Nordeste (Macedo In Maranhão, 2005, p. 5).

Atentando ou não aos parâmetros da literatura de cordel e seu ritmo e rimas, como indicado por Francisco Carvalho, aqui queremos destacar – assim como Dimas Macedo – o universo simbólico e metafórico coletado/selecionado/criado/narrado por Airton Maranhão e seu interesse em recriar essas memórias e credices jaguaribanas, uma missão de “registrar” tudo que “o povo acredita em sua imaginação” e inscrever as personagens de sua gente.

Esse interesse pode ser compreendido como parte de uma vontade/desejo/anseio de encontrar com o sagrado/sobrenatural/divino/místico vivenciado em sua infância, sendo uma maneira, para o entendimento de Maranhão talvez a única e última, “de apaziguar as angustias e incertezas trazidas por um mundo burguês materialista e presidido, cada vez mais por ideias e ideologias laicas”. A última parcela – uma espécie de “repositório do encanto” – do sagrado, da credice e do sacralizado passa a ser “o povo” do dito interior (Albuquerque Jr, 2013, p. 68).

---

anteriormente – e reproduzida por Sheyla Castelo Branco na apresentação que fez para Airton Maranhão no livro *Palavras Russas*, organizado por Alan Mendonça e Hider Albuquerque Lima. Mas, acreditamos que mesmo sendo críticas, Maranhão entendia que esses comentários tinham um peso agregador à obra, pois eram proferidos por quem podia autorizá-lo como autor.

Essa “missão de registro<sup>30</sup>”, reafirmamos, se aproxima da ação dos folcloristas que estudam as tradições de sua terra, pois acreditam que a modernidade tudo engole. Homens como Airton Maranhão acreditam que o povo tem sua vida destruída pela modernidade, e o folclorista tem a missão de registrar essa dita cultura popular. Mas que popular é esse? Qual interesse nessa missão de registro e resgate? São questões para serem exploradas, mas acreditamos que Maranhão,

Na contramão de uma sociedade que aposta no império da razão, das luzes, vai se buscar no povo o império do sentimento, do afeto, do mágico, do apofântico. Através da coleta e da publicação de matérias e formas de expressão encontradas entre as camadas populares, estes homens de letras reafirmam suas próprias concepções antimodernas, anti-iluministas, românticas, religiosas, cristãs. Assim como reafirmam e repõem muitos de seus preconceitos de cunho religioso, racial, de gênero, de classe etc. (Albuquerque Jr, 2013, p. 68).

Assim, nessa busca pelo “mágico”, Airton Maranhão associou sua educação formal – entendido como um homem de letras, advogado e escritor – com sua formação informal: a convivência com as avós, as tias e os mais velhos que narravam essas “expressões” de credices e de fé para coletar e publicizar em sua obra literária essas “formas de expressões das camadas populares”. Nesse ponto, também concordamos com Durval Muniz de Albuquerque Jr. quando diz no final da citação anterior que nessa atividade de “coleta” de expressões das camadas ditas populares esses sujeitos acabam por reafirmarem seus preconceitos e já podemos afirmar que, em muitos momentos de sua obra, que serão apresentados mais adiante, Airton Maranhão acabava por expor e reforçar seus preconceitos (racial, de gênero e de classe).

Carlos Rodrigues Brandão afirmou que é consenso aceitar que o folclórico é transmitido de pessoa a pessoa, “de grupo a grupo e de uma geração a outra, segundo padrões típicos da reprodução popular do saber, ou seja, oralmente, por imitação direta e sem organização de situações formais e eruditas de ensino-aprendizagem” (Brandão, 1982, p. 45-46). Acreditamos que selecionando, organizando e narrando essas “credices” do “povo” é dado a ver as concepções de mundo (e também preconceitos) de região, de tradição, de tempo e de religião do próprio Maranhão.

Também é possível dizer que Maranhão se utilizou do folclore, em alguma medida, para se inventar e se legitimar como autor, pois segundo a historiadora Ana Amélia Rodrigues

---

<sup>30</sup> Para Durval Muniz esses agentes que carregam essa “missão do registro” são espécies de “salvadores de um saber condenado”, pois “fazem uma geografia do eliminado”, mas jogando luz nesses sujeitos obscurecidos: “o chamado dado ou fato folclórico, o dito elemento ou manifestação da cultura popular são, normalmente, vistos e ditos como se estivessem morrendo, precisando de salvação e resgate por parte dos letrados que por eles se interessam” (Albuquerque Jr, 2013, p. 20).

de Oliveira, os “folcloristas utilizaram a escrita não apenas para inventariar as tradições populares, mas também para se afirmarem como autores num campo de estudos que estava se estabelecendo, e numa rede de discussão internacional”. Para essa autora, a partir da década de 1950 a “produção popular” deixou de ser apenas um “símbolo de uma identidade local ou regional” e tornou-se um patrimônio, mas também uma mercadoria (Oliveira, 2015, p. 20, 48).

Maranhão não faz parte totalmente do recorte estudado por Ana Amélia Rodrigues de Oliveira, entre 1948 e 1983<sup>31</sup>, mas também praticou – nos anos 70, 80, 90 e 2000 – uma escrita vinculada ao campo do folclórico para se legitimar como autor, construir um lugar para si nesse meio.

Durante muito tempo os estudos sobre o popular estiveram associados a um determinado tipo de romantismo do século XIX. Para a concepção científica de folclore, esse romantismo idealizava o povo e abusava da imaginação, aproximando-se mais de uma concepção literária do que de uma orientação científica, sendo apontadas como algumas de suas características o colecionismo descontrolado e sua postura empiricista (Oliveira, 2015, p. 25).

Nesse manejo de coletar, selecionar e registrar essas personagens, suas vidas, suas lendas e suas crenças, Maranhão dá a perceber o seu olhar “antiquário” (Nietzsche, 2003), que tudo quer guardar, colecionar e resgatar, exercitando uma valorização excessiva do passado, mas também “abusando de imaginação” sem perceber que também operou com exclusões e classificações. Na tentativa de se firmarem como ciência, os folcloristas buscaram dizer o que eram e também o que não eram – buscando distanciamento da imaginação –, porém “no Brasil, esse ideal científico pretendido pelos folcloristas do século XX nunca foi alcançado” (Oliveira, 2015, p. 28). Sujeitos como Maranhão se empenham em buscar “origens disso e daquilo”, mas

---

<sup>31</sup> Airton Maranhão publicou entre a década de 1970 até próximo de sua morte, em 2015. Interessante observar que durante muito tempo as teorias folclóricas afirmavam que “o anonimato era uma característica fundamental da arte coletiva do povo”, mas Ana Amélia Rodrigues de Oliveira afirma que “no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, a identidade dos artistas populares começou a aparecer”, o pesquisador começou a aparecer e a significar o seu trabalho (Oliveira, 2015, p. 193, 249, 252). Nesse período, é importante salientar que os governos militares investiram “sobremaneira na institucionalização de uma política cultural no Brasil, que se inicia na década de 1960, mas se efetiva na de 1970 com a criação de diversos órgãos de governo”.

É também nesse momento, décadas de 1960 e 1970, que houve um “grande crescimento na produção e comercialização de livros no Brasil, consequência de algumas medidas tomadas pelo regime militar. Em 1966, o governo criou o Grupo Executivo das Indústrias do papel e das Artes Gráficas (GEIPAG), órgão executivo responsável pela implantação de uma política para a indústria gráfica brasileira”. É também na década de 1970 que há a mudança conceitual de folclore para cultura popular, “a mudança dos termos expressa tentativa de dar novos sentidos às tradições populares” (Oliveira, 2015, p. 236, 258, 104-105).

Essas informações e datas são importantes para situarmos Maranhão e sua produção em um tempo e espaço. No Ceará, Maranhão chegou a participar de projetos desenvolvidos pela Secretaria de Cultura, como a antologia já discutida no tópico anterior, intitulada *O talento cearense em poesia* (1996).

sem a preocupação de “procurar compreender *o que é*, afinal, e *o que vale* o folclore na cultura e na vida social” (Brandão, 1982, p. 76).

Continuando a discussão sobre o folclore, mas sem a pretensão de esgotá-la, vemos que Airton Maranhão se aproximava de determinadas práticas ou procedimentos que podem ser consideradas como vinculadas aos folcloristas e seus estudos. O professor Carlos Rodrigues Brandão, em *O que é Folclore*, livro da coleção *Primeiros Passos*, discute que não é raro o folclore ser imaginado como “a pura sobrevivência intocada” da tradição, mas isso, segundo o autor, é uma armadilha, pois “tudo é movimento em qualquer tipo de cultura, exista ela no interior de uma classe ou no território ambíguo da passagem de uma à outra” (Brandão, 1982, p. 38).

Para Brandão, o folclore não existe em estado puro, pois as culturas estão se “cruzando” e gerando modos de “sentir, pensar e fazer”, sendo difícil separar o que é erudito, popular ou folclórico – a compreensão deve ser de um conjunto no qual há processos sociais e culturais com relações de poder. Para Brandão, o folclore é uma situação da cultura (Brandão, 1982, p. 56).

É um momento que configura formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não-eruditos de comunicação do saber. Como esses modos ou situações de culturas se cruzam e, de quando em quando, fazem emergir algo que se dá o nome de folclore (Brandão, 1982, p. 56-57).

Já o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em *O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclores e de cultura popular*, analisa as condições históricas que possibilitaram a emergência do folclore, enfatizando que essas práticas ou procedimentos “inventam” – conceito central na produção historiográfica desse autor – um “morto”. Para o referido historiador, esse morto fabricado pelos folcloristas é o folclore ou a dita “cultura popular”. Aqui o conceito de “invenção” não pode ser compreendido como próximo de falso ou falseamento, mas sim no sentido de significação do mundo, atribuição de sentidos:

Quando dizemos que os folcloristas “inventam” o folclore, o fato folclórico, o dado folclórico, quando afirmamos que eles fabricaram a cultura popular, estamos pensando a invenção como a atividade básica do homem, como a atividade através da qual produz cultura, ou seja, como a atividade de significação do mundo, como a atividade de invenção de um mundo a sua imagem e semelhança, estamos nos referindo à atividade de dotação de sentido, de significação, de conceituação da natureza e de todos os eventos e formas que compõem o mundo para os homens, que

constituem aquilo que percebem e nomeiam como sendo o real, a realidade (Albuquerque Jr, 2013, p. 26).

Evidentemente os folcloristas não estão apartados dessa atividade humana de nomeação e significação do mundo, logo suas práticas de escrita também fazem parte desse processo. Durval Muniz aponta que não existe objeto de pesquisa pronto e “não existe uma coisa em si, algo que em si mesmo fosse folclórico”, mas sim que é nomeado como folclórico por esses agentes, ou melhor, é conceituado e “inventado” por folcloristas ou estudiosos da cultura popular, e essas práticas podem ser situadas temporalmente e espacialmente (Albuquerque Jr, 2013, p. 26).

Os agentes que lidam com a escrita, como foi o caso de Maranhão, ao manejarem os conceitos de *folclore* ou de *cultura popular* em torno de um ritual, uma dança, uma narrativa ou uma crença, acabam oferecendo um “novo significado ou serem articulados em torno de distintos recortes espaciais: seja o local, o regional ou o nacional” (Albuquerque Jr, 2013, p. 29). Acabam também por mitificar essas manifestações ou narrativas ditas “populares”, fazendo uso de “uma série de práticas que assassina o vivo para se apossar de seu corpo e transformá-lo em estátua que, pretensamente, lhe garantirá a vida eterna” (Albuquerque Jr, 2013, p. 19).

Ainda segundo Durval Muniz – autor citado de forma recorrente neste trabalho, mas que julgamos ser um diálogo pertinente devido seu domínio sobre esse debate – a captura da oralidade pela escrita é um dos elementos fundamentais para a “invenção do folclore e/ ou da cultura popular”, sendo essa “operação da escrita” uma forma de gerar relações de poder, pois “a escritura é uma operação de intervenção, de transformação do artefato oral, é sua transposição para uma lógica que lhe é estranha”. Mesmo que se busque manter os traços da oralidade no momento da transcrição, ainda acontece a mudança, pois há a “subordinação a outros códigos, a outras regras, a outras condições de produção, circulação e recepção” (Albuquerque Jr, 2013, p. 37).

O próprio Maranhão buscou, em sua escrita, manter alguns desses traços da oralidade, principalmente nos diálogos entre as personagens do romance *A dança da caipora* (1994): “- Hem pai!... o que é o fim do mundo? - É a seca, filho, a seca!” (Maranhão, 1994, p. 36). Todo o romance segue uma estrutura para os capítulos, iniciando com uma narrativa sobre o espaço e depois os diálogos entre as personagens. Assim, no capítulo 3, a Várzea do Baixo Vale Jaguaribano é descrita como escura e vazia, reforçando determinadas visões de sertão: “Tudo deserto. Nenhum sinal de existência, até agora, se desenterra de dentro da noite;

vibrações de vida, traços de alguns olhares, ou rastros de algum vivente à extremidade da Vereda Araibu” (Maranhão, 1994, p.25).

Inferimos que a Vereda Araibu é uma referência ao riacho Araibu, existente na cidade de Russas. No romance é indicado que a Vereda Araibu “abre caminho para qualquer lugar do Sertão”, e que levava até os mistérios, superstições e crenças. Talvez aqui temos uma metáfora para a própria escrita de Maranhão, que pretendia falar de Russas (Vereda Araibu), mas apresentando uma visão geral para o sertão, como se este fosse apenas um, paralisado e imutável, mas que devia ser “resgatado”.

Buscando mapear também as crenças e lendas: “numerosas são as credices do caboclo do Sertão e muitos aventureiros evitam uma só vesga observação à entrada estranha da Vereda do Araibu. Mas, essas calorosas superstições da própria desgraça matuta, às vezes, eram inevitáveis” (Maranhão, 1994, p. 25). Aventurando-se na “Vereda do Araibu”, Maranhão foi escrevendo e transformando essas “superstições da própria desgraça matuta”, inventando-se autor e alimentando uma invenção de uma determinada maneira de ver o sertão.

Ao longo da narrativa do romance são mostrados elementos que indicam que a escrita de Maranhão é amparada nessa coleta e seleção de narrativas oriundas da oralidade, um exemplo disso é quando após descrever o lugar “cruz-das-almas”, o narrador apresenta:

*Dizem os mais infundidos na ignorância que ali se vira lobisomem, sem precisar rolar em chiqueiro de porco. Irregularmente, era o lugar consagrado pela maldição de algum antepassado de sangue pactuado de filho de leite, de filho de coito danado, que vagou por essa várzea Jaguaribana, a infelicidade da Crença Maldita (Maranhão, 1994, p. 46. Grifo nosso).*

Nesse ponto, é importante destacar mais uma vez a reiterada caracterização feita dessas personagens do romance como homens “infundidos na ignorância” ou como vítimas das “calorosas superstições da própria desgraça matuta” e da “infelicidade da Crença Maldita”. Mesmo negando isso em outras obras, Maranhão acabou por construir uma imagem, ou reforçar uma já existente, de inferioridade para essa gente da “Vereda Araibu”, no romance *A dança da Caipora*, de 1994.

Outro ponto importante para se destacar é o fato de os folcloristas escreverem para outros letrados lerem e não ao “povo” que estava sendo retratado:

O folclorista ao recolher o que chama de material popular não o está reproduzindo, não o está compilado, não o está analisando para este mesmo povo de onde provieram suas fontes. Seus leitores não são aqueles que estão imersos numa cultura presidida pela oralidade, não os ágrafos ou analfabetos; são os letrados, são os estratos dominantes socialmente, é para eles que adapta e organiza o material dito popular,

procurando adequá-los às expectativas, ao gosto, aos interesses que julga ter este público (Albuquerque Jr, 2013, p. 36).

O prestígio que essa “operação escriturística” pode fornecer fica com os letrados e não com os narradores e narradoras das ditas expressões populares, pelo menos em um primeiro momento aconteceu assim. Entendemos que Maranhão, ao lidar com essas práticas e procedimentos ligados ao folclore e sua “fabricação”, também estava ele próprio se “inventando” como autor.

O próprio Maranhão nos afirmou em conversa, no ano de 2014, que se utilizava das narrativas orais, das pessoas reais e dos fatos observados ou dos que tinha conhecimento por terceiros para “alimentar” sua escrita, fazendo essa “operação escriturística” da oralidade e se “inventado” dentro dessas normas de escrita como autor.

Ainda dialogando com Ana Amélia de Oliveira, a mesma afirma que “na segunda metade do século XX, as dinâmicas de produção e circulação das tradições populares são variadas, apesar de ainda existir um forte e apelativo discurso que insiste na ideia de sua imobilidade” (Oliveira, 2015, p. 152). Um discurso que constrói uma imagem ou imagens de um sertão com uma cultura “fora do tempo”. Um discurso que acaba negando a dinâmica das temporalidades, um sertão pretensamente “puro” e paralisado. Inclusive a escrita de Maranhão também se dedicou a alimentar a construção literária de “autênticos homens do sertão”, como o vaqueiro, o coronel e o padre, mesmo que tenha trazido novas personagens para a discussão, como mendigos e coveiros, mas sempre com uma visão “eternizada de sertão”, discussão ainda será aprofundada.

A escrita que aqui analisamos se localiza nesse período de segunda metade do século XX e é um exemplo desse discurso que continua insistindo na “imobilidade” das tradições e alimentado e construindo imagens estereotipadas sobre o sertão, vinculando-se em uma determinada forma de ver e dizer esse espaço, uma forma de folclorizar, em alguma medida, o sertão e o povo que ali habita, tendo uma visão tradicionalista do folclore, sendo conservador e sem perceber os movimentos dinâmicos que podem existir, pois é ingenuidade achar que o folclore esteja protegido da influência “direta dos interesses de controle de capital sobre a cultura popular” (Brandão, 1982, p. 70).

Desse modo, essa discussão sobre a “fabricação” do folclore e sua relação com a memória, a escrita e a literatura, narrativas que lidam com o passado – com o ausente, não se encerra ou se esgota neste tópico, pois irá aparecer, sempre que for necessária, de forma “diluída” em todo restante do trabalho.

No próximo capítulo aprofundamos nossa análise sobre essa dimensão do “mágico”, do “maravilhoso” e do “fantástico” na escrita de Maranhão e de outros autores, como é o caso do autor de *Trilogia da Maldição*, José Alcides Pinto. Em alguma medida, guardadas as devidas proporções, também continuaremos explorando como o estudo do folclore com suas práticas e seus procedimentos se faz presente em escritas que se vinculam ao gênero da “literatura fantástica”.

### 3 UM REAL “ESPECULOSO”

[...] O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias de realidade (Carpentier, 2009, p 9).

Neste capítulo, nosso investimento maior será analisar os usos que Airton Maranhão fez do “fantástico” (gênero literário) em sua escrita, que recorreu ao maravilhoso, ao mágico e ao estranho para dizer e inscrever na literatura, e no tempo, a cidade de Russas, seu povo e seus mortos. Analisaremos o recurso de busca por uma escrita vinculada ao dito fantástico/maravilhoso, intentando a compreensão desse recurso como um meio de “acesso” ao passado e de invenção de uma memória. Pensaremos como essas “escalas de realidade” foram manipuladas pela escrita do autor em análise, pois entendemos, como colocado na epígrafe, que o “maravilhoso” parte de uma “alteração da realidade”, mas passa a existir na ficção por conta própria. Questionamos o porquê um espaço, para ser dito, precisou ser assim escrito.

No primeiro tópico, realizamos uma discussão sobre a confessada preferência de Airton Maranhão por vidas “menores” e “melhores no místico”, fazendo um diálogo com Jacque Rancière (2021) sobre como a ficção acolhe esses seres. Desenvolvemos a discussão sobre o “fantástico” e suas “camadas” na escrita de Airton Maranhão e a “proximidade” com José Alcides Pinto, pois ambos usaram a “Literatura Fantástica” (Todorov, 2017) para narrar suas cidades, rios e regiões de “origem” (Vale do Acaraú e Vale do Jaguaribe). Também investigamos possíveis “contatos” que a obra literária de Airton Maranhão buscou estabelecer com o escritor Gabriel García Márquez, sempre caminhado nessa direção de que para narrar uma suposta realidade ou passado de sua localidade, seria necessário acessar o “inexplicável e o mágico”.

No segundo tópico do capítulo, discutimos os conceitos de “realismo mágico”, “real maravilhoso” (Santos, Borges, 2018) e “realismo maravilhoso” (Chiampi, 2008) como “ferramentas escriturárias” utilizadas por Airton Maranhão para operar a realidade, a ficção e o imaginário, mas não com a intenção de classificar o autor. Entendemos que uma escrita vinculada ao fantástico/maravilhoso é uma maneira de simbolizar o real, que não pode ser aprisionado, que escapa dos limites da razão. Assim, é interessante pensarmos como Maranhão estabeleceu níveis de “verdades” entre o “real” e o “maravilhoso”, operando a partir um “real misterioso”.

### 3.1 “Por menores que sejam suas vidas”: usos do fantástico na escrita de Airton Maranhão

Nesta obra capto o fantástico  
 Do homem sério ao fresco  
 Do mais absurdo ao sinistro  
 Do mais insólito ao grotesco  
 Do mais sombrio ao romântico  
 Da alcunha ao parentesco (MARANHÃO, 2005, p. 19).

“Registrando tipos humanos para a criação das personagens”, nos diz Airton Maranhão na introdução de um dos seus livros de poesia, *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), mostrando mais uma vez a sua insaciável “sede” pelo registro e pela “fabricação” de memórias para sua cidade natal, para o seu povo e para si mesmo. Ao longo deste tópico discutimos de forma detalhada toda essa introdução escrita por Maranhão, pois vemos essa introdução como imprescindível, por ser uma fonte na qual o autor refletiu sobre o seu processo de escrita, construção das personagens e também, de alguma forma, mesmo que indiretamente, classificou sua obra literária como próxima de um determinado gênero literário que iremos trabalhar aqui: o fantástico.

Mas salientamos logo de início que todo texto literário tem uma dupla existência, pois carrega elementos que são comuns ao conjunto de textos literários de uma maneira geral e também apresenta particularidades que são subconjuntos da literatura. Esses subconjuntos são chamados de gêneros e são importantes para a análise das obras literárias, pois é muito difícil indicar uma obra que seja totalmente inédita e individual, haja vista que o texto literário mantém ligações com outras obras. Vale frisar que o texto literário não pode ser entendido como a combinação de outros textos, mas sim como uma “transformação desta combinatória” (Todorov, 2017, p. 11).

Continuando o texto introdutório para livro de poesia que fala de sua cidade, o autor revelou seu interesse pelas vidas ditas por ele como “menores” e pelo “estranho”: “por menores que sejam suas vidas, se não são os maiores serão pelo menos os melhores, no *místico* e no *estranho* à porta dos mistérios e do incognoscível” (Maranhão, 2005, p. 13. Grifo nosso). Essa afirmação do autor de que as personagens de “vidas menores” serão melhores no “místico” e no “estranho” não pode passar despercebida, pois nos ajuda a pensar essa obra literária dentro da dimensão da Literatura Fantástica, como colocado pelo próprio autor: “nesta obra capto o fantástico”.

Para Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), o fantástico é o instante da hesitação do leitor, ou até mesmo da personagem, ao perceber acontecimentos que o surpreende, saindo de uma linearidade esperada pelo leitor na narrativa. Quando o acontecimento é explicado e as leis da realidade foram mantidas e é permitido uma explicação para os fenômenos narradores, pode-se dizer que o fantástico se direcionou para o caminho do “estranho”.

Mas quando os acontecimentos não são explicados e o leitor ou personagem precisa admitir novas leis da natureza para explicar o acontecimento, aí o fantástico se direcionou para o caminho do “maravilhoso”. Assim, o fantástico pode ser encontrado nesse limite entre o estranho (puro) e o maravilhoso (puro) ou até mesmo no contato entre os dois: fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, vejamos:

Começamos pelo fantástico-estranho. Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. [...] Passemos agora para o outro lado desta linha média que chamamos o fantástico. Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantástica e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionaliza, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. (Todorov, 2017, p. 51-58).

Não podemos afirmar categoricamente se Maranhão tinha ou não domínio desses conceitos, mas em sua escrita vemos um exercício de trabalhar em um movimento entre o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”. O próprio autor, repetimos, afirmava querer “captar o fantástico” e que suas personagens fossem maiores no místico e no estranho. Mesmo o autor afirmando que buscava suas personagens no “estranho”, é possível perceber em sua obra uma maior proximidade com o fantástico-maravilhoso. Como exemplo podemos citar os romances *A Dança da Caipora* (1994) e *Os Mortos Não Querem Volta* (1999), pois são criados universos que não buscam uma explicação ou ligações diretas com o “mundo real”. Mas, apontamos que a obra *As Pétalas Da Pacarrete* (2014), que tem um tom mais biográfico para a bailarina e para a cidade, lida com mais proximidade com o “fantástico-estranho”, pois os acontecimentos são explicados em alguma medida.

Saindo um pouco das fontes que compreendem os paratextos da obra de Maranhão, utilizadas no capítulo anterior, vamos agora analisar a narrativa do livro *A Dança da Caipora* (1994), primeiro romance publicado pelo autor, que é repleto de acontecimentos sobrenaturais, a maioria fazendo referência ao dito folclore nordestino, discussão também feita no capítulo

anterior. Assim, logo no primeiro capítulo da obra as personagens se mostram surpresas e apreensivas com a chegada do Acauã, que foi visto “voando endemoninhado rente à roça” de uma das personagens. Ao longo do capítulo o leitor fica sabendo que o Acauã é um demônio que indica um período futuro de seca: “- Diacho! Então aquele demônio farejou outra seca maldita”. Assim como fica sabendo também que ali é uma “terra de caiporismo” (Maranhão, 1994, p. 15 -16). Vejamos como é descrito o ambiente no primeiro parágrafo do terceiro capítulo do romance:

Era madrugada ainda, com seu silêncio macio, penetrando na escuridão a Várzea do Baixo Vale Jaguaribano. [...] Essa mesma vereda sem fim, que abre caminho para qualquer lugar do Sertão e que vem inflexível do centro da mata. A Vereda do Araibu, como um verdadeiro monstro sombrio, lá estava fugidia abertamente para aquele mundo estranho e misterioso; mundo demoniado no espírito da libertinagem, onde a Caipora em pintura do cão, qual um defunto podre que ressuscitou, os mais absurdos segredos àquela sombria imensidão, reinava. Cheia de almas penadas, visões selvagens, fantasmas vagando em plena luz do dia, lobisomem no sétimo dia às artes do demônio, superstições, lendas e crenças, irrefutáveis a qualquer força humana. (Maranhão, 1994, p. 25).

Essa citação pode ser tomada como um exemplo do fantástico que se aproxima do maravilhoso na obra de Maranhão, ou seja, do “fantástico-maravilhoso”, já que é construído um universo com elementos próprios que não obedecem necessariamente às leis do cotidiano, pois partindo das “superstições, lendas e crenças, irrefutáveis a qualquer força humana”, do folclore, o autor construiu uma Vereda do Araibu com elementos místicos que não se explicam com as leis do real, do cotidiano do leitor.

Daí em diante o leitor terá que “embarcar” em uma narrativa que se estrutura muito mais nas “lendas” e “mitos” sobre o sertão do que em uma representação que tenha compromisso com as “leis” para além da própria narrativa, ou seja, vai adentrar em um “mundo estranho e misterioso” que não será explicado, um mundo endemoninhado com a Caipora como personagem, com ressuscitação de defuntos e lobisomem em plena luz do dia.

Salientamos que a obra *A Dança da Caipora* (1994) reforça um estereótipo sobre o sertão como sendo quase um sinônimo de seca e miséria, mas com uma explicação que se vincula ao “fantástico-maravilhoso”, como dito pela personagem madame/cabocla Nazaré, dona da Tapera da Vila da Caiçara, ao saber que uma seca tinha sido anunciada pelo demônio Acauã: “- Chove mais não compadre João, nem mesmo a Chica do Canjerê, aquela Besta do Apocalipse, fará chover nesta terra. Aqui é a jornada do inferno, galho seco virou mané-magro e o diabo desanuviou toda essa terra, porque o demônio encaiporou o Sertão inteiro e rindo está amaldiçoado” (Maranhão, 1994, p. 17). Além da seca que era anunciada, a Caipora também

atrapalhava nas caçadas e as personagens são retratadas como lutando em busca de comida no sertão, lutando pela sobrevivência.

As personagens dos romances são caracterizadas como sujeitos que lutam pela subsistência, como colocado sobre a personagem Donana, esposa de Pedro Miguel da Rosa, no capítulo quatro, pois o narrador descreve uma cena da personagem remendando uma rede de pescar, mas que parecia estar remendando a própria vida de “subsistência mesquinha que o destino sombriamente galgava no seu dia-a-dia”. Ao longo desse capítulo é descrita a fome da família desse caçador, pois Pedro Miguel da Rosa chega em casa sem a tão esperada caça e a esposa fica irada questionando: “o que essa gente vai comer hoje?”. O tom dramático é acentuado quando as crianças pequenas ficam pedindo comida e o pai só tem farinha e duas costelas de bode, pois a caipora tinha atrapalhado sua caçada (Maranhão, 1994, p. 32-37).

A Caipora é um elemento central ao longo de todo o romance, sendo a explicação para caçadas sem sucesso, principalmente quando o fumo não é levado, como dito pelo caçador Pedro Miguel da Rosa durante uma pescaria com seu filho: “– ontem fui caçar e a Caipora, aquele bicho do demônio, andava solta, me perseguindo feito a besta fera e não cacei nada, nada. Tá vendo agora? Miséria de Caipora!”. O diálogo entre pai e filho continua durante a pescaria e Pedoca, o filho, resolve fazer uma pergunta ao pai: “– Pai, é verdade que uma vez o senhor virou lobisomem para matar a Caipora? O velho fechou-se num silêncio trevoso, inteiramente pálido” (Maranhão, 1994, p. 36). Essa pergunta feita pelo menino ao pai é um exemplo de hesitação que acontece na narrativa, e que é tão cara ao gênero fantástico. São essas rupturas que fazem a hesitação existir e elas são recorrentes no romance.

O romance *Os Mortos Não Querem Volta* (1999) também é repleto de acontecimentos sobrenaturais, como por exemplo no capítulo nove, quando o autor cria uma história paralela dentro da própria narrativa. No referido capítulo é contado um acontecimento que ocorreu em 15 de junho de 8488 antes de Cristo, quando um asteroide gigantesco caiu no oceano Atlântico e fez desaparecer a ilha Atlântica: “a serra do Araripe limitava a Atlântida Perdida da América do Sul. Na margem daquela serra, a ilha encantada sumiu do mapa”. Mas nem todos morreram durante esse acontecimento e o autor traz o enredo para próximo de sua cidade, pois “os únicos atlantis que escaparam da catástrofe, residiam nas margens do rio Araibu, em São Bernardo das Russas” (Maranhão, 1999, p. 87).

Um desses sobreviventes era Martlan, que ficou tendo visões dos atlantis afogados até que um dia “ao aurorescer, antes do orvalho da nova era, entre a verdade e alucinação, ao bocejar, os atlantis afogados fugiram como borboletas. Toda vez que ele [Martlan] tossia um atlanti afogado saía de sua boca”. Ao longo do capítulo são apresentadas mais informações

sobre como Martlan estava sobrevivendo, e que ele não era o único que escapou do asteroide: “a transformação dos belos atlantis pela explosão do Continente. – Varapaus!” (Maranhão, 1999, p. 88-89).

Depois da descoberta dos Varapaus, é apresentada a seguinte descrição: “seres esquisitos, com barbas verdes, cabelos loiros, magricelas. Todos iguais. Apenas com uma enorme diferença no andar”. (Maranhão, 1999, p. 89). As próximas páginas do capítulo são dedicadas para desenvolver conflitos entre os Varapaus e Marthan, na tentativa de descobrir se Marthan é também um deles. O enredo gira em torno de Marthan ser obrigado a tirar a roupa para revelar um mistério, vai-se criando na narrativa uma expectativa para o momento exato dessa descoberta, uma hesitação no leitor ou nas personagens:

Martlan, à luz do dia, diante da turba de curiosos, levantou as mãos para os céus e despiu-se como Adão.  
 – É impossível.  
 – Ele tem dois pênis – grita Mindathan. – Dois pênis.  
 – Vai morrer!  
 – Somente ele pode ser o pai da criança!  
 – Calma! Graças ao bom divino encontramos o varapau de dois pênis! – exclamou o Lemúrio. – Tudo se acabou para os varapaus. Oh! Por que estão chorando? E a criança? Coitada criatura de dois pênis! Esqueçam o conspecto humano! Esqueçam Martlan, ele é tão eterno quanto à diuturna criança! Um varapau nunca morre nem o párvulo. (Maranhão, 1999, p. 94).

O capítulo é finalizado indicando que outro mistério será ainda revelado na comunidade, pois “a existência desta ignota criança de dois pênis” será tomada mais adiante no capítulo. Logo em seguida o capítulo dez do romance é iniciado “Deixando de lado os varapaus” e retomando a narrativa sobre Ananias e o padre Vitorino e toda a disputa em torno da construção da capela de Sete Pedras, bem como sobre quem iria tomar a eucarística pela primeira vez. Aqui nos interessa analisar como Maranhão construiu um universo paralelo ao outro dentro de sua narrativa, e ambos os universos são repletos de acontecimentos sobrenaturais que não são explicados para o leitor através de leis racionais do cotidiano. O leitor acaba tendo que aceitar as leis desse universo criado pelo autor, de modo que há uma proximidade com o maravilhoso na narrativa, ou seja, com o fantástico-maravilhoso.

Já no capítulo onze, ainda do romance *Os Mortos Não Querem Volta* (1999), temos outros exemplos de acontecimentos sobrenaturais, pois é nesse capítulo que ocorre a inauguração da capela, “a grande festa eclesial de Sete Pedras”. Toda a construção da capela é marcada por acontecimentos sobrenaturais e também durante todo o romance há uma disputa das personagens pela eucaristia, e é justamente nesse momento da narrativa que o padre decide

quem vai tomar a eucaristia primeiro: “– Serpente já cumpriu a sua missão aqui na terra. A eucaristia é de Arsênia!” (Maranhão, 1999, p. 110).

Um exemplo desses acontecimentos sobrenaturais é o fato de que a personagem Serpente vai ao Morro das Almas e volta trazendo a misteriosa arca de cristal, e dela retira o prego caibral com o qual acaba transformando a moça Arsênia em estátua com uma picada.

Na rapidez de um relâmpago em frente do altar-mor, Serpente plantou-se como um dos mais fiéis pecadores. De joelhos e com as mãos postas, observou que o santo padre preparava a pátena para dar a comunhão de Arsênia. Serpente sobressaltou-se antes da colação eucarística, ao notar a santa prestes para receber a comunhão. Ágil, muito nervoso, tirou a arca de cristal da indumentária e abriu-a num toque de mágica. Fugidio, numa gargalhada sardônica, exibiu secretamente um enorme prego caibral. Quando Arsênia bocejou para obter a hóstia sagrada, uma contrição profunda na máxima veneração, alardeou a santa sem pecado. Santa pelos lados dos pecadores e imagem maculada pela incredulidade do Serpente. E ao ver o padre dispor a hóstia entre os lábios da virgem, Serpente recostou-se nele. De súbito, a jovem sentiu no pescoço uma picada, aparentemente, de cobra. Sem que ninguém notasse, nem mesmo o sacerdote, Ananias guardou o prego na arca que ocultava no casaco de cordovão. Enquanto que dos ladrilhos se ouviu silvo de cascavel e de torre da igreja o alarido das andorinhas.

Num espanto inexplicável, o sacerdote não teve nem tempo de dar a comunhão. Arsênia, neutra em modorra nos sons monótonos de vibrações internas, desfez-se no sono obcecante dos sonambúlicos. Recoberta de um véu luminoso, tal a vigília ou hipnose dos deuses, num grito diabólico converteu-se numa estátua (Maranhão, 1999, p. 112).

Ao longo dos próximos capítulos do romance outras personagens também são transformadas em estátuas, mas essa discussão é feita por uma outra chave de leitura, um diálogo com as temporalidades, no próximo capítulo deste trabalho. Aqui nos interessa perceber como a dimensão do fantástico, fantástico-maravilhoso, foi construída na narrativa, essa hesitação (uma dúvida) que existe no fato de que Arsênia foi convertida em estátua por uma picada de prego em seu pescoço. Inclusive o acontecimento sobrenatural poderia ocorrer de diversas formas, até uma estátua se animando e ganhando movimento, mas no romance que aqui analisamos são as pessoas que viram estátuas, são estatuídas, algo bastante significativo tendo em vista a forma com que o autor compreendia e elaborava o passado em sua narrativa.

Reiteradamente ao longo de todo o romance são apresentados acontecimentos sobrenaturais, como o que ocorreu com Arsênia, de modo que o possível leitor já começa a “acreditar” nas “regras” próprias desse enredo. Até aqui já vimos alguns acontecimentos sobrenaturais como o que envolvia a Caipora, os Varapaus e as Estátuas Humanas. Ao longo da análise é possível perceber que o “fantástico” faz muito uso de figuras retóricas.

Todorov afirma que isso acontece por ser nessas figuras retóricas que o fantástico encontra sua origem.

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade (Todorov, 2017, p. 90).

Outro elemento importante utilizado pelos autores para fazer com que o fantástico aconteça na narrativa é usar da confiança destinada ao narrador, pois muitas vezes é a figura do narrador que cria a identificação entre o leitor e as personagens. O leitor, de forma ingênua, crê muitas vezes que o narrador não falta com a verdade, mas sempre quer pôr em questão a verdade dos personagens. Mas não é possível pôr à prova a linguagem literária: “a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas que estas designam; ora, em literatura, estas ‘coisas’ não existem. Ao contrário, a literatura conhece uma exigência de validade ou de coerência interna” (Todorov, 2017, p. 91).

Voltando para a introdução de *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005) o autor também indicou sua motivação para escrever seus romances e poesias: “O que sempre mais me motivou a escrever foi pela capacidade de ver as pessoas, principalmente as que mais chamam atenção, pelo bizarro, pelo cognome, pelos hábitos e costumes doentios que portam os indivíduos” (Maranhão, 2005, p. 13).

Mais uma vez vemos a indicação do autor de sua predileção pelo “estranho”, buscando o bizarro e os costumes doentios das pessoas, colocando em si mesmo uma capacidade de observar o cotidiano, mas já por uma ótica próxima do limite entre o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilho”. O autor também afirmou nessa introdução que para concluir seus romances aproveitava “as configurações das anomalias físicas, os olhares, as nuances, as esquisitices, a exaltação eufórica do humor, o furor maníaco, as obsessões e fobias” (Maranhão, 2005, p. 13).

Até aqui vemos que Maranhão avisou ao seu leitor, por meio da introdução, que retirava do real os elementos da sua narrativa, mas esses elementos são descritos para serem os melhores no “místico e no estranho à porta dos mistérios e do incognoscível” em sua obra literária. Para Tezvetan Todorov (2010) a obra literária deve ser considerada como uma estrutura “que pode receber um número indefinido de interpretações; estas dependem do tempo e do lugar de sua enunciação, da personalidade do crítico, da configuração contemporânea das teorias estéticas” (Todorov, 2010, p. 103). Nessa direção podemos perceber que o próprio Maranhão e alguns críticos literários indicavam sua obra como pertencente ao gênero da literatura fantástica.

Um desses críticos é Nilto Maciel<sup>32</sup> (1945 – 2014), que publicou *Sôbolas manhãs* (2014), sua última obra editada. O livro é dividido em quatro partes: *Do fantástico ao repugnante; Certos escritores e eu; Outros escritores antigos e mais ou menos novos; Gênese e agonia*. Nesse momento nosso interesse é na primeira parte do livro, pois o autor cita Airton Maranhão e acaba por posicioná-lo nesse tabuleiro da literatura fantástica.

A primeira parte do livro de Maciel é dividida em diversos subtópicos, como por exemplo *Literatura e mídia; Literatura e Internet*, nos quais o autor discorre sobre o fim das editoras tradicionais e os novos rumos da literatura e do livro. Mas para nossa análise interessam os subtópicos que se dedicam mais diretamente ao estudo do gênero da Literatura Fantástica, são eles: *Literatura fantástica no Brasil; O estudo da literatura fantástica no Brasil*<sup>33</sup>; e *Literatura Fantástica no Ceará*. Após a leitura da obra verificamos que os assuntos abordados nos dois primeiros subtópicos se repetem, então iremos nos deter apenas ao primeiro e ao último.

Nilto Maciel iniciou sua discussão no texto *Literatura fantástica no Brasil (esboço histórico)* citando Tzvetan Todorov e endossando a afirmativa do autor de que a “literatura

---

<sup>32</sup> Segundo Dimas Macedo, na matéria intitulada “*Relembrando Nilto Maciel, por Dimas Macedo*” (2018), publicada no *Segunda Opinião*, Nilto Maciel nasceu em 1945, na cidade de Baturité, no Ceará, e cursou direito na UFC. Ainda segundo Macedo, Maciel nunca chegou a exercer a profissão de advogado, mas tralhou em Brasília em diversos órgãos até a sua aposentadoria, e faz vários elogios ao escritor: “Escritor de talento extraordinário, especialmente no domínio da curta ficção e da novela, elegeu o simbólico e o onírico como matéria da sua visão de ficcionista, em cujos textos não faltam a presença da loucura, do mistério e da ilusão do palimpsesto literário. Avesso à vida acadêmica e às rodas literárias burguesas, fez da literatura o seu campo de força e o ancoradouro da sua solidão, tal como um existencialista condenado à miragem da sua finitude. Lia, escrevia, mudava de endereço como quem muda de roupa, amava as suas filhas, amava os seus amigos, quase todos da área da literatura, para os quais destilava o seu humor e as suas ironias, mas sempre permanecia fiel a si mesmo e à busca do seu exílio imaginário” (Macedo, 2018). A matéria continua falando sobre a morte de Nilto Maciel e elencando suas obras publicadas e seus prêmios no âmbito literário. Disponível em: <https://segundaopiniaojor.br/relembrando-nilto-maciel-por-dimas-macedo/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Na coleção *Terra Bárbara*, Raymundo Netto escreveu o exemplar *Nilto Maciel* (2017), no qual discorre sobre a vida e a obra de Maciel, mas também vai elaborando suas próprias lembranças para a escrita do perfil biográfico. Netto afirma que Maciel guardava de tudo, sendo um “acumulador de si mesmo” e que tinha medo da velhice e do esquecimento: “apavorava-lhe a escuridão do esquecimento, o não interesse pela leitura de sua obra na posteridade. Receava sua opção de entrega de vida à literatura não ter valido a pena” (Netto, 2017, p. 22, 24). Netto também discute que antes de ser escritor, Maciel já era “um editor” e por isso, na maioria das vezes, editava suas próprias obras. A partir de 1991 Maciel dedicou-se ao projeto da *Literatura: revista do escritor brasileiro*, em 1993 fundou a *Editora Códice* e a *Associação dos Amigos da Revista Literatura*. Sobre a escrita de paratextos, Netto diz: “pior era se sentir obrigado a escrever prefácio ou orelhas falando bem de obras ruins. ‘É como advogado que defende bandido’. Daí escrevia textos mais honestos, técnicos, quase nunca publicados, com desperdício de energia e sem direito a agradecimento” (Netto, 2017, p. 51). No perfil biográfico, Netto também indica Maciel como um “escritor marginal”: “sofria o conflito de, após 40 anos de ininterrupta dedicação às letras, gozar a liberdade de ser autor quase que completamente marginal, autopublicado e, ao mesmo tempo, amargando o não reconhecimento editorial” (Netto, 2017, p. 55).

<sup>33</sup> Esse texto de Nilto Maciel foi republicado, parcialmente, em 2019 pelo GRELF – Grupo de Estudos de Literatura Fantástica, no qual Nilto Maciel era um dos “mestres”. Disponível em: <http://literaturafantastica.pro.br/o-estudo-da-literatura-fantastica-no-brasil/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

fantástica” é um gênero que se iniciou de maneira sistemática no final do século XVIII e que hoje em dia não é tão comum. Maciel também alertou que Todorov estudou, sobretudo, a literatura europeia e propõe a pergunta “e no Brasil?”. Para o autor, “ainda hoje em muitos estudiosos da Literatura, o vocabulário ‘fantástico’ não passa de derivado ou sinônimo de ‘fantasia’ e ‘imaginação’, que por sua vez, estão associados aos adjetivos ‘misterioso’, ‘sobrenatural’ e ‘grotesco’” (Maciel, 2014, p. 23). Porém, sabemos que esses conceitos não são sinônimos de fantástico, e Maciel apontou também esse entendimento, pois o fantástico é mais ligado à hesitação do que à abordagem de um tema de mistério.

Após essa abordagem mais teórica, Maciel segue o texto fazendo um panorama das obras que são associadas ao “fantástico” no Brasil, realizando uma espécie de cronologia desses autores e dividindo esse “pessoal” em três grupos intitulados de: *os primórdios*; *os sucessores* e *os novos*.

No grupo dos *primórdios* o autor iniciou dizendo que “o primeiro momento notável da literatura fantástica no Brasil se deu em 1855, com a publicação de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo” (Maciel, 2014, p. 25), e relembra seu leitor que o fantástico não é simplesmente a reprodução rigorosamente da realidade, citando mais uma vez Todorov para explicar que o fantástico não pode ser entendido como oposto ao naturalismo. Para sua análise, Maciel utilizou as obras de José Veríssimo e Sílvio Romero, mas salientando que esses “primeiros historiadores e estudiosos da Literatura Brasileira não mencionaram a expressão ‘literatura fantástica’, embora na Europa já se publicassem contos e novelas fantásticas, inclusive que traziam o vocábulo ‘fantástico’” (Maciel, 2014, p. 26).

O primeiro autor citado com escrita vinculada ao fantástico, mesmo que não diretamente, é Machado de Assis, e logo em seguida Oliveira Paiva. Maciel argumentou também que hoje em dia os críticos já têm mais atenção para o fantástico e indicou mais três autores ainda do século XIX: Inglês de Sousa, Maurício Graco Cardoso e Emília Freitas. O autor seguiu a mesma estrutura de escrita para apresentar todos esses autores, sempre falando sobre quem foi o autor, quais obras publicaram e como os críticos ligaram esse autor ao gênero da Literatura Fantástica. No entanto, o autor se demorou mais no nome de Emília Freitas, fazendo até uma denúncia sobre o seu “apagamento” na história literária e concordando com Otacílio Colares que Emília Freitas deve ser considerada a autora do primeiro romance fantástico da Literatura Brasileira, com *A Rainha do Ignoto*, publicado em 1899.

Já no grupo de autores intitulado *Os sucessores*, Maciel iniciou o texto dizendo que o modernismo de 22 e sua preocupação com o novo acabou se afastando do fantástico. Mas ao buscar a cultura brasileira, o nativismo e o antropofagismo acabaram se ligando “às lendas e

mitos brasileiros. Ou seja, ao maravilhoso, ao fantástico. [...] Exatamente nas lendas, no anedotário que o fantástico se instala. A literatura oral de qualquer país ou região é plena de elementos fantásticos” (Maciel, 2014, p. 31). Vários autores que não ficaram imunes ao fantástico são citados: Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Moreira Campos, Samuel Rawet, Hermilo Borba Filho, Hélio Pólvora, Moacyr Scliar, Caio Porfirio Carneiro, José Cândido de Carvalho, José Alcides Pinto. Mas três autores foram comentados com maior espaço e atenção: Murilo Rubião, José J. Veiga e Péricles Prade. Mais uma vez se repetiu a estrutura do texto, na qual cada autor é apresentado, suas obras indicadas e os comentários dos críticos.

No último grupo de autores, *Os novos*, a mesma estrutura de texto é mantida e o autor explicou que “no caso específico deste esboço histórico da literatura fantástica no Brasil, usaremos chamar de ‘novos’ aqueles escritores que estrearam em livro no final dos anos 1960” (Maciel, 2014, p. 49). Desse modo, Maciel começou a elencar os “novos cultores do fantástico no Brasil” por ele selecionados: Edla van Steen, Luiz Vilela, Juarez Barroso, Ricardo L. Hoffmann, Victor Giudice, Francisco Sobreira Bezerra, Nagib Jorge Neto, Cláudio Aguiar, Gilmar de Carvalho, Nilto Maciel, Haroldo Bruno, Gilvan Lemos, Roberto Dummond, Naomar de Almeida Filho, Socorro Trindade, Airton Monte, Paulo Vêras, Carlos Emílio Corrêa, José Lemos Monteiro, Cristovam Buarque e por último Airton Maranhão.

Airton Maranhão tem publicado até aqui apenas dois livros. O segundo é *A Dança da Caipora*, de 1994. Segundo Dimas Macedo, o romance “configura uma atmosfera de ameaças de assombros, uma fusão original e envolvente dos processos de sintetização do imaginário e do alegórico presentes no inconsciente místico da tradição popular” (Maciel, 2014, p. 57).

Vemos que Maranhão foi colocado por Maciel dentro desse recorte de autores que lidam com a Literatura Fantástica, e consideramos que este é mais um exemplo do “campo artístico” sendo construído e tendo suas forças (do passado e do presente) se movimentando para a fabricação de lugares e posições dentro desse “campo”, construindo contornos para a Literatura Fantástica. Essa obra de Nilto Maciel é um exercício de validação e de exclusão de autores que lidaram com o “fantástico” em suas obras, um exemplo de construção de “campo”. E o recorte espacial também foi acionado nessa construção e em seu texto *Literatura Fantástica no Ceará*, publicado em *Sôbolas Manhãs* (2014), no qual Maciel “lamentou” a demora que houve até que os estudiosos tivessem interesse pela Literatura Fantástica:

Apesar de a literatura, seja ela oral ou escrita, ter se originado da necessidade de um homem contar a outros o não-visto, o não-ouvido, o não-sabido, o não-sentido, o não-

explicável ou o inexplicável, demorou muito até os estudiosos se debruçarem sobre a literatura do mistério, do estranho, do ilógico, do irracional, e a aceitarem como uma das vertentes da arte. Antes de Todorov, ninguém se ocupou tanto dela. Ninguém se preocupou em lhe dar nome certo: literatura fantástica. Nos compêndios de história liam-se apenas expressões como ‘fulano tem imaginação prodigiosa’, ‘sicrano vai da fantasia mais pueril ao...’. Passados anos e estudos, a literatura fantástica ainda é vista com certo desdém. Como o são a literatura policial, a literatura erótica, a literatura infantil e outras” (Maciel, 2014, p. 71).

Logo, é nesse exercício de “mapear” cronologicamente autores que lidavam com o “gênero fantástico” para a construção de “campo artístico” em seu livro *Sôbolas Manhãs* (2014), que Maciel também fez uso do recorte espacial (Brasil x Ceará), e escreveu o texto *Literatura Fantástica no Ceará*. Observamos que Maranhão “apareceu” somente no texto que fazia referência ao fantástico no Brasil, pois nesse texto sobre a literatura fantástica com o recorte espacial voltado para o Ceará, o “tom” de Maciel, como vimos na citação, é mais “desanimador:” “esse tipo de literatura teve e tem cultores no Ceará. Porém, a maior parte desse acervo se encontra desaparecida, imersa na poeira dos séculos ou mesmo nas prateleiras mais inatingíveis de bibliotecas de outros mundos” (Maciel, 2014, p. 71). Apesar disso, Maciel citou alguns autores já mencionados em seus textos: Oliveira Paiva, Emília Freitas, Moreira Campos e José Alcides Pinto. Além disso, o crítico também chamou atenção nesse texto para a obra *O Cravo Roxo do Diabo: o conto fantástico no Ceará* (2011), de Pedro Salgueiro<sup>34</sup> que, segundo o autor, “arrancou do fundo da terra – como um coveiro imortal, sempre a cavar o chão, embora enterre os mortos (seria melhor dizê-los, pois, arqueólogo) – peças literárias (nem sempre douradas) criadas pela banda sórdida da imaginação humana” (Maciel, 2014, p. 73).

Maciel colocou ainda ao longo de seus textos a distinção entre “O ‘fantástico’ no conto e o conto propriamente ‘fantástico’” (Maciel, 2014, p. 24). Até aqui percebemos que Maranhão fez uso desses recursos do “fantástico” e dos sujeitos de sua cidade, pois como dito na introdução de um de seus livros citado anteriormente, ele tirava do real as “esquisitices” para construir em suas personagens dimensões que causassem uma surpresa no leitor.

O fantástico acontece justamente nessa estranheza que causa no leitor ou em uma personagem: “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2010, p. 30). Assim, reafirmamos que o fantástico ocorre nessa dúvida (hesitação) provocada no leitor ou em alguma personagem da narrativa, uma relação entre o real e o imaginário.

---

<sup>34</sup>Antologia de textos (contos, poemas e romances) vinculados ao “fantástico”, que contou também com a participação de Airton Maranhão. Essa antologia já foi analisada no capítulo anterior.

A epígrafe que abre este tópico também é um trecho que foi retirado do poema/livro *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), no qual o autor diz captar o fantástico em sua obra, de forma que consideramos que toda a introdução dessa obra é um exercício do autor para vincular sua escrita ao “fantástico” enquanto gênero, uma busca, enquanto autor, agora já mais bem posicionado no “campo artístico” de sua cidade, de ocupar essa posição de escritor do gênero de literatura fantástica.

Não sabemos qual a concepção de “fantástico” que o autor nutria, mas ao analisarmos sua obra inferimos que o fantástico ao qual se buscava captar, como indicado em seu poema, seria esse “ruído” entre o “real” e o “inexplicável” que era causado no leitor: “o fantástico implica, pois, uma interpretação do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (Todorov, 2010, p. 37). Mas vemos na obra de Maranhão, sobretudo nessa obra poética *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), que o “ruído” (talvez uma busca pela hesitação tão cara ao fantástico) produzido no leitor é provocado pela indicação de ausências.

O ruído entre o dito real e o extraordinário que Maranhão buscava, o exercício entre o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilho”, é também permeado pela dimensão da saudade, uma busca por presentificar certas ausências, como todo o livro *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005). Vejamos o uso dos verbos sempre no pretérito ao iniciar os versos e o tom saudosista ao falar do passado em cada estrofe do poema:

Quando a porta sem fechadura  
Era trancada com tramela  
Quando era dia de finados  
Acendia no oratório uma vela  
Quando era festa da padroeira  
Botava a santa na janela.

Naqueles tempos em Russas  
Que cadeia era quartel  
Não havia flat nem hospedaria  
Nem pousada e nem hotel  
Mas havia a moita e a coça  
No lugar do carro e do motel.

Russas dos grandes mistérios  
Das casas mal-assombradas  
Dos velhos baús de prataria  
Com as botijas enterradas  
Das coroas nas catacumbas  
Azulando à beira das estradas.

Quem não lembra em Russas  
Do Crime do Zé Antônio  
Do bode que chifrou Ambrósio

Do trombone do Apolônio  
Do galo do Vicente Leite  
Que apavora até o demônio? (Maranhão, 2005, p. 23).

Nos poemas não é tão evidente o uso do fantástico e suas relações com os gêneros vizinhos, esse elemento fica mais visível nos romances, como citamos exemplos anteriormente. Todorov indica que a leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico, pois se na leitura de um texto for recusada toda e qualquer pequena representação e cada frase for considerada somente como pura combinação semântica, logo, “o fantástico não poderá aparecer”.

É importante recordamos mais uma vez que o fantástico necessita de uma reação, uma hesitação, “aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de “poemas fantásticos” ...). Resumindo, o fantástico implica ficção” (Todorov, 2017, p. 68).

Nos poemas vemos que Maranhão procurava trazer “temas” que são comuns ao fantástico, como finados, velas, grandes mistérios, casas mal-assombradas, velhos baús, botijas enterradas, catacumbas, crime e demônio, mas sem de fato criar a hesitação no leitor ou em algumas personagens, pois esses elementos acabaram sendo encadeados de maneira saudosista na narrativa do poema, sem causar suspense ou hesitação. Mais do que hesitação no leitor, Maranhão queria construir saudade.

Nesse tocante, aqui colocamos a pergunta de Tzvetan Todorov: “qual a contribuição dos elementos fantásticos para uma obra?” (Todorov, 2017, p. 100). Para esse autor, o fantástico traz três contribuições para a narrativa, vejamos: o fantástico no leitor vai gerar reações que outros gêneros literários normalmente não causam (medo, horror ou curiosidade); o fantástico também é responsável por manter o suspense na narração; o fantástico também permite a criação de universos sem realidade fora da linguagem (Todorov, 2017, p. 100-101).

Mas ressaltamos que sendo esses universos com leis próprias na narrativa, sem a vinculação com o cotidiano do leitor, tratam-se de universos que já se aproximam muito mais do maravilhoso do que do fantástico. Aqui já podemos adiantar que na maioria das vezes Maranhão não conseguiu criar efetivamente nenhum desses três efeitos apresentados por Todorov, em sua narrativa ao se utilizar do fantástico.

Porém é importante lembrar que o fantástico fala do que a literatura já aborda, pois “o fantástico não é qualitativamente diferente daquilo de que fala a literatura em geral”, a diferença é encontrada justamente na “intensidade que encontra o seu ponto máximo com o

fantástico”. Logo, é uma tarefa difícil indicar quais temas do fantástico, pois são os temas da própria literatura (Todorov, 2017, p. 101-102). Assim, chegamos em uma dimensão de discussão sobre forma e conteúdo na literatura, o que é dito e como é dito, pois temas como medo, sobrenatural e morte são recorrentes no fantástico, mas só a presença da temática na narrativa não faz a obra ser considerada fantástica, a forma de falar desses temas também é importante.

Outro perigo pelo qual o fantástico pode passar é quando o leitor se questiona sobre a natureza do próprio texto literário, e não somente sobre os acontecimentos da narrativa. Para Todorov é preciso discutir as relações do fantástico com os gêneros poesia e alegoria, sendo que o autor considera a leitura poética um obstáculo para o fantástico, bem como que a alegoria pode “matar” o fantástico. Podemos entender a alegoria como uma maneira de dizer algo para significar outra coisa, é uma espécie de ideia que carrega dois sentidos, mas o sentido literal se perde e fica apenas o conotativo.

Ao analisar os temas do fantástico, Tzvetan Todorov afirma que “o fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (Todorov, 2017, p. 100) e indica uma dificuldade em definir temas para o fantástico, pois acredita que é empobrecedor reunir, por exemplo, todos os vampiros em uma classificação temática: “implica que o vampiro signifique sempre a mesma coisa, qualquer que seja o contexto em que apareça” (Todorov, 2017, p. 110). Todorov também não faz distinção entre o “fantástico” e o “maravilhoso” quando se trata da questão dos temas. O adequado é analisar como cada elemento do fantástico funciona dentro da estrutura literária da obra. Esses elementos do fantástico devem ser agrupados em grupos e depois a própria classificação deve ser interpretada. Mesmo assim não há segurança nessa classificação “por causa dos inúmeros empréstimos que caracteriza toda obra literária” (Todorov, 2017, p. 113-114). Essa também não é nossa intenção aqui.

A posição declarada do autor que estamos analisando, a escolha pelos ditos menores, mas que serão melhores no místico e no estranho, faz-nos lembrar o que o filósofo Jacques Rancière diz ser um “movimento constitutivo da ficção moderna”: “trata-se antes de mais nada das margens aonde a ficção acolhe o mundo dos seres e das situações que estavam anteriormente nas suas beiradas”. Logo, a ficção abriga “os acontecimentos insignificantes da existência cotidiana ou a brutalidade de um real que não se deixa incluir” e tratando das “fronteiras incertas entre os acontecimentos que se relatam e aqueles que se inventam” (Rancière, 2021, p. 14).

Compreendemos que a literatura fantástica trabalha com esses “limites” de temas, personagens e sensações no leitor ou nas próprias personagens da narrativa. Na obra de

Maranhão, vemos um trânsito entre a realidade – o cotidiano – e os “tipos estranhos e bizarros” para prender seu leitor, mesmo que por vezes a hesitação característica do fantástico não ocorra.

E para tornar realidade essa criação de tipos estranhos e bizarros, observada no ser humano, que acompanha de um modo real ou irreal por toda a existência, entre todas as nossas classes sociais, dos fracos aos vencidos, dos normais aos loucos, dos religiosos aos profanos, dos perdulários aos miseráveis, dos prudentes aos incontrovertidos, das vítimas aos assassinos, dos irascíveis aos suicidas, busquei em **São Bernardo das Éguas Ruças**, a existência desses tipos da natureza humana em épocas passada e presente, na nossa sociedade que pertencem a um padrão diferente de indivíduo, que não tem medo do ridículo, que não tem medo de ofender, que não tem medo de crítica, que não tem medo de morrer, que não tem medo de ficar louco, embora não entenda por que os galos cantam mais no amanhecer (Maranhão, 2005, p. 13-14).

Desse modo, para além do trabalho com o fantástico, é importante também aqui uma discussão sobre o porquê Airton Maranhão preferia (nutria esse desejo), segundo ele próprio, as vidas ditas “menores”, e por que, para ele, elas seriam “melhores no místico”, como colocado no título tópico: “por menos que sejam suas vidas”. Seria algo próximo de pensar por que essas vidas dão a ele a oportunidade de colocar as questões que ele queria, compreender essa “investigação sobre a revolução por meio da qual aqueles que não são nada se tornam tudo” (Rancièrre, 2021, p. 16).

Também consideramos relevante pensar esse desejo declarado de “capturar” o fantástico “do homem sério ao fresco”, “do absurdo ao sinistro”, “do insólito ao grotesco”, “do sombrio ao romântico” (sempre usando construções com palavras que parecem espelhar seu significado oposto, uma precisando da outra para se firmar). Um desejo, segundo o próprio autor, de passar por todas as classes sociais, mas uma escrita que se afirmava dedicada aos ditos “menores”, como por exemplo um bêbado e um mendigo<sup>35</sup>.

– Olha, uma coisa que me entristece muito é ver algo que aconteceu, que todo mundo se esconde por trás da realidade por medo da vergonha, por medo da tristeza, com medo da humilhação. Por exemplo teve uma pessoa que chegou aqui no escritório e me disse: “por quanto é que você escreve uma matéria dessa?” Eu digo: “eu não cobro nada”. “Mas pra mim você vai ter que cobrar, pra fazer a minha história”. Eu disse: “rapaz, eu num posso fazer a sua história, só faço uma história pra quem me toca, pra quem me dá sentimento, pra quem me dá inspiração”. “Ah, você escreveu sobre o bêbado lá de Russas, escreveu sobre o Zé Timóteo mendigo, a história do Zé Timóteo e eu que tenho dinheiro que sou aquilo, aquilo outro e você não escreve”.

<sup>35</sup> Na série de crônicas publicada no site da TV Russas, há 4 crônicas que se referem aos mendigos: *O mendigo bunda-de-couro*, publicada em 08/07/2015; *O enigma do mendigo Zé Coió*, publicada em 15/10/2013; *Anjo da morte - disfarçado de mendigo em Russas*, publicada em 05/09/2013; *Mendigo Zé Temóteo, o homem mais importante de Russas*, publicada em 23/02/2012. Essas crônicas exemplificam a recorrência da dita escolha de Airton Maranhão por personagens que estão à margem social. Apesar disso, adiantamos que o autor vai olhar para essas personagens com um olhar que acabava por reforçar os preconceitos e as diferenças de classes.

“Rapaz, você pode ter o que for mas você não me inspira pra mim em nada, com todo respeito”, tá entendendo? (Maranhão, 2014. Grifo nosso).

Pelo dito na entrevista, Airton Maranhão procurava inspirações para escrever, mas não era qualquer coisa que o inspirava, e sim pessoas e fatos que tivessem possíveis mistérios. Porém, ao longo de suas obras, vemos que Maranhão não se dedicou exclusivamente aos ditos por ele como “menores”, pois são constantes entre suas personagens “categorias sociais” definidas como mais “altas” ou “abastadas”, como coronéis, políticos, padres, freiras, músicos e delegados.

Russas cidade dos coronéis  
Da polícia militar 1º Batalhão  
[...]  
Russas a cidade dos coronéis  
Do cel. Arimar cel. Cordeiro  
Neto e do cel. Assis Santiago  
Do coronel Osmar Cordeiro  
Cel. José Nilson e cel. Camilo  
Cel. Kerginaldo e cel. Pinheiro (Maranhão, 2005, p. 39, 74).

E o autor sempre se justificava ao longo do poema, afirmando que não fazia hierarquizações:

Se enalteço nossos rusanos  
Nivelando sem indiferença  
Todos no mesmo patamar  
Sem uma crítica e sem ofensa  
Estimo o caráter desse povo  
Na melhor da benquerença.  
[...]  
Russas que não se diverge  
Dos seres alegres ao tristonho  
Todos iguais sem preconceitos  
Do insuportável ao enfadonho  
Sem zombarias ou sarcasmo  
Desde o bizarro ao bisonho (Maranhão, 2005, p. 44 e 19).

No entanto, essa justificativa recorrente do autor pode ser explorada na medida em que ela não se sustenta totalmente, pois encontramos diferenciações e desníveis em relação às personagens tratadas. Maranhão dizia não fazer hierarquização, buscando colocar todos no “mesmo patamar”; mas sua obra é repleta de oposições dessas categorias de sujeitos sociais (hierarquizações), sobretudo na obra *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005). Vemos que Maranhão só conseguia caracterizar um sujeito nesse poema em dimensão ao seu outro, ou seja, ao seu estranho.

Nessas oposições o autor acaba validando as categorias de prestígios e inferiorizando ainda mais os sujeitos que são “menores”, como colocado pelo próprio autor. Há uma tentativa no poema de abarcar a totalidade de sujeitos presentes na cidade, tarefa ingênua e que acaba por ridicularizar alguns desses sujeitos. Exemplo disso é a recorrência que aparecem os nomes dos “veados” da cidade, que são citados e expostos na narrativa, mesmo que o autor tenha colocado que trataria “Todos iguais sem preconceitos”. Acreditamos que o emprego das palavras “veado” e “sapatão” no texto já é uma violência e uma exposição que poderia ser trabalhada de outra forma.

É evidente, já citamos outras vezes, a predileção, ou intenção declarada de Airton Maranhão em trazer para sua narrativa os “menores”, muitas vezes reforçando essa posição de inferioridade das ditas “vida menores”, mas é presente também o seu “trato” com os “maiores”, como por exemplo com os padres que são tão presentes em seus romances, e os coronéis que citamos há pouco. Mesmo que tecendo críticas aos atos violentos, a figura do coronel é presente em quase todos os escritos de Maranhão. Em *A dança da Caipora* (1994), o Coronel Barroso tem um papel de destaque ao perseguir o Zé da Lagoa. Ele é também descrito pelo narrador:

Ora pensava [Zé da Lagoa] na morte, ora pensava se entregar ao Coronel Barroso, para que cumprisse sua ruína para o resto da vida. Pensava em ficar podre, fechado na solidão de uma minúscula cela, onde o Coronel Barroso fazia sua própria lei, trabalhando pro resto da vida na sua fazenda. O dia trabalhando e a noite trancado. Logo ele, que teve o mundo todo para o seu destino de vagabundagem. Era preferível fugir o tempo todo arrastando sua cruz pesada, do seu passado vergonhoso. Se não fosse um coronel de fita, mas só de nome, por ser rico de terra e enteado de um coronel, mas só deixou o nome e a fama. Não! Não teria coragem de se entregar a esse tal de Coronel Barroso. Quantos já morreram naquela cadeia imunda. Cadeia de verdade sim, foi feita para homem, mas não aquele chiqueiro de porco (Maranhão, 1994, p. 82)

Era o homem da Lei [Coronel Barroso], tosco de fisionomia, ensombrado no desvão do seu próprio sorriso, o frio olhar demonstrava um ser infecundo e declinado, os cabelos esvoaçados e a barba lânguida escondia a face descaída do Coronel fazendeiro, as mãos ágeis, escrupulosas ao segurar a arma revelavam todo seu bom hábito de pistoleiro. [...] Empalideceram todos aqueles moradores escondidos nos seus próprios medos, muitos, sem saber o que havia acontecido, se entreolhavam, desprevenidos. Nenhum deles teria o atrevimento de esconder um criminoso, ou qualquer pessoa procurada pelo assustador Coronel Barroso. Todos o temiam, como temiam a Caipora. Todos respeitavam a petulância, os insultos, as calúnias. Todos se acovardavam ao desafio perverso pois, como sabiam, qualquer gesto suspeito, não poderiam se esquivar de uma surra ou de um interrogatório frio e desumano... (Maranhão, 1994, p. 96 - 97).

- Estão vendo?... – bradou o Coronel. – É assim que acontece com os vagabundos dessa marca. Tenham cuidado, pois algum dia ainda dou fim nessa Vila Caiçara, nessa gente imunda... nessa vagabundagem de pobreza. E olhem, prestem bem atenção, tratem de enterrar aquele moribundo, não quero ouvir história de caiporismo, esse sacrifício, essa refeição do demônio, essa superstição sanguinária, essa crença besta. O que tem jeito, tem jeito e o que está morto, está eternamente, e acabem logo com desespero daquele homem, se não, virei aqui deixar tudo em cinzas, com morto ou sem morto... com Caipora ou sem Caipora... Ouviram? Ouviram?... – Gritou novamente o Coronel Barroso, suspenso pelos estribos, tremendo-lhe todos os

membros do corpo e numa gargalhada, esporou a égua, cavalgando na mesma direção que viera, sumindo com o pobre desfalecido do Zé da Lagoa e suas capangas após, com uma nuvem de poeira, de todos os que acompanhavam (Maranhão, 1994, p. 98). - O Coronel Barroso soube da morte do compadre Miguel e está aborrecido com tudo isso que estão fazendo por aqui e ele vem vindo com sua gente, vem enlouquecido, brabo como o diabo, por causa dessa história de caiporismo. Pelo que ouvi falar ou enterram logo o compadre, ou ele toca fogo no corpo e na Vila Caiçara, com todo mundo dentro (Maranhão, 1994, p. 109).

A figura do Coronel Barroso foi retratada como autoritária, cruel e homem da lei (sua própria lei), mas também é colocada na narrativa como portadora de uma razão que não se faz presente nas outras personagens. Assim é essa figura do Coronel, que tem que combater as superstições e crendices do povo “inculto do sertão”. Mais uma vez vemos na escrita de Maranhão essa oposição entre “civilidade” e “matuto”.

Airton Maranhão vinculou-se ao “discurso fantástico”, para tratar dessas personagens “menores”, mas também “lidou” com as “grandes”, pois queria uma literatura firmada de alguma maneira também na “realidade” de sua cidade natal, e por isso é importante a reflexão sobre a cidade e suas personagens, pois Maranhão se utilizava da cidade para alimentar sua obra literária e se construir como autor, sempre com um tom laudatório ao falar da cidade Russas e sua gente. Vejamos mais uma vez a introdução do livro de poemas *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005):

Nesta obra, com todas as formas de ansiedade e labor dos nossos conterrâneos, no poder de criatividade e abertura ao desenvolvimento cultural, científico, moral, revestidos de todos os tributos, de um lado, como católicos fervorosos, de um outro, como bondosos hospitaleiros, num procedimento honrado e exemplar de atitude cordial, de fidalga cortesia e cavalheirismo, nesse pressuroso merecimento, não nego a pautar nessa conduta, a inteligência, o caráter, o talento, a honra, a aptidão ao trabalho e o amor e o respeito aos incansáveis entusiastas à terra pátria, que a tudo limita a vida ao préstimo da humanidade, pela satisfação de nossas raízes, de nossos interesses e nossas paixões ao **Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças**.

O meu devotamento ao povo russano e a minha terra é manifestar com gratidão o pioneirismo de **São Bernardo das Éguas Ruças**, com os fatos, os apelidos e os nomes camuflados de pseudônimos aqui consagrados, dando-lhes a segurança de suas origens, como legado à cultura russana, numa expressão de louvor, especialmente **in memoriam** aos que prestam contas dos seus atos ao Juízo Supremo e aos que ainda suspiram no acervo das lembranças vivas, todos os meus originalíssimos ilustres confrades (Maranhão, 2005, p. 14).

Pensando essa relação entre escrita e cidade, vemos mais uma vez que não há de ser acaso a aproximação de Airton Maranhão com José Alcides Pinto, como mostrado no capítulo anterior. Desse modo, para além da discussão dos usos que a escrita de Maranhão fez do gênero fantástico, tratamos aqui também o “encontro/emaranhado” entre um escritor dito “subterrâneo” (Airton Maranhão) e um outro escritor já bem situado no campo literário (José

Alcides Pinto), mas que também buscou se colocar como escritor “maldito” e “marginal”. Ambos os autores se utilizaram de elementos da Literatura Fantástica para escreverem sobre seus lugares de nascimento, vejamos como Pinto iniciou o seu romance *O Dragão*, que compõe a *Trilogia da Maldição*:

A bruma envolvia o povoado. Chovera a noite inteira. Uma vaca levantou-se da malha. Espreguiçou-se. Gemeu. Tornou a espreguiçar-se. Sacudiu a cabeça derrubando o orvalho e encolheu-se toda como uma mulher. Levantou o talo verde do rabo. Mijou. Mijou demoradamente, como se o corpo tivesse absorvido toda a chuva que caía naquela noite. Abriu um lago no chão. Um curto riacho foi represar suas águas numa depressão do terreno.

Cururus enormes empoleiravam-se ao pé das paredes como tulhas de jerimuns. Eram tantos, que as vacas os atropelavam durante a noite. Amanheciam estourados nos terreiros.

Um rasga-mortalha cruzou o povoado várias vezes com seu terrível agouro. E desapareceu no rumo do cemitério.

Amarante destravou a porta. Esmagou com o cabo da foice um morcego pregado no portal. Cuspiu nos pés. Abriu a braguilha da ceroula e mijou no meio do tempo. Mijou e soltou um vento ensurdecedor. Do outro lado do quadro, na rua Pelada, alguém gritou: Amarante!

A bruma caía cada vez mais fria. O **Acaraú** tomara água nas cabeceiras a noite inteira. Estava nas margens. Esturrando como um novilho bravo. Derrubando barrancos. Carregando cercas. Inundando plantações. Destruindo os casebres da gente pobre (Pinto, S/A, p. 25-26. Grifo nosso).

Vemos que Pinto citou o rio Acaraú e suas águas, e desse modo o autor foi referenciando espacialmente sua narrativa. Maranhão também fazia essas referências espaciais citando “as ribeiras do riacho Araibú”, “Vila Caiçara” e “a Várzea do Baixo Vale Jaguaribano”. Esse é um ponto que junto com o uso da literatura fantástica aproxima os dois autores, ambos lidavam com cidades ficcionalizadas. No entanto, lendo os dois autores é possível evidenciar também alguns pontos de distanciamentos.

Logo no início do romance de Pinto, o narrador anuncia que o inverno vai assolar essa gente pobre que vive perto do Acaraú. Paulo de Tarso, em *O Espaço Alucinante de José Alcides Pinto* (1999), diz que o inverno na obra de Pinto não representa nenhuma redenção, mas sim desgraça e cataclismo: “por esse motivo é que na ficção desse autor o inverno não introduz nenhuma nova ordem na relação entre personagem e mundo – inverno é catástrofe, cheia, alagamento, desesperança, alucinação” (Tarso, 1999, p. 17). Já na obra de Maranhão é a seca que assola a vida das pessoas, sendo a água um símbolo de esperança.

No romance *A Dança da Caipora* (1994), que é analisado mais demoradamente no próximo tópico, essa aflição em torno da seca é colocada também logo no primeiro capítulo, quando o “demônio acauã” é avistado perto das roças por alguns personagens da narrativa, e isso significa que uma seca se aproxima. A personagem lamenta: “– O que será do povo da Vila

Caiçara, tenho pena, Deus, será mais um sujeito à caça, às diabruras da Caipora, a empestação de Acauã, anum, coruja, alma de gato, cavalo-do-cão na dança das cobras... que será desta gente?” (Maranhão, 1994, p. 16).

Ambos os autores estão falando de seus lugares de origem e de sua gente, mas indo por caminhos diferentes, opostos: inverno e seca, mas mesmo assim se correlacionam, levando o fantástico como elemento essencial na narrativa.

Seguindo na *Trilogia da maldição*, já em *Os Verdes Abutres da Colina*, duas passagens da narrativa podem ser indicadas como tendo alguma proximidade com um dos títulos dos livros de Maranhão.

Uma memória dos bons tempos, do começo do inverno, de chuvas borrifando a terra quente, levantando um cheiro de recordação, do mistério da vida, como se *os mortos conhecidos quisessem novamente voltar a viver*. [...] Se *os mortos da antiga aldeia pudessem voltar* ao povoado de hoje não o reconheceriam (Pinto, S/A, p. 199 e 225. Grifos nossos).

Alcides Pinto faz referência a uma possível volta dos mortos, tema que Maranhão explorou em toda a sua obra, sobretudo no título *Os Mortos Não Querem Volta* (1999). Analisando a obra de Alcides Pinto, o historiador Francisco Francijési Firmino aponta que “a translucidez que o evento memorativo possuía entre os autores do Regionalismo Tradicional, para os quais a narrativa seria o próprio espelho do passado, em José Alcides, foi substituída por uma noção de lembrança permeada pelo esquecimento e pelo imaginário” (Firmino, 2012, p. 185). Desse modo, os escritores Airton Maranhão e Alcides Pinto se alinham nessa “missão” de inscrever seus espaços, suas cidades de “origem” no tempo, utilizando para isso a “literatura fantástica”. Mas a relação entre o fantástico e o espaço de nascimento desses autores, como ressalta Francijési Firmino (2012), não surgiu com José Alcides Pinto e muito menos com Airton Maranhão.

O fantástico irrompe como noção para pensar o sertanejo no momento em que um conjunto de intelectuais estabeleceu uma interdição aos símbolos cristalizados sobre o sertão; é uma interdição à medida que o sertanejo foi localizado como possuidor de uma racionalidade outra, uma alteridade dentro dos regimes de verdade que estabelecem o que é possível e impossível (Firmino, 2012, p. 81).

Podemos inferir que Airton Maranhão recorreu ao fantástico e ao folclórico como uma forma de subverter a modernização do espaço, pois desde o final do século XIX “hábitos foram (re)fundados, e velhas práticas sofriam aversão entre os apologistas do moderno. [...] As cidades, com suas ruas modernamente retilíneas, impulsionavam uma nova percepção de tempo

e espaço (Moraes, 2020, p. 102). Maranhão “resistia” ao que se chamou de “modernidade”, criando uma obra literária que se apresentou saudosa do espaço e do tempo passado, mas que tendo a pretensão de “salvá-los” do esquecimento total, usou um “tom nostálgico” que caracteriza “os discursos que se fazem em torno desta noção de folclore, este sempre apresentado como estando com seus dias contados, estando em vias de desaparecer, ameaçado pelo cosmopolitismo ou pela vida moderna” (Albuquerque Jr, 2013, p. 100). A salvação possível seria a escrituração, a criação de memórias.

Airton Maranhão é criador de sua obra, mas se coloca como criatura dela, buscando sempre o seu lugar na narrativa. O historiador Francisco Francijési Firmino, já mencionado anteriormente, ao analisar a obra do escritor José Alcides Pinto também percebeu essa relação entre criador e criatura:

José Alcides conta e reconta sua história diversas vezes, com a face ridente de algo que se aproxima do boato, do fabuloso, do lendário, uma fala que, ao mesmo tempo, diz do inefável de si e o quanto toda tentativa de ficcionar-se em palavras será como um romance, semelhante a sua literatura, parecido com sonhos ou pesadelos, livre da separação entre falso e verdadeiro. [...] Liberdade de estar aquém e além do dito, de ser muitos e nenhum, de ser coletivo, diabolizar a si, disperso e aleatório, de ser seu criador como fora de seus personagens (Firmino, 2012, p. 179-180).

O próprio José Alcides Pinto<sup>36</sup> apontou, em uma das contracapas que escreveu para Airton Maranhão, para essa relação entre criador e criatura: “o poeta Airton Maranhão não está ausente de sua ficção. Poeta e escritor se somam e se reconhecem em *Os Mortos Não Querem Volta*, obra que a posteridade guardará na galeria dos autores vivos” (Pinto In Maranhão, 1994).

Airton Maranhão, reafirmamos, tinha convicção de sua importância e buscava construir um lugar para si na história e na intelectualidade de sua cidade, ou seja, sendo um sujeito com engajamento nas causas da vida pública, participando de agremiações de intelectuais e oferecendo interpretações, através de suas crônicas mensais nos jornais, sobre a realidade e interferindo criticamente no meio social e cultural (Correa, 2015). Logo, Maranhão

---

<sup>36</sup> Para um maior aprofundamento na obra do poeta José Alcides Pinto, assim como também nas problematizações sobre esse “trânsito” entre história e “literatura fantástica”, indicamos as leituras dos trabalhos do historiador já mencionado anteriormente, Francisco Francijési Firmino. Sendo a monografia de curso de graduação: *Entre Animal e Homem, entre natureza e Deus: a relação entre Homem Regional e Natureza no romance “O Dragão”, de José Alcides Pinto* (2006); e a sua dissertação de mestrado: *Alegorias da Maldição: a escrita fantástica de José Alcides Pinto e o Ceará (1960-80)* (2012). Outro historiador que é importante para essa discussão é Nuno Gonçalves Pereira, através de sua dissertação de mestrado: *A escrita da história na Trilogia da Maldição: cantares de um anjo maldito* (2004). E, por fim, Antônio Maurício Martins Neto, que escreveu a dissertação *A estética da loucura na ficção de José Alcides Pinto* (2024). Além, é claro, das próprias obras de José Alcides Pinto, como por exemplo: *Trilogia da Maldição* (1995) e *Tempo dos Mortos* (2007).

não deixa de ser um intelectual, pois tem essa atuação em seu município, mesmo sem o tão valorizado “trânsito nacional”.

Voltando para a obra do autor analisado neste trabalho, percebemos que toda a escrita de Airton Maranhão é permeada por essa solicitação do passado e a vinculação ao fantástico, inclusive na escrita das crônicas, espaço no qual ele poderia se dedicar mais a discutir suas impressões sobre o cotidiano. Nelas, Airton Maranhão estabeleceu diálogo com seu leitor, indo do convencimento, passando pela imaginação e chegando a uma reflexão. Uma faceta sua – escrever crônicas para jornais locais – que só apareceu nos últimos anos da sua produção (ressaltamos que Maranhão morreu precocemente, aos 65 anos).

Desse modo, é válido, mesmo que sendo uma associação “rápida”, lembrarmos um personagem de Gabriel García Márquez, compreendido como um dos maiores nomes da “literatura fantástica”, segmento literário no qual Maranhão se inseriu. O personagem é o velho cronista de *Memórias de minhas putas tristes*, que diz:

Lá estavam minhas crônicas dominicais, como uma relíquia arqueológica entre os escombros do passado, e se deram conta de que elas não eram só para velhos, mas para jovens que não tiveram medo de envelhecer. A crônica voltou então à seção editorial e, em ocasiões especiais, à primeira página (Márquez, 2010, p. 45).

Assim como o “velho cronista”, personagem de Márquez, Airton Maranhão se redescobriu na escrita das crônicas e trouxe muitos dos seus personagens dos romances para o universo da crônica publicada virtualmente, com o horizonte de possibilidades de ser lido bastante ampliado. Como se pode perceber, transitando por diversos gêneros, Maranhão, através da literatura, buscou inscrever as personagens da cidade de Russas e a si mesmo no tempo, como por exemplo na crônica em que exalta seu avô e seu pai, *Assis Maranhão da banda de música de Russas*:

Para quem vive emergindo lembranças de nosso município, que já foi a terra das laranjas, dos paralelepípedos, das internas do Patronato, dos padres, das freiras e dos músicos, não poderia deixar no esquecimento cenas e fatos acontecidos com um dos maiores prêmios que a banda de música de Russas recebeu, que foi a mais importante manifestação cultural de nossa cidade. Se muitos russanos não sabem, por incrível que pareça, Russas é a única cidade do Estado do Ceará que conseguiu erguer o troféu de vice-campeã brasileira, no festival nacional de bandas de música, apoiada pela prefeitura municipal. Embora sendo considerada como a melhor para ser a campeã, aquele feito de premiação marcou história de muitos músicos no município. Mas aquele prêmio reconhecido em todo Brasil, não é para alguns uma boa lembrança. Pois o feito daquela banda de música, considerada a obra-prima do festival nacional, se não fosse por intermédio desse escritor, seus participantes desapareceriam da memória dos russanos, para sempre. E, como membros daquela fenomenal orquestra, no quadro de seus músicos, faziam parte o meu avô Zé Maranhão e o meu pai Assis Maranhão (Maranhão, 2011).

Salientamos que Airton Maranhão começou a publicar sua obra literária na década de 1970, período que testemunhou o “boom” da literatura latino-americana, que explora justamente esse recurso do fantástico/maravilhoso, do real (e da história) problematizado de outra forma. Como disse Gabriel García Márquez, em sua Conferência de recepção do Prêmio Nobel de Literatura de 1982: “a interpretação de nossa realidade com esquemas alheios só contribui para fazer-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários” (Márquez, 2011 [1982]).

Gabriel García Márquez é um autor que merece espaço neste trabalho, pois é entendido como o maior expoente do “realismo mágico” latino-americano – discussão que é aprofundada no próximo tópico – e é também um autor que trabalha essa fronteira entre o “real” e a “imaginação”, como diz em seu livro de entrevista *Cheiro de goiaba* (1982): “a imaginação é apenas um instrumento da realidade. Mas a fonte de criação, afinal de contas, é sempre a realidade. E a fantasia, ou seja, a invenção pura e simples, [...] sem nenhum pé na realidade, é a coisa mais detestável que pode haver” (Márquez, 1982, p. 34).

Vemos o desconhecido partindo do conhecido, é partindo da realidade que as imagens da fantasia são construídas, compreendemos que a Literatura é formuladora de imagens. O escritor Paulo de Tarso, ao escrever o prefácio de *As pétalas da Pacarrete* (2014), já indicou essa possível “proximidade” das obras de Airton Maranhão com Gabriel García Márquez ao dizer que no romance de Airton Maranhão “o nível de dramaticidade é muito grande, e isso lembra escritores como Gabriel García Márquez do Nobel de Literatura, em 1982. O que faz o leitor olhar em volta ao suspense, ao mistério, à loucura e ao universo paralelo de amor ilusório e triste, como características de *As pétalas da Pacarrete*” (Tarso In Maranhão, 2014).

Assim como buscamos fazer com José Alcides Pinto, investigamos possíveis pontes/contatos/acessos que a obra literária de Airton Maranhão buscou ter com Gabriel García Márquez. Ressaltamos que não ter tido acesso ao arquivo pessoal de Maranhão e saber quais livros esse autor lia foi de extremo prejuízo para nossa análise, apesar disso, iremos pensar esses “contatos” estabelecidos internamente no texto, nas imagens literárias produzidas nas obras desses autores, discussão que continuará no próximo capítulo.

Inclusive entendemos que para ambos os autores, em seus escritos, “não havia uma fronteira muito definida entre os mortos e os vivos” (Márquez, 1982, p. 8). Lendo os dois autores percebemos, assim como também José Alcides Pinto, que ambos se referem “a coisas fantásticas como ordinários acontecimentos cotidianos” (Márquez, 1982, p. 8). O próprio

Maranhão tinha uma predição pela temática da morte (discussão do tópico 5.2) e pelo diálogo entre vivos e mortos, sempre o vivo no presente buscando pelo morto no passado.

Compreendemos que a própria literatura constitui um tipo de arquivo, um “arquivo literário” repleto de imagens que são mobilizadas pelos escritores e escritoras constantemente no ato da escrita. Há uma “memória literária” e todo escritor, em alguma medida, é também um leitor que aciona “imagens literárias” diversas de outros escritores e escritoras em suas personagens e obras. Entendemos que o texto literário, seja ele de qual gênero for, funciona como um sistema: “o que quer dizer que existem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes constitutivas deste texto” (Todorov, 2017, p. 84).

Um texto literário acaba citando as “regras” necessárias para ser considerado literatura, pois o discurso não é totalmente “livre”. O discurso literário, seja ele um “discurso fantástico” ou não, não é estático, pois precisa de referências espaciais, temporais e também de gênero literário. Assim, o escritor ou a escritora busca subverter (transgredir o gênero literário) ou se submeter às “normas” vigentes em busca da construção de sua “autoridade” como autor. Desse modo, dificilmente um autor ou uma autora conseguirá criar algo absolutamente “novo”, sem referências temporais, espaciais e diálogos com outros textos. Logo, o texto literário é também interativo (combinatório) e “cita” a própria literatura, fazendo referência – algumas vezes até mesmo negando – a outros escritos e escritores, seja por meio de epígrafes ou de imagens internas na própria narrativa, e no caso de Maranhão não poderia ser diferente.

Não estamos afirmando aqui que o texto literário seja “representativo” do cotidiano, visto que sabemos que esse termo “representação” deve ser tratado com muita precaução. Entendemos que a literatura não é “representativa”, pois “os acontecimentos narrados por um texto literário são ‘acontecimentos’ literários, e do mesmo modo que as personagens, interiores ao texto”, mas essa posição não pode negar radicalmente que há sim algum caráter “representativo” na literatura, recusar isso seria o mesmo que “confundir a referência com o referente, a aptidão para denotar os objetos com os próprios objetos” (Todorov, 2017, p. 66).

Outro ponto que podemos destacar na entrevista ou conversa informal realizada com Airton Maranhão, em 2014, em Fortaleza, e que nos possibilita estabelecer, em alguma medida, uma aproximação da obra de Airton Maranhão com a obra de Gabriel García Márquez, é que Maranhão fez referência às mulheres de sua família – mãe, tias, avó – que marcaram sua infância e serviram também de inspiração para suas narrativas literárias<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, os estudiosos do dito “folclore nordestino” iniciam suas pesquisas logo no cotidiano de suas residências: “escutando as histórias que suas amas ou babás contam; as narrativas das negras e das caboclas da cozinha; dos trabalhadores e empregados das fazendas e sítios de seus pais ou avós;

Tia Bibia, que essa tia eu até escrevi um romance, só que não lancei o dela ainda, que chama-se *A maldição da Maria Bibia*. A Maria Bibia era uma irmã do meu avô, ela morreu velha e ela passava quase o tempo todo nesse cruzeiro da Maria das Quengas. Aí minha vó Elza, minha mãe Osmira e minha tia Bibia... aí eu queria ir jogar bola: “vai não!” Eu tinha que ir com elas para o túmulo, para o cruzeiro. Aí ficava lá, eu pequeno, né? E elas rezando até quando quisessem, às vezes ficavam até o escurecer (Maranhão, 2014).

Em *Cheiro de goiaba* (1982), livro de entrevista, Gabriel García Márquez – assim como outros escritores latino-americanos – destaca a presença feminina em sua formação, aludindo ao lugar das mulheres na tradição oral, pois são as mulheres (bisavós, avós, mães, tias e irmãs) que tradicionalmente permanecem quando os homens partem ou circulam por outros espaços:

Talvez [...] a pista me tenha sido dada pelos relatos da minha avó. Para ela, os mitos, as lendas, as crenças das pessoas faziam parte, e de maneira muito natural, da sua vida cotidiana. Pensando nela, percebi de repente que não estava inventando nada, mas simplesmente captando e me referindo a um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições, [...] que era muito nosso, muito latino-americano (Márquez, 1982, p. 66).

Ao estabelecer relações entre esses autores aqui apresentados (Airton Maranhão, Dimas Macedo, José Alcides Pinto e Gabriel García Márquez), não se pretende formular hierarquizações ou estabelecer comparações rasas, pois nosso intento maior é investigar a relação entre ficção e realidade. Essas relações entre autores, sobretudo esses quatro citados anteriormente, perpassam por todo o trabalho na perspectiva de entender as forças de poder que habitam o “campo letrado” e as vinculações aos recortes espaciais e de gêneros literários. Buscamos estabelecer contatos e problematizações entre literatura e história, sem hierarquias, pois são duas narrativas que lidam com a “ficção” e com a “realidade”. Aprofundamos esta discussão no próximo tópico deste capítulo.

### 3.2 Os muitos assombros do real: o mágico e o maravilhoso

Por todo o vale Jaguaribano  
Na nossa várzea sob aquele céu  
Mais encantado deste mundo  
Escutamos ainda o veloz tropel  
Das fantásticas éguas ruças

---

prestando atenção nas conversas daqueles que frequentam a casa comercial de sua família; ouvindo e anotando as histórias contadas por tios, primos, pais, mães, que narram o que ouviram do povo, entre riso, a curiosidade e a crença” (Albuquerque Jr, 2013, p. 171).

Trotando enfeitiçadas ao léu (Maranhão, 2005, p. 17).

Em um trabalho como este que lida com narrativas literárias, é fundamental e indispensável compreendermos, em alguma medida, a historicidade do conceito de literatura<sup>38</sup>, mesmo sendo um conceito de definição difícil, para que o pesquisador ou pesquisadora não “deslize” no entendimento errôneo e raso da literatura como uma manifestação artística homogênea e imutável, uma literatura “paralisada” ou “estatuída”, para utilizarmos uma imagem do autor que aqui analisamos. Assim, é sempre importante o pesquisador localizar no tempo e no espaço, e considerar suas múltiplas camadas, qual literatura se pretende pesquisar, analisar e falar sobre<sup>39</sup>.

Consideramos ser extremamente importante atentarmos para a compreensão que o próprio escritor Airton Maranhão tinha sobre literatura, o que era e qual a “função” da literatura para esse escritor dito pelos seus pares como “subterrâneo/marginal”, um oficiante do literário num campo mais restrito. Logo, não buscamos uma “essência” da literatura, mas antes uma compreensão de sua prática (os usos que teve, os sentidos que lhes foram atribuídos) a partir do fazer e do pensar desse seu operador (Airton Maranhão).

Partindo logo da estrofe do poema que serve de epígrafe para este tópico, vemos mais uma vez o autor que analisamos trazendo sua “terra natal” para ter destaque em sua escrita: “Vale Jaguaribano” e “nossa várzea”. Mas é importante destacarmos nessa estrofe o uso de outros adjetivos nos versos, como por exemplo: “mais encantado deste mundo”; “Das fantásticas éguas ruças”; “Trotando enfeitiçadas ao léu”. Os adjetivos que queremos destacar são “encantado”, “fantásticas” e “enfeitiçadas”. O uso dessas adjetivações serviu para “qualificar” a realidade que Maranhão estava representando em sua escrita, mas não podemos tomar todos esses adjetivos como sinônimos de fantástico. Desse modo, é importante recorrer, para além da dimensão discutida no tópico anterior de Literatura Fantástica<sup>40</sup> (fantástico-

---

<sup>38</sup> A esse tocante, estabelecemos diálogo com Raymond Williams (2007), Luiz Costa Lima (2006), Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), Roland Barthes (2008).

<sup>39</sup> No livro *Mutações da literatura no século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés, é indicado que a literatura passou e passa por “mutações” e que “ao falar de literatura, a primeira preocupação consiste em precisar em que sentido a palavra é empregada” e que “atualmente, as ambiguidades ainda são maiores, porque o aspecto estético tem perdido terreno em decorrência da banalização do conceito de ‘literatura’” (Perrone-Moisés, 2016, p. 19).

<sup>40</sup> Tzvetan Todorov retomou a discussão sobre o fantástico no texto *A Narrativa Fantástica*, no livro *As Estruturas Narrativas*, e reafirmou que o fantástico se faz no tempo da incerteza entre escolher uma resposta ou outra e que quando essa escolha é feita, já se encaminha para os gêneros vizinhos do “estranho” ou “maravilhoso”: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Desse modo, o fantástico tem uma ligação entre leitor e personagens, pois “implica em uma integração do leitor no mundo das personagens” e também como os acontecimentos narrados são percebidos. Além do acontecimento estranho e da hesitação, o fantástico necessita também de um certo modo de ler (Todorov, 2013, p. 148-151).

estranho e fantástico-maravilhoso), à conceituação de “realismo mágico” e “real maravilhoso” para melhor localizarmos a obra que aqui analisamos.

Os dois conceitos, “realismo mágico” e “real maravilhoso”, abordam a noção de “real”, pois são representações de algo que existe no cotidiano, mas com uma roupagem da própria linguagem literária: “um diálogo frutífero entre realidade e ficção” (Santos, Borges, 2018, p. 21). Ambas as abordagens colocadas próximas à América Latina pelo anseio de criar uma literatura que não fosse “repetição” de estéticas já consagradas. Daí a forte presença da dimensão cultural “local” nesse tipo de literatura, pois é também uma forma de afirmação, algo que se faz presente na obra de Maranhão. Agora veremos um conceito de cada vez, mas atentando para suas contribuições e contradições.

No realismo mágico “não se abandona a realidade concreta para se criar outra realidade só possível no mundo da imaginação. Há uma percepção da realidade nos feitos e nas personificações mágicas do cotidiano” (Santos, Borges, 2018, p. 22), algo já próximo do fantástico-estranho. Sobretudo no romance *Os mortos não querem volta* (1999)<sup>41</sup> Maranhão utilizou o realismo mágico, ou seja, o diálogo entre a realidade dita concreta – fazendo referências à cidade de Russas – e ao mundo da imaginação – como por exemplo as suas personagens imortais e a paralização temporal do povoado na narrativa.

Por dias, noites e meses, a vaguear sob a intempérie das remotas ribeiras do Jaguaribe. [...] O andeiro misterioso não tardou que, depois de longa jornada, encontrasse por acaso o seu lenitivo: um povoado mágico-misterioso, por suas casas de alpendres e jardins floridos, irregularmente ordenadas diante da nascente para evitar o calor que aticava o fogo do pôr-do-sol. Freguesia envolta de solidão, floreiras e tecelões, sem igreja e sem vestígio algum de cemitério. Nada de anormal para um povoado perdido no meio do impérvio deserto cearense (Maranhão, 1999, p. 4-5).

Na citação anterior temos o “andeirol misterioso”, “povoado mágico-misterioso” e “freguesia envolta de solidão” como elementos narrativos que constroem um tom de “realismo mágico” no texto. A realidade concreta também não é abandonada e há uma descrição do espaço, que mesmo dizendo que não há nada de anormal, acaba gerando um certo suspense e o leitor já é induzido a esperar um fato que quebre a “normalidade” da narrativa. Mas nem sempre o uso de elementos “mágicos” e a descrição espacial vão configurar um exemplo de “realismo mágico”. Vejamos a crônica *A casa Mal-assombrada de Manoel Anselmo*:

---

<sup>41</sup> Com a mesma temática desse romance, o autor também escreveu uma crônica para a *TV Russas*, intitulada de *O imortal Zé Bizirra*. Vejamos: “Russas realmente é uma cidade incrivelmente criadora de mitos estranhos, birrentos, horrendos e de manias satânicas, que nos faz narrar com terror e espanto a história tenebrosa de um esquisito e aterrorizante ser, que povoou as terras de São Bernardo das Éguas Ruças, com seus horripilantes calafrios de imagens, pesadelos e tentativas de suicídios. (Maranhão, S/A).

É difícil enumerar a galeria das infindáveis personagens lendárias de Russas, sem fazer uma descrição primária da moradia de algum desses indivíduos sombrios. Que se torna forçoso designar que existe uma misteriosa casa na nossa terra, com fachada de penumbra amarela, guarnecida de portas e janelas enormes, pintadas de azul escuro, sob um oval sombreiro cinza, aureolada num largo prestígio de mistério, que curiosíssima, mal-assombrada, perpetua até o momento com a mesma construção antiga do século XIX. Embora, a princípio, sombreada por um gigantesco tamarineiro, aparente uma morada comum, insignificante e simples, para alguns russanos, deixou de ser comum. Talvez porque a enigmática vivenda da Rua Dr. João Maciel Pereira, 1936, com tais características, tenha pertencido ao Sr. Manuel Anselmo, fundador do espiritismo na cidade de Russas. E, por acreditar no sobrenatural de conversar com os mortos, em ação demoníaca, infame, pelo temor dos paranormais, tornou-se mal-assombrada. Quando os mais antigos contam que os adultos inventaram histórias de mal-assombro, para assustar os ignorantes, os bestas, os patetas e as crianças, com aparição de fantasmas na noite, nas casas povoadas de sonho e pesadelos. [...] É inacreditável! Os bestas não entendem que a assombração é uma invenção do imaginário popular, que envolve coisas de fantasma, bruxa, vampiro, lobisomem, papa-figo, rasga-mortalha, bicho papão, unicórnio, mula-sem-cabeça, dragão, Iara, besta semi-humana, abominável homem das neves, sereia, múmia assassina, curupira, Saci Pererê, duende, caipora, chupa-cabra, mulher-cavalo? Todas as manifestações espíritas, que aparentemente se apresentam ocultas e sobrenaturais, são fraudulentas. Na realidade, o espiritismo é uma fraude. Ninguém possui a faculdade de se comunicar com os mortos. E quem diz que se comunica com os mortos, trata-se evidentemente de charlatão. Tudo mentira! Como acreditar no perigo de acordar um sonâmbulo. Dormir sobre túmulo à beira da estrada, para sonhar com botija. É tudo invenção. [...]E, ninguém possui a faculdade de se comunicar com os mortos, nem a casa do Manuel Anselmo é mal-assombrada (Maranhão, S/A).

O autor iniciou a crônica descrevendo espacialmente a casa dita “misteriosa” da qual iria falar, seu entorno e seus possíveis elementos mágicos, mas logo em seguida apontou que esses elementos mágicos são invenções do “imaginário popular” (elementos que o autor tanto usou na escrita de seus romances), e fez um aberto ataque à doutrina espírita, desse modo nem sempre o conceito de “realismo mágico” vai ser apropriado pela escrita de Maranhão.

Nessa direção, concordamos com a professora Irlema Chiampi, que chama atenção para o uso “onipresente e indiscriminado” do termo “realismo mágico”, usado pela crítica hispano-americana. Para a autora, diante das transformações/renovação ficcionais e da crise do realismo, o novo conceito foi usado como algo que daria de conta da “complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (‘mágica’) da realidade”. E a autora continua seu texto indicando que essa descrição “documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América” acabaram por torna-se em um “monótono folclorismo” (Chiampi, 2015, p. 19-20). Percebe-se um ponto em comum com nossa análise da obra de Maranhão, pois nessa busca de falar e documentar sobre o povo e a cidade de Russas, acabou enveredando pelo folclore.

Ainda discutindo esse conceito de “realismo mágico”, Chiampi diz que ele surgiu da constatação de uma “nova atitude diante do real”, mas para a autora esse “modo de ver” estranho e exotérico a realidade foi genericamente identificado como “magia”, de modo que esse termo sofreu um esvaziamento conceitual (Chiampi, 2015, p. 21-22).

Já no “real maravilhoso”, o que fica mais evidente é “a natureza, as culturas populares, e dados que fazem parte da história e do imaginário de vários povos [...], possibilitando uma história que pode ser percebida como a ‘a crônica do real maravilhoso’” (Santos, Borges, 2018, p. 23), algo já próximo do fantástico-maravilhoso. A partir da afirmação do “sineiro” em *Os mortos não querem volta* (1999) transcrita a seguir: “– Neste deserto do fim do mundo, existem muitas histórias fantásticas sobre lendas das mais absurdas [...]” (Maranhão, 1999, p. 107), percebemos, mais uma vez, uma vinculação da obra de Maranhão com a dimensão do “folclórico”.

Como um possível exemplo do “real maravilhoso” na obra de Maranhão, podemos citar a crônica de título *O jumento fantasmagórico de Maria Lôdo*, publicada na *TV Russas* em 21 de julho de 2014:

Existia em Russas uma mini floresta de beleza natural que causava medo e espanto, com um perturbador cantar de pássaro durante o dia, e um assustador silêncio durante a noite. Local nebuloso, estranho e bizarro, parecido como retiro de abandono de ladrão de túmulos. Como o macumbeiro Roseno atribuía as causas de satanistas. Aquele lugar esquisito era o Poço do Velho André, que se transformou num conto de terror pelo imaginário popular. Com as lendas de arrepio de personagens malditas que perambulavam pelas margens do riacho Araibu, considerado o local mais mal-assombrado de Russas. Pelos boatos e histórias de mal-assombro, contadas por muita gente que frequentava o lugar. [...] Visagens eram vistas andando nas trilhas e veredas vazias. Ouvia-se de todos os lados, choro, gritos, gemidos e urros de monstros acorrentados. E que por entre os galhos e folhas das árvores, grandes olhos brilhavam na escuridão. Dizia que eram dos doentes mentais que fugiam dos sanatórios, e do meio escuro ficavam olhando para as pessoas, como mutantes. Também contava o Zé do Canário, que o lugar era sombrio e mal-assombrado. Porque ao adentrar na pequena floresta, para pescar no profundo poço, tinha sensação de ser perseguido por um jumento fantasmagórico. E de repente a história desse animal causou muita curiosidade e falatório absurdo. E sem ninguém imaginar, o inesperado jumento fantasmagórico surgiu do Beco do velho Sebastião do Sabão, pai do Rantizau, Tabelião do Cartório de Russas, e passou a noite olhando para a igreja matriz. E o sacristão Tônico, assombrado, tocou em pavorosa o sino, que repicou assustadoramente por todo o município. E rapidamente, numa dose dupla de estranheza, sugiram os boatos horripilantes. E muitas vezes, quando o sino da matriz repicava a meia-noite, o povo corria para frente da igreja, para constatar o falatório, de que o jumento mal-assombrado estava olhando para o monumento sacro. Mesmo se o Tônico badalasse o sino, para soar o dobre fúnebre de que havia morrido algum russo. Mas logo foi desvendado o mistério. Zé Miragem, Nêgo Caboquim, Zé da Onça, João Buema, poeta Batente e Lalá, mulher do Zebio, noticiaram que o jumento fantasmagórico pertencia à diabólica Maria Lôdo, que andava pelo Poço do Velho André. Criatura misteriosa de um meado de século de feições nobres, e traços característicos de mulher holandesa. [...] Que tinha uma mão amputada, com um girassol amarrado no pulso. Com tal descoberta, o Nego Leudo passou a fazer campana naquele local assustador, com o seu lambe-lambe, para fotografar o jumento

fantasmagórico. E quem sabe, até a malfazeja figura da Maria Lôdo. Que sem aliviar o medo, pensava que se tratava mesmo de uma louca, para perambular com um jumento fantasmagórico, no esconderijo onde o famoso pistoleiro Catanã se escondia, para planejar os seus crimes de execução naquelas matas quase virgens, infestadas de beija-flor, asa-branca, casaca-de-couro, maracanã e periquito. Sem pensar no contraste das estórias de almas penadas, visagens e gemidos tenebrosos do provocador de mentiras, o finado Edson do Peba, que havia morrido afogado naquele poço no dia da mentira. Além dos disparos das armas de fogo do Catanã, para assustar a polícia, e apavorar o Cabo Guedes. Tantos boatos, que muitas noites, pela madrugada, o padre Valério abria a porta da igreja, apontando uma escopeta a imaginar que o jumento fantasmagórico olhava para a sua igreja. No olhar da Maria Lôdo, existia uma fera para pegar os meninos e botar no bisaco do papa-figo. Ela amedrontava o touro do Zé Bem Bem, que ciscava enfurecido, às margens do riacho Araibu, perto da casa do poeta Batente e do monstro Zebio. E quando o relógio da Coluna da Hora, da Praça Monsenhor João Luiz, badalava a meia-noite, Maria Lôdo olhava para o girassol amarrado no pulso e dizia: “está certo com o londrino”. Depois, o jumento fantasmagórico, com os olhos de assombro, no meio do Beco do Zé Ramalho, ficava a olhar para a igreja de São Sebastião. E em seguida, corria para a Rua Monsenhor João Luiz, e parava defronte a igreja do Colégio das irmãs. E misteriosamente ficava a olhar para Zé Caluca, na calçada de sua casa, sentado numa cadeira de balanço, com um pote d’água ao lado. Que, sem nenhum medo, mirava o jumento fantasma, fazendo o bicho sumir em louca correria, até ao Cruzeiro da Maria das Quengas. Muitas vezes, por trás do velho Fórum de Russas, o jumento fantasmagórico aguçava as orelhas, como a ouvir o advogado, Dr. Antônio Ribeiro, orador da tribuna, naquele recinto. Depois que morreu o monstro Zebio, nunca mais o fantástico jumento apareceu para mirar as igrejas de Russas (Maranhão, S/A).

Na crônica, mesmo fazendo várias referências à cidade de Russas, Maranhão trabalhou mais o universo do maravilhoso, trazendo elementos que não se sustentam nas regras do mundo do leitor, de modo que torna-se necessário aceitar as novas regras da narrativa ficcional. Chama atenção o tom preconceituoso que o autor utilizou para narrar essas manifestações do dito “imaginário popular”, como colocado pelo próprio autor. Chiampi também faz a discussão, partindo de Alejo Carpentier, do conceito de “real maravilhoso americano”, indicando que esse conceito é uma “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas” que “configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (Chiampi, 2015, p. 32). Mas logo na apresentação do livro de Chiampi, o leitor é alertado de que o “maravilhoso” é um conceito literário europeu, usado já pelos conquistadores para descrever a América. É possível notar essa conotação na crônica de Maranhão.

Em seu livro, Chiampi propõe o conceito de “realismo maravilhoso” como uma alternativa, ou seja, algo que à primeira vista parece a junção dos dois conceitos que discutimos anteriormente, e que gera um novo conceito. Mas a professora pretende com isso, como colocado na apresentação do livro, exatamente distinguir realismo maravilhoso, fantástico e o realismo maravilhoso, que é colocado como um tipo de discurso “que permite determinar as coordenadas de uma cultura de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americanas”

(Chiampi, 2015, p. 13). Chiampi também justifica em seu texto que a recusa da expressão “realismo mágico” e a escolha por “realismo maravilhoso” é uma forma de trazer a discussão para o âmbito da investigação literária, pois o termo já vinha sendo usado nos estudos literários: “maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano” (Chiampi, 2015, p. 43 e 48).

Até aqui já foi explicado o conceito de “fantástico” (fantástico-estranho e fantástico- maravilhoso) partindo do Todorov, tópico anterior. Em seguida vimos os conceitos de “realismo mágico” e “real maravilhoso”, partindo sobretudo do livro do Irleamar Chiampi e também colocando o seu conceito de “realismo maravilhoso”. No entanto, não queremos definir de forma “certeira” e absoluta que Maranhão exercitou fielmente alguns desses conceitos, pelo contrário, entendemos que de maneira até involuntária o autor foi passeando por todas essas definições. Nas duas crônicas que apresentamos há pouco o autor fez referências ao que ele próprio indicou como “imaginário popular”, apontado suas lendas, credices e superstições. Queremos chamar atenção para o tom acusatório e preconceituoso utilizado nas crônicas, elemento não identificado nos romances, pois nos romances esse universo do “imaginário popular” foi valorizado.

Nos paratextos também encontramos indicações de conceitos sobre essas dimensões do mágico, do maravilhoso e do fantástico. Assim, no último livro que Airton Maranhão publicou – o romance *As pétalas das Pacarrete* (2014) – Paulo de Tarso, um contista e ensaísta conhecido como Pardal, indicou no prefácio intitulado *Um Romance de Amor Estranho*, que Maranhão fez uso de “realismo fantástico”. Vemos aqui mais um conceito, mais uma forma de adjetivar o realismo e, conseqüentemente, a escrita de Maranhão sobre sua cidade. Mesmo narrando a trajetória de vida de uma bailarina conhecida na cidade e ainda “viva” na memória dos moradores, o “fantástico” foi trabalhado para dizer de outra maneira o “real”:

Airton Maranhão é escritor do *realismo fantástico*, e por sua distinção na tecedura que a obra apresenta, não faz parte do universo da personagem. E por não ser o único que entende a natureza da protagonista, coloca-se fora da história independente da realidade não ficcional do mundo real, que fluência o discurso dos acontecimentos, pela própria realidade ao conceito da ficcionalidade (Tarso In Maranhão, 2014, p. 8. Grifo nosso).

Partindo dessa indicação de Tarso, vemos que os autores e críticos vão adjetivando o realismo em busca de construir suas análises, e Maranhão foi se utilizando dessas dimensões de “fantástico” e de “maravilhoso” em sua escrita para criar sua ficção via observação do “real”.

Para Alejo Carpentier<sup>42</sup> (2009), no livro *O reino deste mundo*, “a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé” e pode ser encontrado “a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do Continente e deixaram nomes ainda lembrados”, pois o “real maravilhoso” é um “patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias” (Carpentier, 2009, p. 9-10).

Podemos até entender que Maranhão exercitou esse “real maravilhoso”, como no romance *A dança da caipora* (1994), fazendo um apanhado das lendas e mitos presentes no Vale Jaguaribano para alimentar a construção de suas personagens. Neste sentido, a crítica feita por Chiampi ao “maravilhoso” pode ser identificada na obra de Maranhão, pois: “a noção de *diferença*, que subjaz à predicação do maravilhoso à realidade americana, traduz certamente a dependência do estereótipo colonial que erigiu e manteve a nossa sujeição, impondo uma estrutura social maniqueísta, de oposições raciais, culturais e religiosas absolutas”. Mas, a autora também aponta que “o desejo de capturar as essências mágicas da América implica uma função desalienante diante da supremacia europeia” (Chiampi, 2008, p. 38 – 39).

Desse modo, “realismo mágico”, “real maravilhoso” e “realismo maravilhoso” proposto pela professora Irlmar Chiampi, assim como também o “realismo fantástico” indicado pelo contista Paulo de Tarso, não são excludentes e podem aparecer na mesma obra. Foram “ferramentas escriturárias” de que se valeu Airton Maranhão, nem sempre de forma direta, para dar tempo escrito a seu espaço (saudoso) natal.

Assim, partimos do entendimento de que simbolizar o real (com suas temporalidades e espaços múltiplos, discussão para o próximo capítulo) é uma condição humana, uma característica própria e singular, pois “nenhum ser humano suporta o real se não trabalhá-lo simbolicamente” (Albuquerque Jr, 2007, p. 27). Vejamos o que disse o próprio Maranhão em uma entrevista já mencionada, realizada em formato de conversa informal no ano de 2014:

Toda pessoa tem um mistério, e quando a pessoa tem um mistério por fora que vejo, entende? Que eu sou muito “especuloso”, muito observador. Se eu vier aqui na rua aqui e passar um mendigo, um pobre, um aleijado, qualquer coisa, eu olho, aí eu pego a figura dele e boto na minha mente pra no dia que eu precisar pra aquele romance meu, coloco dentro de uma história. É dessa forma que vejo as coisas, eu sempre vejo a pessoa como um todo, você não sabe quem é aquele maltrapilha, certo? Mas dentro dele, eu tenho isso comigo: “poxa, ele pode tá daquele jeito ali, mas dê um banho nele, mude a roupa que quando as pessoas passarem não olham mais do mesmo jeito”, tá entendendo? Que a indumentária é... que muda a mente daquele... da pessoa que é aquele mendigo, aquele ser, a história é essa (Maranhão, 2014).

---

<sup>42</sup> Conferir Alejo Carpentier: *O reino deste mundo* (2009) e *Concerto Barroco* (1974).

A nossa “chave de leitura” não é pensar somente o que o próprio autor diz de si mesmo, de sua obra ou sobre sua forma de olhar e pensar o mundo. Isso seria um erro crasso. Mas a referida fala é importante para pensarmos os desejos e objetivos que essa escrita almejava alcançar. Um desses desejos é revelado quando o autor afirmou gostar de “mistério”, algo muito presente dentro da literatura fantástica (essa dimensão do “mistério” é percebida dentro da literatura fantástica, mas vale ressaltar que o fantástico tem ligações mais próximas com o estranho e o maravilhoso, gerando uma hesitação).

Para Antônio Candido, a noção de mistério sempre é presente na criação de personagens, mesmo que de forma não tão consciente. Porém Candido também afirmou que essa noção de mistério só “foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (Candido, 2007, p. 57). Maranhão dizia na entrevista ser muito “especuloso” e “observador” (logo, um “observador especuloso) dos sujeitos do seu entorno e que utilizava sua escrita para trabalhar essas personagens e seus mistérios.

Antônio Candido também nos alertou que o romance, quando quiser ser igual à realidade, será um fracasso, pois “a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade” (Candido, 2007, p. 67). Mas ao analisarmos a obra de Maranhão, sobretudo os romances mesmo com todas as contradições desse autor, entendemos que há uma dinâmica na escrita com relação ao se aproximar e se afastar dessa reconstrução “fiel” do real. Maranhão observava o “real” e buscava representá-lo como afirmou na entrevista, mas acabava por fazer isso com doses de “mistério”.

Para Candido, há uma relação entre autor e personagem, pois “este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtudes, que são projeção de traços, mas sempre modificações, pois o romance transfigura a vida” (Candido, 2007, p. 67). Logo, ao escrever o autor já estava transformando essas personagens observadas de forma “especulosa”, já estava “mudando suas roupas maltrapilhas”.

Maranhão não queria apenas escrever sobre Russas e seus fatos, suas personagens e seus mortos, ele ansiava por mais, desejava escriturar literariamente esse espaço e seu povo, uma narrativa literária que caminhava pela vereda do “fantástico”, e todos os outros conceitos que apresentamos, e pelo caminho do “enfeitado”, pelo dito folclórico, como ilustrado na epígrafe deste tópico:

Por todo o vale Jaguaribano  
Na nossa várzea sob aquele céu  
Mais encantado deste mundo

Escutamos ainda o veloz tropel  
Das fantásticas éguas ruças  
Trotando enfeitçadas ao léu.

Da beleza das éguas ruças  
Pela realeza que levo a sério  
Respeito o que diz sobre a lenda  
O nosso historiador **Limério**  
Mas as nossas bestas russas  
Existiram sem nenhum mistério.

**São Bernardo** zelava as éguas  
Como possuidor de costas largas  
Sem esporar as suas montarias  
Espetando as suas ilhargas  
Deixando trotá-las pelo vale  
Sem fazê-las bichos de cargas.

Elas cavalgaram na ribeira  
Do Jaguaribe por muitos anos  
Na faceta do **São Bernardo**  
Para o regalo dos jaguaribanos  
Foram aquelas éguas ruças  
A maior glória dos rusanos (Maranhão, 2005, p. 17).

O autor queria para sua cidade e para si uma “escritura literária” e buscou fazer isso usando elementos folclóricos como estratégia para se firmar como autor, buscando o trato com as lendas, sem necessariamente desrespeitar o historiador. Metaforicamente podemos pensar aqui que Airton Maranhão queria “dar um banho” ou “mudar a roupa” de Russas e seus fatos, construir novos passados para o presente e para o futuro. Maranhão fez questão de afirmar na conversa em 2014 que sua escrita partia da observação do “real”, de uma pesquisa mínima (ou observação do entorno) para se estabelecer níveis de “verdade” em sua escrita.

Nessa direção, compreendemos que a própria divisão entre o “fato e a fábula” é móvel “na medida em que são fabricadas legitimidades para o que é ciência o seu ‘outro’” (Ramos, 2017, p. 11). Maranhão operava com o que entendia ser o “outro” da ciência, porém sempre com um apego ao real, uma possibilidade de real, justificando sempre que fazia pesquisas para construir suas narrativas. Os folcloristas também tinham esse apego ao fato da pesquisa, a mostrar que estavam fazendo pesquisa de campo.

É o seguinte, eu escrevo e sou muito cuidadoso com o que eu escrevo, certo? Se eu for escrever uma história [...], ainda mais eu sendo um advogado criminalista, eu não poderia fugir da verdade porque isso vai ficar para a história, vai ficar para o resto da vida, nós vamos morrer e nossos netos, nossos filho tudo e isso vai ficar.... [...] então quer dizer, isso vai ficar, então eu não iria escrever uma coisa que não tivesse verdade (Maranhão, 2014).

Importante destacar a atenção que Airton Maranhão dava ao dito “real”, ao “verdadeiro”, afirmando sempre, seja nessa entrevista de 2014 ou em introduções dos romances, que essas histórias por ele narradas vêm do “real”, de sua observação do cotidiano, de suas maneiras de pesquisar. Um “real” que era observado por alguém “especuloso” e que buscava os mistérios, como colocado no título deste capítulo.

Logo, esse apego pelo real perpassa por toda a obra, seja nas crônicas ou nos romances, Maranhão sempre buscou dimensões do “real”: “Aí isso é uma história, [...] é o Zé Bizia, é também um personagem de Russas, que tentou se suicidar de todas as formas e não conseguiu morrer e enfiou um prego na cabeça e ficou assustando o povo, terrível, aí eu fiz o romance” (Maranhão, 2014).

Assim, uma escrita como a de Airton Maranhão buscou “fatos não explicáveis da ciência, mas pertinentes ao mundo real” para constituir o foco da narrativa e esses “fatos seriam acrescidos do desconhecido, tratado e formalizado em rituais religiosos, do mistério não decifrado do cosmos e do folclore popular” (SÁ, 2003, p. 18). Esse exercício de escrita é indicado pelo próprio autor, vejamos como iniciou uma crônica publicada no site da *TV Russas*, intitulada *Picirica: o falso aleijado*:

*História fantástica, mirabolante e misteriosa dos filhos de Russas*, partindo do cordão umbilical, da pia batismal ou do montículo fúnebre, daria para escrever por uma gigantesca escadaria esculpida nas águas do Araibu, subindo pelo Tabuleiro dos Negros até a finitude do céu. Porque, incrivelmente, *numerosas e estranhas estimulam as mais belas criações narrativas para escritores, artistas e poetas*. E a do Picirica, russo analfabeto, embrilhantado que usava blusão de couro, topete, sapato bicolor e só andava com um palito na boca, cigarro na orelha e caixa de fósforos na mão, *é sobrenatural e exótica*. Picirica era um sujeito hipnótico, cheio de léria, elegante e educado. Comentava política, música e artes culturais (Maranhão, S/A, Grifo nosso).

A crônica anterior já tem um título muito interessante para nossa análise, pois traz o adjetivo “falso”. A princípio até podemos entender que haverá um tom pejorativo no texto para o “falso”, mas iniciada a leitura, vemos que o “falso” (o povo de Russas e suas histórias) é colocado como algo que estimula no autor as “mais belas criações narrativas”.

No trecho da entrevista a qual acabamos de fazer referência, enfatizamos que foi muito mais uma conversa informal gravada em que Maranhão se apresentou como um advogado criminalista, e que por isso não poderia fugir da verdade, já que seus escritos ficariam para a história. Mas na crônica citada anteriormente, o autor também lida com a noção de “falso” e não a refutou. Desse modo, é interessante pensarmos aqui possíveis “marcas” da prática de advogado criminalista que estão presentes na escrita de Maranhão, bem como quais

elementos a formação como advogado traz à escrita dele. Assim, ao falar do processo de escrita da letra de um hino para a milagreira Maria das Quengas, Maranhão evidenciou alguns desses elementos:

Então, eu acho que o hino ele veio porque quando eu escrevi essa história aqui, eu escrevi com muita emoção, chegou certo tempo que eu parava e respirava, ficava ofegante, ficava assim trêmulo porque era um crime que ao escrever, eu estava vendo e assistindo como se ele estivesse cometendo o crime ou *eu estivesse por trás de uma árvore, por trás de um espelho invertido ou de uma coisa que estava vendo*, certo? Mas não podia fazer nada. Estava vendo outro corpo. Então quando acontece esse tipo de coisa, de escrever... quando eu escrevi isso eu sentia dessa forma (Maranhão, 2014. Grifo nosso).

Interessante atentarmos que Maranhão, como grifado na citação, afirmou escrever como se estivesse atrás de uma árvore ou de um espelho invertido, metáforas usadas por ele para afirmar que escreve o que, em alguma medida, é possível “ver”, ou que pelo menos ele se imaginava vendo. O autor colocou o seu processo de escrita como algo místico, como sendo um observador que tem um olhar superior dentro e sobre a narrativa da qual vai tratar, entendendo a sua escrita como algo próximo de “dom” divino. No entanto, não podemos esquecer que esses argumentos fazem parte de todo um processo de construção e de legitimação autoral que Maranhão buscava, discussão realizada no capítulo anterior.

Na fala anterior também podemos notar o apego forte que o autor sentia ao “real”, pois sentia até “raiva” quando alguém duvidava de alguma de suas crônicas, pois ele mesmo falou que quando escreveu sobre a milagreira Maria das Quengas, foi repreendido por um amigo: “você fez foi enfeitar uma fuleragem daquela, rapaz’ [...] Ele disse ali pra mim, certo? Nunca mais ele se tornou uma pessoa próxima de mim” (Maranhão, 2014). Essa dimensão do “enfeitar” é cara para nossa análise, pois gera o questionamento sobre qual o entendimento desse “enfeitar” para Maranhão. Seria um sinônimo de ficção? “Enfeitar” uma história seria então uma ação de ficcionalizar o real?

Maranhão não desejava que duvidassem da “verdade” do “fato”, sobretudo do que escrevia nas crônicas para os jornais. Mas também sabia que o real tem algum nível de mistério, haja vista que como dito por ele, “toda pessoa tem um mistério”. Logo, Maranhão trabalhou com uma dimensão de “real misterioso”, sempre chamando atenção para a questão de que os fatos e as personagens<sup>43</sup> que ele escreveu não são “descolados” totalmente do “real”, pelo menos na visão dele.

---

<sup>43</sup> Nessa relação entre “personagem” e “real”, Antônio Candido no texto *A personagem do romance*, na coletânea *A personagem de ficção*, afirmou que o enredo existe através das personagens e que as personagens vivem no

Inferimos que para Maranhão, mesmo que de forma não calculada, era a própria realidade que de alguma forma, era “irreal”. Pois o autor sempre preferia um “real” que tivesse algum mistério. Mas concordamos com Antônio Candido, quando afirma que “o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida” (Candido, 2007, p. 65).

Assim, entendemos que para o autor em análise, a fronteira entre o “real” e o “irreal” é porosa, pois “a alteridade do real ressurge na *ficção*, retorna no irreal do fantástico” (Certeau, 2011, p. 185-186). Logo, apontamos que para Maranhão a ficção também fez/faz parte do cotidiano que ele observava. Para Antônio Candido toda personagem é inventada, mas essa invenção tem vínculos com a uma “realidade matriz”: “seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (Candido, 2007, p. 69). Porém, para Candido, a personagem é um ser fictício.

Outro elemento que destacamos na escrita de Maranhão é a caracterização grotesca – ou até mesmo diabólica – de alguns personagens, como por exemplo a Chica do Canjerê, do romance *A dança da Caipora* (1994), que é uma personagem descrita como uma “velha” que tem poderes sobre o tempo, a vida e os mortos, como colocado no primeiro parágrafo do capítulo oito: “Chica do Canjerê era uma velha seca, de cento e tantos anos de estranhos mistérios e bruxarias. Sabia reza para tudo neste mundo: o prolongamento da vida, o conhecimento do que se passa em locais afastados, a aplicação da Ciência Oculta, na descoberta de objetos escondidos [...]” (Maranhão, 1994, p. 50). Assim como também a participação dessa personagem Chica do Canjerê em uma seita chamada Rosa-cruz. O narrador do romance continua indicando os poderes sobrenaturais de Chica do Canjerê:

Dizem que tinha oração secretamente íntima, que fazia se esconder por trás do próprio caminho, que adivinhava o bicho do dia seguinte, que se encantava nas veredas e nos formigueiros, que curava qualquer pessoa com a reza do ramo verde, no feitiço das

---

enredo e que ambos exprimem significados e valores. Mas o autor chama atenção para um erro frequente que é achar que a personagem é o essencial do romance, mesmo ela sendo o elemento mais atuante, mas não pode “existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida”. Candido argumentou que “a personagem é um ser fictício”, criada de forma fragmentada, mas que é mais fixa do que nós, pois o escritor delimita a “curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser”, por isso a “personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo”. A personagem depende de concepções e intenções do autor e vai depender também da função que exerce na estrutura do romance, uma organização interna. Desse modo, originada ou não na observação da realidade, a personagem depende da economia do livro (Candido, 2007, p. 53-80).

Noves Erva, que advertia as pessoas das desgraças e dos infortúnios futuros. Sempre quando o povo a procurava era para esse tipo de mandinga (Maranhão, 1994, p. 50).

Aqui vemos mais uma vez uma certa proximidade dessa personagem com a dimensão do folclore, pois claramente se fala de uma rezadeira ou curandeira, tão comuns nessa região Jaguaribana, quando se fala da reza com ramos verde. Mas também é perceptível doses de preconceito do narrador ao chamar essa prática de mandinga. A Chica do Canjerê também apareceu na narrativa para impedir que o caçador Pedro Miguel da Rosa cometesse o suicídio (temática recorrente na obra de Maranhão). A personagem já estava no local denominado “Cruz-das-almas”<sup>44</sup> com o laço pronto para se enforcar quando a velha Chica do Canjerê apareceu para impedi-la de cometer esse ato.

Sem mais, fechou os olhos e ao tentar pular da pedra, uma voz rouca e penetrante pasmou-lhe os sentidos.

- Esse cão imundo tem pauta com o demônio?!!!

Pedro Miguel da Rosa, ainda de olhos fechados, retrucou:

- Demônio?... Só o Satanás venta a ventania do redemoinho, não pode ser o demônio? Deus talvez, ou algum anjo bom veio me buscar, chegou na hora exata.

-Se eu fosse você eu não faria essa loucura, compadre Miguel da Rosa.

---

<sup>44</sup> Além da própria aparição da Chica do Canjerê e sua descrição, mais dois elementos ajudam a construir essa “atmosfera demoníaca” no capítulo sete do romance *A Dança da Caipora* (1994), são eles: A “cruz-das-almas” e o “demônio do amuleto”. Vejamos a descrição apresentada para o lugar cruz-das-almas: “A lua estava clara e os belos raios cresciam nos segredos mais absurdos da várzea, na qual se via bem diante de seus olhos a fantasmagórica encruzilhada. Ao meio desta, bem no meio, erguia-se um madeiro enorme em forma de cruzeiro, com flores-de-defunto, gradeado de ferro. Velas ainda tremulavam o desenlace de Chica do Ganjere. Dava-se o nome a este lugar ‘Cruz-das-almas’. Lugar onde o matuto supersticioso fazia entrevista com bichos e com almas penadas de pessoas descontentes do mesmo misticismo. Era ali, onde se induzia os espíritos, se fazia pacto com o demônio, se vendia a alma e se pedia botijas dos parentes mortos e dos Jesuítas, que por ali enterraram suas riquezas nos cemitérios dos padres. Ali, se fazia apego exagerado à oração da Cabra Preta, Escritura da alma, lavada com o próprio sangue, o Batismo do Demônio e pacto diabólico nas fórmulas mágicas para os desencantos da Caipora. Dizem os mais infundidos na ignorância que ali se vira lobisomem, sem precisar rolar em chiqueiro de porco. Irregularmente, era o lugar consagrado pela maldição de algum antepassado de sangue pactuado de filho de leite, de filho de coito danado, que vagou por essa várzea Jaguaribana, a infelicidade da Crença Maldita” (Maranhão, 1994, p. 46). Seguindo no capítulo, também é apresentada uma descrição para o demônio do amuleto: “O Demônio do Amuleto era um colar de osso de raposa, que um velho curandeiro, estranho do mal e do bem, conduzia no pescoço, com poder mágico com o segredo de dominar os animais, as criaturas da noite e os monstros das profundezas. Um dia esse velho foi encontrado, pendurado morto nesta mesma árvore na macabra dança dos enforcados, com os olhos túrgidos e o corpo secando em consagrada mumificação, nem mesmo um só urubu desceu do céu para ceia da decomposição, ninguém ousava chegar perto, até que num alvorecer os urubus cantaram como rouxinol e do Demônio do Amuleto começou a brilhar na escuridão o fogo-fátuo. Assim, quando a noite devorava o crepúsculo os urubus cantavam como rouxinol por toda noite, provocando inundações, vendavais e trovoadas, sem chuva, sem vento, sem trovão. Numa noite em que choveu e ventou mesmo, o fogo-fátuo não brilhou, os urubus não cantaram mais como o rouxinol; embora com vento o corpo mumificado do velho curandeiro se fazia teso, parado na dança dos enforcados na estranha escuridão. Somente num amanhecer em que os rouxinóis cantavam como rouxinóis, uma raposa silenciosa levou o Demônio do Amuleto, o morto ou semicadáver desapareceu como se vivo, daí então, esse lugar ficou assombrado e nunca mais ninguém ouviu falar em tal amuleto. É tudo que se sabe, mas, certo dia, sem se saber como, apareceu esse enorme Cruzeiro e esse nome do lugar ‘Cruz-das-almas’. Terra sem salvação” (Maranhão, 1994, p. 48).

- Minha mãe de Deus! Chica do Canjerê!!!

Um vulto de mulher surgiu, como uma aparição cemiteral, dependurada numa bengala. Toda de preto, ríspida, curvada como um arco, estranha como aquele lugar assombrado.

Pedro Miguel da Rosa empalideceu. Insignificado, seu sorriso moribundo fechou-se numa fria convulsão, puxou do laço, tirando do pescoço.

- Ougã maldita, como há de atrapalhar o meu trabalho, como irei encontrar a paz eterna, agora sou um amaldiçoado... um defunto que ressuscitou – sentou-se na pedra e chorou (Maranhão, 1994, p. 47).

Após impedir o suicídio de Pedro Miguel da Rosa na “cruz-das-almas”, a velha Chica do Canjerê levou-o até sua casa: “casebre triste e sombrio, bem em cima da pedra-do-raio, ao fim do caminho espinhento e sem flores, junto à Árvore dos Feitiços” (Maranhão, 1994, p. 50). Já dentro do casebre o caçador fica sabendo que a velha rezadeira tem um papagaio caduco dos tempos das mulheres de Jericó e começa a se acostumar com a moradia que “era comum pela desgraça e miséria, como todos os outros, que solitários resistiam firmes por serem pobres na armação de apenas um vão, remendados com tábuas e folhas-de-flandes enferrujadas”, mas o casebre era repleto de “rituais mágicos, desafiando os demônios e a natureza” (Maranhão, 1994, p. 51).

Vejam outras passagens do romance, na qual a personagem Chica do Canjerê aparece nas falas dos caçadores, Pedro Miguel da Rosa e João Clementino, que temem a Caipora, no capítulo onze:

- Conhece a velha Chica do Canjerê, conhece?

- Ah! Ah, coitado! Sim, pessoalmente, claro, aquele cheiro detido do lado Caipora, o compadre sabe disso. Chica do Canjerê é seca-pimenteira quando se veste de Bicho Folharel. Todo mundo conhece suas bruxarias e encantos, mas de mil vezes ela veio rezar aqui na vila Caiçara. Pelo amor de Deus...

[...]

- Seu louco! Vamos falar com essa velha, agorinha mesmo. Eu quero saber desse mistério!

- Deus me livre compadre. – O velho levantou-se, pegou a caça afastando-se – obrigado, até próxima vez.

- Não se vá agora compadre – João Clementino agarrou-o pelo braço, de supetão – quero saber dessa história?

- Não! -Retrucou o velho aborrecido. -Não!

- Quero saber desse segredo estranho?

- Por amor de Deus!...

[...]

-Sinto muito, João – disse ele entristecido – Chica do Canjerê falou que vai me acontecer algo estranho e muito horrível. Estou muito ressentido.

- Isso não tem sentido nenhum!

- Não é verdade! – gritou o velho...

- Como não é verdade? Ninguém duvida da Chica do Canjerê, ela vê o futuro diante de uma vela acesa. Embora dormindo a velha não de ver o que se passa, ela só dorme sossegada, com duas brasas e fogo por cima de seus olhos fechados na escuridão, vendo tudo no mundo. A velha Chica é um demônio. Se não sabe nada mais, ela é uma suicida há mais de um século.

- Suicida...?

- Su-i-ci-da.  
 -Muito esquisito! (Maranhão, 1994, p. 71-72).

A luta com a Caipora é sempre algo temido pelas personagens ao longo de todo o romance, justamente por isso sempre a preocupação dos caçadores levarem fumo para suas caçadas noturnas, como é possível atestar pela personagem de João Clementino em conversa com sua esposa, Maria dos Anjos, sobre o fato de esquecer o fumo, de que o homem pode até virar lobisomem ou “comer terra de cemitério, beber veneno das serpentes, tornar até o servo do diabo, mas esquecer o fumo da Caipora, tem que ser amaldiçoado pelo grande espírito da ‘Cruz-das-almas’...” (Maranhão, 1994, p. 89). É nesse mesmo capítulo quinze que acontece o diálogo do casal que indica a importância de não esquecer o fumo:

Todos sabiam que nunca se poderia negar ou esquecer o bendito do fumo da Caipora. Quando o fumo não satisfaz, ela solta um assobio transmutando a natureza e chicoteia todo mundo, com um assobio de pavor, que esfria a espinha e arrepiam os cabelos de qualquer vivente. Esse assobio se ouve em qualquer canto da mata. Daí, não se encontra mais nada para caçar, a Caipora some com tudo, com a arrumação do demônio. Alguns caçadores já a conheciam e quem ouvia não saía nessa noite para caçar, porque na mata somente restavam os demônios da Caipora (Maranhão, 1994, p. 90).

Para as personagens, esquecer do fumo é correr grande perigo dentro da mata. Vejamos também um diálogo entre os caçadores Pedro Miguel da Rosa e João Clementino, logo no terceiro capítulo:

Pedro Miguel da Rosa subiu a escada e ao pisar no terreiro branquinho, macio como se impressionado pela própria natureza Jaguaribana, parou, quando, involuntariamente, o galo próximo transfigurou aquele mundo. E no tirocínio cocoricó bateu as asas, como de um propósito bater-de-palmas, foi voando por cima dos canteiros de verdura, em abundante alvoroço, numa petulância natural dos galos, foi trepando nas galinhas, que desciam do poleiro.

Maria dos Anjos, que se acordara antes do cantar festivo da passarada, varria o terreiro, numa cara de zanga e xingamento, bodejando e resmungando frases, desacostumada do dia-a-dia, enquanto o pretalhão João Clementino, acorrido ao pé do oitão, cachimbava numa sensatez amarga, obstruído no pensamento e, em grandes baforadas, como se quisesse esquecer ou lembrar as misérias da vida ou o que fizera noite passada, na Tapera da Madame Nazaré.

- Bom dia, compadre João!

O forte moço, lentamente, virou-se, acomodou-se à mesma posição, jogou os olhos sonolentos ao visitante, afastando maquinalmente o cachimbo, respondeu entre fumaça:

- Bom dia, compadre Miguel! Vá sentando.

- O Guabira vem aí... muito agradecido compadre!

- Fez boa caçada?

- Chi!... compadre! Nem se fala... foi um verdadeiro fracasso!

- O Coronel Barroso andou tomando a caça?

- Muito pior, compadre, muito pior.

- Hum!... - Resmungou João Clementino em ar de dúvida- a Caipora apareceu?

- Sim! Sim, a Caipora. Aquele demônio atentou ameaça, depois assobiou e feito os diabos deixou pelos caminhos a antiga marca de sua desgraça e caiporismo, para que toda caça desaparecesse, assim num piscar-de-olho.

- Levou o fumo?

- Uma peinha!

O pretalhão sombreado num pálido frio, de semblante fechado, fixou-lhe o olhar coeso e demorado, batendo as cinzas do cachimbo dizendo:

- Tenha cuidado compadre Miguel, com esse bicho sangue-frio ninguém brinca, tem cabelo-no-coração, já avisei, é arrumação do demônio, é um monstro sem piedade, sem nome, sem corpo, sem alma. Ninguém ainda hoje em dia sabe em que mistério vive enfiado esse bicho terrível das sombras, de onde surge, para onde vai. Tenha cuidado compadre, esse bicho faz o diabo, com o mais forte ou com o mais fraco. É a única assombração que me faz medo neste mundo. Só em pensar, sinto coisa estranha escorrer pela espinha, atanzando o meu resto de juízo. Não gosto nem de ouvir essas histórias. Não abro mão. Faço tudo direitinho como manda nossos avós: nunca esquecer o fumo, pode esquecer a munição, mas o agrado íntimo mais sagrado da Caipora, isso, nunca... nunca. É o que digo compadre Miguel, tenha cuidado, e muito cuidado com essa triste loucura (Maranhão, 1994, p. 27-29).

Esse dialogo anterior é o momento em que Guabira foi devolvido. Guabira é um cão de caça que pertence a João Clementino, mas os dois homens fizeram um trato de que todos os sábados o cão seria de Pedro Miguel da Rosa: “– Obrigado pelo Guabira. – Ora... não é preciso, aos sábados ele é todo seu, mas nunca esqueça de levar o fumo. Gosto muito do meu Guabira” (Maranhão, 1994, p. 31).

Já no capítulo nove é descrita uma cena na qual os caçadores Pedro Damião e João Clementino estão se preparando para irem caçar na Vereda do Araibu com o cão também caçador chamado de Guabira: “os dois caçadores nada temiam, conheciam a mata como as unhas das mãos, na mais escura vereda, no mais trevoso caminho. Guabira, de relance, sumia numa carreira desapontada e voltava, rugindo com um preá entre os dentes, às vezes morto” (Maranhão, 1994, p. 57).

A narrativa do capítulo continua contando sobre o desenrolar da caçada e sobre como os caçadores iriam mata adentro. Primeiro conseguiram atirar e matar uma ave chamada “carão”, depois começaram uma luta para caçar um tatu. Quando já passava um pouco da meia noite, Pedro Damião tirou um cigarro da mochila e começou a fumar, isso assustou João clementino, que estava caçando o tatu: “ – Demônio de negro<sup>45</sup>! Jogou primeiro o fumo da Caipora? – Uai!... Esqueci compadre! – Podre diabo! Jogue o fumo, rápido” (Maranhão, 1994, p. 59). Desse momento em diante é iniciada uma luta entre os caçados e essa “horível criatura”.

---

<sup>45</sup> Há muitas partes com tom racista das personagens para com o Pedro Damião, e o termo “negro nojento” é utilizado algumas vezes, como na volta da caçada João Clementino reclamou do assovio do companheiro de caça: “- Não sabe... não sabe, negro nojento, que assoviar à noite chama cobra?” (Maranhão, 1994, p. 62). Isso acontece muitas outras vezes ao longo do romance, inclusive a própria esposa de Pedro Damião tem uma postura racista em relação a ele.

A mochila que tinha o resto do fumo foi levada pelos ventos que varriam a mata e as páginas seguintes descrevem sobre como esses caçadores conseguiram reaver a mochila perdida.

Pedro Damião estava tão absorto na diabrura, que quase a Caipora lhe chicoteia o rosto. Desta vez, o negro valeu-se da ponta de cigarro de fumo que havia no bolso, jogando-o, com fúria, no meio daquela arrumação. A Caipora assobiou numa vibração sombria e na insônia insaciável do fumo chicoteou-lhe, desta feita, o rosto. O negro empalideceu de olhos em fogo ao ver o sangue descendo pela face, e como uma serpente negra, tomado de loucura por um bicho-carpinteiro, apossado de furioso demônio dentro de um monstro horrível, sacou da peixeira, semeado de ódio sinistro, num olhar de víbora, gritou:

- Eu lhe matarei monstro infernal!

Quase antes disso, um disparo estridente zuniu pelas quebradas da mataria da Vereda do Araibu. O negro recuou aturdido, a tempo de ver esfarelado-se o galho podre da inaúba e a mochila se espatifando no chão, aos seus pés.

- Isso é que é milagre!

- Jogue o fumo Pedro Damião! - Gritou João Clementino por detrás de um caatingueiro - rápido.

- Caipora miserável.

O negro, desesperado, rasgou a mochila com a faca e rapidamente, através desse buraco, tirou o rolo de fumo preparado para a Caipora: - "Toma demônio dos infernos, vai fazer a sua lambança, espírito malvado". A Caipora deu um assobio fino e alongado e sumiu como por encanto, num pé-de-vento correndo mata adentro chicoteando os caminhos, acesa na miragem do fogo-fátuo, sacudindo malva branca e pinga-pinga pro ar. Ao passo de um segundo, tudo quieto: os rumores, as chicotadas, as estripulias e as desordens do outro mundo. Um segundo apenas, tudo voltou ao normal. João Clementino, ainda sentado no tronco, segurando a carabina, tentava reanimar as forças. Pedro Damião, como quem saíra de dentro do corpo das serpentes negras, sangrando no rosto, ainda de pé com a mochila presa nas mãos, amaldiçoava, em silêncio, aquela coisa maldita (Maranhão, 1994, p. 61-62).

Essa luta dos caçadores com a Caipora se espalhou pelo povoado e virou motivo de chacota, principalmente do alpendre da Tapera de Madame Nazaré, esse é o assunto central do décimo capítulo. Era a personagem Zé da Lagoa que estava contando o que havia acontecido na caçada na Tapera, mas nem todos acreditavam, até que em certo momento os próprios caçadores João Clementino e Pedro Damião chegaram no local e confirmaram a fala de Zé da Lagoa, mesmo assim alguns continuaram desconfiando:

- Eu não creio nessa conversa de Caipora, esse espírito que protege os animais, essa criatura invisível retorquiou seu Borges, que acabara de ouvir a história de Zé da Lagoa. Eu acho é que tudo não passa de invenção dos velhos caçadores!

- Na verdade, todos os caçadores aumentam suas histórias aterrorizantes disse um velho peregrino de barba longa, que aos fins de vida apareceu esmolando na Tapera. Não podem ver uma sombra, que dizem ser uma alma, um fantasma, uma assombração; não podem ver um animal correndo, que dizem ter visto uma mula-sem-cabeça, não podem ver um homem numa sexta-feira perdido na noite, que dizem ser um lobisomem ou até mesmo alma do outro mundo, não podem ver um pé-de-vento no meio da mata que dizem ser coisa de Caipora. Pra ser franco, eu mesmo com esses cem anos no costado, nunca vi nada, nem mesmo essa tal de Caipora invisível.

- Fora daqui! Saia daqui imediatamente! Patife!

- É mentira pura de quem diz que viu (Maranhão, 1994, p. 66).

João Clementino se encheu de ira contra o velho peregrino, pois afirmou que era um homem de palavra e não de mentira. Mesmo assim o velho continuava a duvidar da existência da Caipora das palavras do caçador. João Clementino não conteve sua raiva e partiu para cima do velho peregrino e arrastou sua peixeira, porém foi impedido por Pedro Damião e feriu apenas o rosto do velho: “o ancião peregrino numa descrição maltrapilha tomava rumo à estrada, como um animal rastejante sangrando e murmurando: - não acredito em Caipora! (Maranhão, 1994, p. 68).

O décimo primeiro capítulo é marcado pelo encontro de Pedro Miguel da Rosa e João Clementino. Pedro conta que tentou cometer suicídio, mas que foi impedido pela Chica do Canjerê. Já o João Clementino conta sobre a luta que teve junto com Pedro Damião contra a Caipora. Mesmo tendo feito uma boa caçada, Miguel tem um semblante descrito pelo narrador como que “parecia controlar uma grande dor”, que acabou o levando ao choro. Completamente paralisado, Pedro Miguel da Rosa não conseguia responder ao compadre João Clementino, que gritava com ele e também “tentou sorrir para aquele rosto amargurado, onde os olhos pingando lágrimas em acenos encarniçados entreabriram em tristeza num contraste entre o sonho e vida, *estranho entre o imaginoso e o real*” (Maranhão, 1994, p. 70. Grifo nosso).

O romance avança e já no capítulo dezenove a narrativa se encaminha para o final, a velha Chica do Canjerê tem a missão de salvar do “caiporismo”<sup>46</sup> o caçador Pedro Miguel da

---

<sup>46</sup> Nesse momento da narrativa, capítulo 19 dos 21 do romance, é apresentada pela voz do narrador uma explicação para os acontecimentos sobre a Caipora no corpo de um morto: “É que o matuto carrega uma crença antiga e supersticiosa: se a Caipora não sair do corpo do morto, esse jamais poderá ser enterrado e passará por todo o tempo à cabeceira do cadáver semimorto, em processo de decomposição à vista de todos, até uma mulher parir, numa Sexta-feira da Paixão, ou um galo cantar. Nesse interim, as coisas mudam. É como um presságio estranho... se antes disto, ou antes da noite de Sexta-feira da Paixão qualquer galo daquela redondeza cantar por mais de três vezes... o Sertão fica mal-assombrado, e a Burrinha-de-padre toda noitinha passa no lugarejo para carregar as crianças! A Porca dos Sete Leitões, juntamente com sete leitõezinhos fungarão pelos terreiros revirando a terra, procurando o anel da noiva encantada, assombrando o povo do Sertão; as Cobras-pretas virão também botar o rabo na boca das crianças e mamar todo o leite das tetas das pobres mães; nas sextas-feiras à noite quando a lua transbordada de cheia, os sétimos filhos, os homens feios de olhos túrgidos na metamorfose do mal virarão lobisomem e sairão pelos caminhos, devorando e perseguindo suas próprias mulheres, amedrontando-as até perderem os sentidos; as crianças nascidas de sete meses vagarão pelas tardes assustando a meninada em visão de anões sem cabeças” (Maranhão, 1994, P. 106). Aqui podemos observar que o autor apresentou através da voz do narrador um conhecimento das ledas e crenças do sertão, e mais uma vez a dicotomia entre matuto x civilização foi colocada. Ainda sobre essa questão do matuto x civilizado, dicotomia que é reforçada pelo autor ao longo de todo o romance e também em outras obras, no capítulo dezessete temos uma pequena demonstração disso, pois o Coronel Barroso vai procurar Zé da Lagoa e acaba apenas encontrando um corpo todo retalhado e encaiporado. O Coronel acabou ordenando que seus homens acabassem de matar o homem moribundo, mas eles excitaram e o narrador do romance explicou o seguinte: “todos os seus cabras pasmaram, numa sensação horrível de terror. Isso era um motejo para quem era pistoleiro, pistoleiro não é carrasco, é um homem rude, semicivilizado a tresnoitar a crença e a superstição, que lhe causa alguns dos medos mais belos do mundo” (Maranhão, 1994, p. 97). Aqui vemos mais uma vez a existência da dicotomia do civilizado e do não civilizado, mas também é atribuído um certo valor moral presente nesse pistoleiro “semicivilizado” que é colocado “não carrasco” e respeita as tradições por “medos belos”.

Rosa, que havia falecido ao meio dia nos braços do amigo João Clementino. Após a morte do amigo, João Clementino “enrolou o Demônio do Amuleto no lenço do pescoço, pondo-o embaixo do casaco”, em seguida fechou os olhos do finado e pediu que Donana fosse chamar rápido Chica do Canjerê:

Pouco tempo depois, chegou a velha Chica do Canjerê, fumando seu enorme cachimbo de salsaparrilha, com duas brasas incandescentes na palma das mãos. Com que se sabe, é do equinócio que a velha encantada reúne todas as suas forças mágicas num jejum estranho, de boca aberta, deitada sob a Árvore dos Feitiços, dormindo por sete luas depois do eclipse lunar. Tudo isso com duas brasas candentes por cima dos olhos fechados ou abertos. Por suas forças mágicas foi que João Clementino chamou-a a um canto reservado mostrando-lhe o Demônio do Amuleto. Espalhada de terror, a velha num salto veemente, ficou estremecendo no canto da parede até gritar o espanto dissociando seu medo.

[...]

A velha Chica do Canjerê fizera tudo como previra a lenda do Demônio do Amuleto, dançando e cantando benditos, riscando imagens indébitas por cima do corpo inanimado em feiticismo, descomungando o demo em oração de poder sobrenatural, em cultos estranhos e desconhecidos, com pulos desmazelados e sinistros por cima do cadáver semimorto, onde somente a velha sabia o segredo disso tudo.

Depois, tirou a roupa do morto na presença de todos, fez uma cruz de Alfabeto dos Magos, sobre o peito, utilizando peias de fumo e, com a ajuda dos caboclos, sobre um cordovão ajeitou o corpo numa lavagem de banha de porco-espinho, cobrindo-o de urtiga, rama de melão-de-são-caetano, flor-do-mato, cravo-de-defunto, numa preparação ritual até o dia que chegar o enterro, isso se chegar.

[...]

Enfim o Sertão se transforma num inferno vivo. Muitos caboclos chegam até a dizer, sem enigma, que no entardecer os relâmpagos rasgam o silêncio do céu longínquo e, com um estrondo ensurdecedor, o trovão estremece a terra, sem cair um pingo d'água. À noite, o céu se enche de andorinhas e morcego ziguezagueando, num agoniado alarido, por sobre as choças da Vila Caiçara. Tudo seca, as fontes, os riachos, a caça desaparece. Somente corujas registram o escarcéu amortalhado e lúgubre dentro das almas das pessoas. Bando de urubus enegram todas aquelas paragens saltitando aqui e acolá em gargalhadas sinistras, farejando o resto de morte dos coitados. Nas áreas circunvizinhas os cachorros latem a noite inteira, agoniados pela Caipora.

Uma das maiores crendices já vista nesta terra é que neste período em que o corpo está em decomposição, em plena encarnação, todo parto ocorrido será de gêmeo-mulher, e essas crianças nunca crescerão, após engatinhar, se tornarão "anãos" até o fim da vida e se a mulher praticar aborto com medo da crença ou do Demônio do Amuleto, esse disforme revolve a forma pelo avesso, e um, contemplando a si próprio, arrebatado de vertigem engole o outro, tomando a forma de Pai-da-mata e rapidamente corre mata adentro a se reunir com os outros.

A velha Chica do Canjerê arrumava tudo direitinho, prevendo a crença do Demônio do Amuleto, até antes da meia-noite, enquanto o galo não cantasse, para que não perpetrasse a encarnação no corpo de Pedro Miguel da Rosa. Aproximou-se do morto, leu um trecho do Testamento de Salomão e benzeu a choça, benzeu o finado e benzeu a todos gesticulando o corpo frágil, num tremido arrojado, apagou as velas, que Donana acendera, e em cada canto da sala, queimou com azeite, péias de fumo e cravo-de-defunto. Sobre a cabeça e os pés do morto desenhou um Sino-Salomão e numa dança desconhecida, gemeu a oração dos mortos, mandingando a invocação da Caipora pro diabo depois da dança lúgubre, sucedia ao redor do cadáver as cantigas chamadas Memória do Oculto. (Maranhão, 1994, p. 105, 106, 107).

Chica do Canjerê seguiu a noite toda realizando as cantigas e todos os ritos necessários para livrar o corpo de Pedro Miguel da Rosa da Caipora, sempre falando “- Satanás, ganha o mundo, sai desse corpo” e todos respondiam “- Bem-aventurado seja o seu destino”. Mas mesmo com todos os esforços não foi possível evitar a caipora e o galo cantou mais de três vezes, de forma que teriam que esperar por nove dias, até a sexta-feira da Paixão sem sepultar o corpo, mas o Coronel Barroso não iria permitir isso e já estava a caminho para tocar fogo no corpo de Pedro Miguel da Rosa, que estava “encaiporado” e em toda Vila Caiçara.

O capítulo vinte é sobre o Coronel Barroso, e apresenta que dentro do coração dele também exista crenças e superstições, mas na verdade ele estava apenas sonhando e isso foi uma estratégia literária do autor. Já o capítulo vinte e um, último do romance, é iniciado com a chegada do Coronel Barroso e a notícia de que ele estava vindo para “acabar com o caiporismo da Vila da Caiçara, incendiar a pequena aldeia, matar os miseráveis, ou quem sabe? Enterrar o corpo de Pedro Miguel da Rosa antes da decomposição”. Mas é colocado pelo narrador que o povo da vila sabia do horror que esse ato do Coronel Barroso causaria, pois se “Pedro Miguel da Rosa fosse enterrado encaiporado, sem a Caipora sair do corpo do moribundo, isso seria o fim de todo o Sertão” (Maranhão, 1994, p. 117). O Coronel Barroso chegou violentamente ao povoado com seus cabras, com archotes nas mãos e todos correram para fora da casa e o corpo ficou lá sozinho:

Num ato de vandalismo, como programação ordenada pelo Coronel, vários cabras, sem nenhum aceno ou gesto do patrão, desceram de suas montarias, rancorosos, muitos deles aterrorizados, entraram na cabana de Pedro Miguel, pegaram pelos cantos do cordovão e arrastaram o moribundo para o terreiro. Diante do espanto de todos, o Coronel desceu do cavalo, iluminou com archote o pobre velho encaiporado, que mais parecia a morte, com aquele risinho escarninho, rilhado de um só dente e o corpo retalhado a chicotadas das Caiporas. Ah! coitado! pobre infeliz! despedaçado, aterrador.

- Está morto.

Ah! Não está morto, Coronel. Gritou Chica do Canjerê. Ele está encaiporado.

- Vamos enterrá-lo.

- Pare! Pare! - gritou novamente Chica do Canjerê com desespero, agarrando-se com o Coronel. Não pode fazer isso, a Caipora vai procurar vingança com os Curupiras, os Curupiras são terríveis vingadores, isso é um caiporismo e só o "Senhor dos Animais" pode aliviá-los com o "sacrifício do tabaco", Coronel.

- Não existe nada de caiporismo aqui, isso é coisa de lepra, Pedro Miguel da Rosa é um leproso.

- Coronel, olhe à cabeceira do coitado a Caipora em forma de raposa, ele está encaiporado, isso é pior... muito pior que qualquer lepra.

- Cavem a cova aqui mesmo, enterre esse leproso (Maranhão, 1994, p. 118).

Mesmo com os lamentos de Donana e Chica do Canjerê, que clamavam pelo perdão dos Curupiras, e com a ameaça de João Clementino estourar os miolos do Coronel, a cova

começou a ser cavada pelos “cabras” do Coronel com rapidez e uma fúria dos demônios: “– Pronto, Coronel, a cova é rasa, mas dá para enterrar. – Enterrem! (Maranhão, 1994, p. 119). Com o corpo de Pedro Miguel da Rosa já dento da cova, o Coronel Barroso resolveu iluminar e viu a Caipora em forma de raposa na cabeceira do morto e “no encangalho daquele terror de escarpelar qualquer vivente, mandou que seus cabras enterrassem rapidamente aquela visão aterradora”. Uma escuridão tomou conta do lugar junto com um “vento estranho, sobrenatural, vindo das bandas da Vereda do Araibu”. E nesse momento algo inesperado aconteceu:

Inesperadamente, um assobio exprimiu a fúria das pavorosas maldições e num estrondo exasperado, horripilante, desconhecido, a terra tremeu numa vasta onda de pequenos redemoinhos. Os olhos estatelados do poviléu sentiram espreitados por milhões e milhões de olhos perscrutadores, piscando fogo de dentro do negrume noturno, aos gritos aterrorizados, dos homens, das mulheres que em pânico corriam com os animais de um lado para outro, de ponta a ponta da Vila Caiçara, procurando fugir a se esconderem daqueles olhos malditos, brilhando de ferocidade. Dentro das casas, dentro dos fogões de lenha, dentro dos baús, detrás das portas, nas cumeeiras das casas, em todos os lugares, havia olhos faiscantes, horrendos a tremeluzir como aparições ameaçadoras, sombrias, flamejando como relâmpagos. Eram as Caiporas. Que maldição! (Maranhão, 1994, p. 119).

O narrador continua o parágrafo explicando que esse acontecimento foi um terrível pesadelo e tudo por causa do Coronel, assim como afirma que “aqueles miseráveis não mereciam que todas as Caiporas do Sertão cearense ressuscitassem ali na vila Caiçara, a vingança do maldito do Demônio do Amuleto”. Os assobios finíssimos das Caiporas atormentavam todos os moradores da Vila e “as Caiporas em círculos dançavam irrefreáveis e transformavam aquela amaldiçoada Vila num energúmeno espetáculo mortífero”. Os cães lutavam e os cabras do Coronel atiravam, os cavalos escoiceavam, mas as chicotadas das Caiporas vinham de todos os lados sem piedade e atingiam a todos e a todas.

O Coronel Barroso era incapaz de entender a vingança do caiporismo, indica o narrador, mas ainda chegou a pedir “- Misericórdia, Curupira!” quando viu o cenário de desastre que estava a vila: “cabeças, braços, pernas, troncos, das mulheres, das crianças, dos velhos e animais despedaçados, espalhados por toda Vila Caiçara, pedia socorro”. Após esse pedido o Coronel teve seus olhos arrancados pelas andorinhas e seu corpo e cabeça foram transformados em fiapos pelas Caiporas e Curupiras: “todos aqueles que foram chicoteados pelas Caiporas foram todos decepados. Sem explicação? Não! O corpo sem cabeça antes da incorporação, não há Sentinela da Raposa” (Maranhão, 1994, p. 121). A vila estava passando por um verdadeiro pandemônio e nem a Chica do Canjerê imaginava tamanha vingança por parte das Caiporas.

Chica do Canjerê nunca imaginara que se a Caipora não saísse do corpo de Pedro Miguel da Rosa, antes de ser enterrado, as Caiporas como "Senhora dos Animais" fizessem tão abominável vingança. Também nunca imaginaria que com seus poderes adivinhatórios, nunca tivesse previsto o fim de seus dias, de maneira tão cruel, tão sobrenatural, a tal ponto de ficar sem os olhos, sem uma das pernas e uma das mãos, desesperada grunhindo por João Clementino, que também sem olhos não conseguia vê-la entre os cadáveres. Não podia ver, mas respondia ao chamado da velha, com o mesmo grunhido, fazendo com que ela se engalfinhasse, rolando, rastejando entre os destroços espalhados, até onde estava João, amarrado no oitão. Chica do Canjerê com muito esforço, com uma das mãos que ainda restava, aproximou-se de João, cortou as tiras de couro que manietavam um dos únicos sobreviventes que não fora chicoteado pelas Caiporas.

- Meu Deus, João!... - grunhiu ela. - Desenterre Pedro Miguel, ele jaz a cinco passos à sua esquerda.

- Diabo! De que adianta?

- Talvez ainda esteja vivo.

- Estou cego.

- João, os que restam vivos estão todos cegos e mutilados, você está mutilado?

- Apenas cego.

- Meu Deus! - gritou Chica do Canjerê, alarmada. É a salvação! É esse o Milagre! O Milagre do Sertão, o único Milagre de todo o Sertão cearense!... O Milagre do Curupira!

- Milagre do Curupira!

- Depressa, João! O Sertão inteiro não pode ser encaiporado, o Curupira é a salvação (Maranhão, 1994, p. 121-122).

Vimos na citação que nessas cenas finais do romancem, Chica do Canjerê encontra João Clementino e anuncia um “milagre”, uma saída para livrarem a vila do caiporismo (Maranhão queria livrar sua vila e si a próprio do esquecimento). Chica do Canjerê mandou João Clementino desenterrar o encaiporado Pedro Miguel da Rosa e João começou a cavar a cova agachado como um louco. Maranhão cavava as “covas” procurando construir passados para sua cidade.

É exatamente nesse momento em que a cova de Pedro Miguel da Rosa está sendo revirada que é anunciado o fim de Chica de Canjerê, sendo que o lobisomem que vinha sendo anunciado ao logo do romance acabou decependo e comendo a cabeça de Chica do Canjerê. Já os “Curupiras com suas chibatas de espinhos retalharam o resto do seu corpo, em fios de teia de aranha em meio a um círculo lúgubre de frenéticas Caiporas, ressoando seus chicotes num lampejo avermelhado de luz e sangue” (Maranhão, 1994, p. 122).

Mas mesmo com a morte da velha Chica do Canjerê, o milagre do curupira anunciado por ela aconteceu:

As Caiporas que ainda davam cabo e alguns que teimavam arquejar silenciaram quando João Clementino arrastou o corpo de Pedro Miguel de dentro da cova. A Caipora em forma de Raposa resplandeceu na cabeceira de Miguel, que arquejava ainda vivo, somente por mistério do caiporismo. A mesma Caipora que havia sido enterrada juntamente com ele assobiou em seu ouvido e Pedro Miguel num suspiro aliviado, disse apenas essas palavras... “Justiça Divina Curupira”, nesse lapso Pedro

Miguel transformou-se num Curupira e fugiu montado num porco-do-mato para a Vereda do Araibu (Maranhão, 1994, p. 122).

Após a morte da velha Chica do Canjerê e Pedro Miguel da Rosa ser transformado em Curupira, a Vila Caiçara começou a se acalmar e as andorinhas encontraram seu voo novamente, assim como “as porcas-dos-sete-leitões, numa decomposição metamórfica, foram diminuindo de tamanho assumindo a forma real de porcas e porquinhos”, a retomou seu brilho natural de lua cheia e o único sobrevivente era João Clementino, que acabou tropeçando e caindo dentro da cova que tinha sido de Pedro Miguel da Rosa, e com o assobio da Caipora João Clementino foi sepultado com areia. Assim, não havia mais ninguém no povoado além da caipora.

Minutos depois que João jazia dentro da cova, a Caipora do encantamento assobiou na estridulação dos seus mistérios chamando todas as Caiporas para Vereda do Araibu e desapareceram, enquanto as mulas-sem-cabeça, num trote de manada de búfalo invadiram a Vila Caiçara e com as labaredas de fogo que saíam de suas narinas, queimaram os casebres, os cadáveres despedaçados, os animais que restavam vivos, num inferno (Maranhão, 1994, p. 122).

Após esses feitos da Caipora, absolutamente tudo pegou fogo e sobrou somente as cinzas da Vila, que foram levadas por redemoinhos para dentro da lagoa da Caiçara. Mas o final do romance é marcado por um recomeço, e certo dia uma raposa veio tomar água na lagoa da Caiçara e se transformou na forma humana da Chica do Canjerê. Nesse momento também apareceu um Curupira (fica subtendido ser Pedro Miguel da Rosa), e ambos foram para o Cemitério das Caiporas (que fica, segundo o romance, na região da vila) (Maranhão, 1994, p. 122). Podemos inferir que foram vingar a Vila Caiçara.

A morte da Chica do Canjerê, sua transformação em raposa; a transformação de Chico Preto em lobisomem; a transformação de Pedro Miguel da Rosa em curupira e toda essa “batalha” entres as personagens e as Caiporas, no final do romance, gera uma “atmosfera grotesca”.

Para Wolfgang Kayser (2013) o grotesco também é uma ferramenta na escrita para acessar dimensões do “real”, pois o “estranhamento de formas familiares [...] produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco” (Kayser, 2013, p. 107). Nessa direção, em meio ao ataque das Caiporas ao povoado, no último capítulo Chico preto se transformou em “lobisomem” (ao longo de todo o romance há menção ao lobisomem, inclusive o filho pergunta ao pai, Chico, se ele é lobisomem). Essa

transformação de personagem em lobisomem indica essa vinculação entre o fantástico e nosso mundo.

Todorov também afirmou que os elementos sobrenaturais poderiam ser divididos em dois grupos: o grupo das metamorfoses, em que o homem se transforma em macaco, por exemplo; no outro grupo o elemento fantástico prende-se à própria existência dessas personagens sobrenaturais. Para exemplificar, o autor fala sobre o “gênio e a princesa-mágica, e seu poder sobre o destino dos homens” (Todorov, 2017, p. 117-118).

Nesse caminho indicado por Todorov, vemos que Maranhão fez uso dos dois grupos de elementos sobrenaturais: as metamorfoses, com o lobisomem e os elementos sobrenaturais ligados ao próprio ser, como a Chica do Canjerê. Sobre as metamorfoses, um exemplo acontece no décimo segundo capítulo do romance, pois Zé da Lagoa bebia no bar do Borges e a memória de sua amada finada Mariana foi desrespeitada pelo dono do bar: “Mariana não vai pagar essa despesa, os mortos não voltam”. Logo se inicia uma briga entre os dois homens e o dono do bar insulta Zé da Lagoa/ Zé Molambo de “lobisomem do demônio” por algumas vezes. Zé da Lagoa termina matando seu Borges.

Tudo na Vila Caiçara estava amaldiçoado. As mariposas se converteram em andorinhas, empestando os céus, ziguezagueando em alarido, de modo tão estridente que pareciam loucas chilreantes em perseguições às bruxas, picando os olhos das pessoas, dos animais, deixando as órbitas expostas na aflição dos cegos; Chico Preto diante da luz daquela visão sobrenatural, debatendo-se de terror, tirou as roupas e rolou nu pelas areias do terreiro, pouco a pouco, foi desfazendo seu aspecto humano e transformando-se num lobisomem, que ferozmente saiu devorando as crianças. Naquela confusão, no meio de um conturbativo Juízo Final, ouviu-se um trote tranqüilizador e uma desembestada correria, na velocidade de um relâmpago, emergiram da escuridão das matas da Vereda do Araibu dezenas de Burrinhas-de-padre, invadiram a Vila Caiçara e levaram as criancinhas que ainda restavam da chacina do lobisomem, que aos gritos choravam e pediam socorro. Com isso, o lobisomem não tendo mais criança para devorar, destroçava as mulheres, dilacerava os velhos, as galinhas, os porcos numa sensação de desespero e loucura. Nesse alvoroço, as porcas e seus porquinhos derrubaram as portinholas dos chiqueiros e correram pelos miúdos canteiros, jardins e hortas, revirando a adubação do solo, mastigando as pimenteiras, os gengibres, borrificando molho, fuçando a terra na exterminação de ervas daninhas e árvores frutíferas, até que, por um passo de mágica, transformaram-se em Porcas-dos-sete-leitões, que num faro assassínio, perseguiam e mordiam os pobres desgraçados, castrando os homens, capando os animais, arrancando os seios e rasgando as vaginas das mulheres, com seus dentes afiados e assustadores. Era abominável! (Maranhão, 1994, p. 120-121).

O próprio lobisomem também teve o seu fim:

O lobisomem que ainda mastigava os cabelos da Chica do Canjerê, numa vertigem sobrenatural, estremeceu num espasmo alucinógeno e revolveu em Chico Preto, que teve o mesmo fim demoníaco, esquarterado em pedacinhos pelas chicotadas das

Caiporas, só que sua cabeça virou pó em meio aos redemoinhos (Maranhão, 1994, p. 122).

Vemos que o autor se utilizava do artifício da metamorfose, mas trazendo para uma dimensão das lendas e do folclore. Logo, essa associação entre fantástico e folclórico serviu de base para Maranhão construir seu universo ficcional, que buscava dizer um “real” (espaço de Russas e sua gente) ao mesmo tempo em que evidenciava várias rupturas ao caminhar pelo sobrenatural, como feito também pela personagem Serpente: “aos resmungos da loucura lúcida, como uma visão de choro irreal do outro mundo, Serpente deu um pulo mortal entre os escombros. Grotesco como se perdesse o juízo” (Maranhão, 1999, p. 31).

#### 4 ENTERRAR E INSCREVER: PRÁTICAS DA LITERATURA E DA HISTÓRIA

A ficção é, por último, acusada de não ser um discurso unívoco ou, dito por outras palavras, de carecer de “limpeza” [“*propreté*”] científica. Com efeito, ela lida com uma estratificação de sentido, relata uma coisa para exprimir outra, configura-se em uma linguagem da qual extrai, indefinidamente, efeitos de sentido que não podem ser circunscritos, nem controlados (Certeau, 2011, p. 47-48).

Neste quarto capítulo da tese objetivamos investigar os modos como a escrita de Airton Maranhão operou “cortes” no tempo e como os (re)ligou na narrativa literária de um espaço e de um “tempo da saudade” sobre sua cidade natal, Russas-CE. Desse modo, abordamos a relação espaço/tempo na obra de Maranhão, a partir do signo da saudade. Refletimos sobre de que forma, dentro de narrativas literárias, “os usos do passado atrelam-se aos usos dos deslocamentos no espaço” (Ramos, 2014, 57).

Assim, o primeiro tópico é intitulado *Uma saudade inscrita na cidade escrita*, e um de nossos objetivos é analisar as concepções de tempo e espaço, problemática que percorre todo a escrita ficcional do autor em estudo. Para isso utilizamos os escritos de historiadores que lidam com essa relação entre tempo(s) e espaço(s) e suas múltiplas camadas, como por exemplo Francisco Régis Lopes Ramos (2014, 2017), Reinhart Koselleck (2006, 2014), Benedito Nunes (1988), Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2008, 2013), Silvana Pessoa de Oliveira e Luis Alberto Brandão Santos (2001), Lucien Goldmann (1967), Antoine Prost (2012), Jacques Rancière (2011), Jacques Le Goff (1984) e António Borges Coelho (1996).

Logo em seguida, no tópico *O passado e seus usos na prática da escrita*, discutimos como um escritor ao “dizer” do mundo é também um “investigador/pesquisador/observador”, pois aqui compreendemos a narrativa literária como uma forma de conhecimento e intentamos em alguns pontos pensar “junto” e não pensar “contra” a literatura.

Fazendo um diálogo entre a análise da obra literária do escritor Airton Maranhão e autores como Francisco Régis Lopes Ramos (2014), Felipe Charbel (2015), Jacques Rancière (2021) Hayden White (2019), Ivan Jablonka (2020, 2024), Júlio Pimentel Pinto (2024) e Michel de Certeau (2011, 2017), buscamos as dimensões de como o passado foi utilizado/praticado na escrita de Maranhão, que mesmo sem o método da História acadêmica estava sempre valorando e significando o passado a partir de sua escrita literária.

#### 4.1 Uma saudade inscrita na cidade escrita

Muitas pessoas em Russas  
De muita saudosa memória  
Que exerceram grandes funções  
De relevo na nossa história  
Deixaram um legado de rara  
Honorabilidade de glória (Maranhão, 2005, p. 114).

Como se pode perceber diante do que já foi exposto até aqui neste trabalho, transitando por diversos gêneros (romances, poesias e crônica) através da literatura<sup>47</sup>, foi criado um painel no qual Airton Maranhão buscou inscrever as personagens que “escreveram” sua Russas natal, uma espacialidade, e também a si mesmo no tempo, pois “o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem” (Nunes, 1988, p. 11).

Frisamos que após a descoberta científica da chamada “teoria da relatividade”, a concepção do espaço e do tempo não foi mais a mesma e se transformou, surgindo a dimensão do “espaço-tempo”: “passa-se a pensar que espaço e tempo estão unidos de maneira indissociável. Por causa desse entrelaçamento, as medidas de distância e tempo não são mais absolutas, mas dependem da velocidade do observador” (Oliveira, Santos; 2001, p. 81-82). Consideramos que isso impacta também a forma como as narrativas são construídas e compartilhadas na contemporaneidade.

Tempo e espaço são indissociáveis e precisam de um referencial. Oliveira e Santos (2001) explicam que na narrativa contemporânea “o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (Oliveira, Santos, 2001, p. 82). Mas é importante observarmos também que em algumas narrativas pode ocorrer uma maior evidência do espaço sobre o tempo ou a necessidade de não pertencimento a espaço algum, uma espécie de desterritorialização.

Na estrofe da epígrafe desse tópico, retirada do livro *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), vemos que nessa relação entre temporalidades e o espaço

---

<sup>47</sup> Dominick LaCapra, em *Compreender os outros: povos, animais, passados* (2023), discute que a relação entre história e literatura é antiga e que ficou mais controversa com a profissionalização da história no século XIX, pois “para alguns historiadores inclinados às ciências sociais, a literatura e, mais decididamente, a ficção tem sido o outro *tout court*”. No capítulo *O que é história? O que é literatura?*, LaCapra critica a tese de Ivan Jabonlka de que a “história é uma literatura contemporânea”, mas concorda com a distinção entre literatura e ficção, observando que “a ficção por si pode não ser puramente fictícia, mas oferecer uma perspectiva imaginativa ou mesmo uma leitura sobre eventos e processos históricos, que pode ser comparada com e oferecer sugestões ou mesmo hipóteses para a pesquisa histórica” (Lacpra, 2023, p. 197-199).

russano o autor usou de um tom glorificador, falando de “muitas pessoas em Russas”, “que exerceram grandes funções” e “de relevo na nossa história”, que “deixaram um legado”. O “espaço-tempo” é mobilizado pelo autor para fortalecer uma determinada memória para Russas, dando ênfase ao espaço da cidade e ao passado.

Logo, é possível notar mais uma vez a contradição apresentada por Maranhão ao afirmar na introdução do mesmo livro que iria “tratar” em seus versos de personagens “menores”, discussão feita no capítulo anterior. No entanto, vemos uma busca de construção de memória<sup>48</sup> que visava validar um determinado recorte da sociedade dessa cidade – do qual ele próprio fazia parte – e que habitava determinadas espacialidades, sendo uma relação entre tempo e espaço que é costurada pela “saudosa memória”, como colocado na epígrafe, e que buscava alcançar a “honorabilidade de glória” para as personagens e para o próprio autor.

Assim, na escrita de Maranhão é possível percebermos a formulação/construção/fabricação de algo próximos de um “tempo da saudade”, que é atrelado a um “espaço da saudade”, ambos permeados de “muita saudosa memória” e uma valorização excessiva do passado, como pode ser lido na estrofe do poema usada como epígrafe para este tópico e de maneira mais geral na obra toda aqui analisada. Trata-se de um acúmulo de passado no presente, ou dito de outra forma: “o acúmulo e a sedimentação de experiências, a presentificação de passados e de desejos”<sup>49</sup> (Rodrigues In Koselleck, 2021, p. 35), e de suas “glórias” que vão em direção ao fortalecimento de uma determinada memória. Sobre essa intrínseca relação entre espaço(s) e tempo(s), tão presente na obra que aqui analisamos, temos o entendimento, portanto, que

O espaço se dispõe na espreita, disponível e alerta para injetar, no sentido do tempo, a idade da pedra. E o tempo não fica atrás, dando o troco, humilhando-se, revoltando-se, mas nunca na indiferença. A disputa não se dá entre querelantes, mas na própria razão de existir do tempo e do espaço. **O tempo da saudade e o espaço da saudade**

<sup>48</sup>Dominick LaCapra indica que a relação entre história e memória não pode ser feita de maneira binária, mas sim buscando questionar as “relações mais complexas e desafiadoras”, como nos casos em que a memória pode questionar a historiografia, pois a “pesquisa histórica baseada em fontes escritas e fontes documentais relacionadas a elas pode contestar ou corrigir a memória individual ou coletiva, mas o oposto também pode ocorrer” (Lacapra, 2023, p. 132). Assim, compreendemos que memória não é sinônimo de história e que a relação entre as duas narrativas é mais que complexa do que simplesmente colocar a memória como uma fonte para a história, pois a memória é um trabalho de elaboração que lida com temporalidades, com espacialidade, com intencionalidades e isso não pode ser desprezado pela história.

<sup>49</sup>Thamara de Oliveira Rodrigues, na apresentação do livro *Reinhart Koselleck: Uma latente filosofia do tempo* (2021) explica como surgiu a categoria de “estratos do tempo” ou também chamada de “simultaneidade do não simultâneo”. Para a autora essa categoria surgiu da tensão entre “espaços de experiência” e “horizonte de expectativa”, diz ela: “os estratos temporais são as camadas de tempo com diferentes durações e diferentes ‘origens’ que coabitam um espaço. Eles referem-se à simultaneidade de experiências e expectativas nas quais umas ficam latentes, outras aparecem mais evidentes e fortes, constituindo um tempo histórico” (Rodrigues In Koselleck, 2021, p. 35).

**fazem o tempo ser tratável pelo espaço e espaço pelo tempo.** [Grifo nosso] (Ramos, 2014, p. 120).

Airton Maranhão construiu literariamente uma cidade (Russas), uma dimensão espacial, sobretudo no romance sobre a bailarina Pacarrete<sup>50</sup>, que ainda habitava sua memória, porém que não existia mais fisicamente, mas da qual era saudoso e operava “sob a nostalgia do passado, da terra e do rincão deixado, da saudade dos costumes, práticas, valores e vivências do sertão, alojados no passado” (Albuquerque Jr, 2013, p. 191).

Diz Maranhão:

[...]  
 Quem não lembra em Russas  
 Canteiros na frente das casas  
 Das cascas de ovos nas cercas  
 Das rolinhas assadas na brasa  
 Urubus friorentos nos telhados  
 Abrindo ao sol as suas asas?

[...]  
 Quem esquece das farturas  
 Nos tempos dos laranjais  
 Das laranjas doces de Russas  
 Que o doce não existe mais  
 Dos frutos ninhos e pássaros  
 Devorados pelos pardais? (Maranhão, 2005, p. 21, 24).

Nesses versos é construído um jogo de “lembrança e esquecimento”, mas “jogo” esse subordinado pela nostalgia e que tem a intencionalidade de mostrar a existência de uma certa “pureza” ou “essência” nesse passado, uma forma de validação do passado (inscrito) e de sua obra (escrita). Airton Maranhão também indicou essa “nostalgia” presente em sua escrita no poema intitulado “Além-Do-Nada-Além”: “Guardo a nostalgia/ como renuncia ingrata da noite/ em que o galo absurdo/ não anuncia a madrugada” (Maranhão In Portela, 1976, p. 11).

Compreendemos que a memória fabrica uma infinidade de pontos de vista sobre o espaço, e que esse é um “procedimento que raramente será abandonado na ficção contemporânea” e na literatura autobiográfica há uma busca por reconstruir espaços que muitas vezes já não existem mais, pois o sujeito de memória “insiste em recolocar nos seus devidos

---

<sup>50</sup> *As Pétalas da Pacarrete* (2014): Último livro publicado por Airton Maranhão, conta a história de vida da bailarina clássica Maria do Araújo (conhecida como Pacarrete), nascida em Russas, em 1912. Depois de uma vida em Fortaleza, ela então retorna a sua terra natal na velhice. Morre em Russas, no ano de 2004, aos 92 anos. No ano de 2018 foi gravado, em Russas, um longa dirigido pelo cineasta Allan Deberton, que conta a vida de Pacarrete. O filme – que leva o mesmo nome da personagem que também foi retratada por Maranhão – foi premiado em várias categorias no Festival de Cinema de Gramado, em 2019.

lugares cadeiras, mesas, quadros”, havendo uma reação direta entre a “edificação do texto e a destruição das coisas”. O texto surge para tornar ausências presentes, existindo “na confecção do texto uma dupla morte: do sujeito nos lugares e dos lugares no sujeito” (Oliveira, Santos; 2001, p. 83-84).

Assim, a ideia de tempo e de espaço ou espaço-tempo construída na escrita de Maranhão é a de um tempo e de um espaço que deveriam ser como antes e também de um passado que, na visão do autor, será sempre melhor que o presente. Porque o presente é visto por autores como Maranhão como “vazio” de memória e por isso precisa ser preenchido de passado. É como se “fragmentos, imagens desgarradas que parecem ‘posar’ diante do sujeito de memória e que constituem índices de um espaço-tempo perdido (que é também espaço-tempo que se redescobre)” e que são também “insígnias que se sustentam por seu absurdo desejo de negar a perda” (Oliveira, Santos; 2001, p. 85). No entanto, essa não era uma concepção apenas de Maranhão, mas também da Academia Russana de Cultura e Arte como uma instituição de memória (espaço de guardar e construir memórias). Vejamos o editorial do jornal de apresentação dessa associação (consultar anexo):

Numa sociedade caracterizada pelo descartável, pelo transitório, pela multiplicidade de respostas inconsistentes, pela negação de valores passados, pelo modismo do culto ao corpo, talvez seja de se estranhar que um grupo de respeitáveis amantes da cultura e da arte, sonhe com algo que evoque o ser humano enquanto formador de opinião, construtor de conhecimentos, arquiteto do belo suscitado pelas palavras e pelo fazer artístico, enfim o ser de relações que prioriza o estar juntos, o afeto, o fazer com. (Arca, 2005).

Vemos que há todo um investimento institucional para a valorização do passado no presente (uma negação da perda) e também a valorização dos próprios membros dessa instituição, pois são apresentados como “respeitáveis amantes da cultura e da arte”. No segundo capítulo indicamos como a Arca foi um dos elementos importante para a construção de autoria de Maranhão, e aqui vemos essa instituição como um equipamento que pode mobilizar temporalidades e espacialidades, como colocado na última estrofe do Hino da Instituição, com letra de Maria de Fátima de Oliveira: “Vamos juntos, ó povo russano/ construir esse belo ideal/ e tornar o amanhã mais humano/ neste chão, nosso berço natal”. Os membros dessa instituição estavam atuando como “guardiões de uma memória”, que no entendimento deles estava ameaçada e que precisava, também na visão deles, ser inscrita nas “páginas do presente” para não se perder nessa sociedade que “nega os valores do passado”. Um apego à tradição.

Podemos evidenciar esse exercício de “inscrição” da cidade e da própria Arca (junto com seus membros) no cordel da congreira Conceição Alves, sobre a fundação ARCA. Vejamos alguns versos selecionados:

**III**

Deus estava a seu favor  
 Por isso não se admire  
 Tudo aqui se vive  
 Feito a arca de Noé  
 Portanto digo consorte  
 Só é imortal quem quer.

**IX**

Se Russas hoje empossa  
 Faz tudo isso tão bem  
 Não sabe o poder que tem  
 Hoje é dia de vitória  
 Construimos uma História  
 Que ao russano convém.

**XVII**

Das relíquias mais queridas  
 A Arca é a mais ousada  
 Por isso a cada etapa  
 “Uma leva”, se dizia,  
 Para a perfeita harmonia  
 A Arca será formada.

**XXI**

São poetas e artistas  
 Cumprindo essa missão  
 De grande iniciativa  
 Como filhos da cultura  
 São da Arca a canção  
 Feito nota preferida

**XXVIII**

Por isso que eu componho  
 Um quadro de muitas cores  
 Poetas, compositores,  
 Guardiões de nossa História  
 Transformar sonhos em frutos  
 É o começo da vitória

**XXX**

Todos esses jovens têm  
 O fervor da criação  
 E como um bom repentista  
 Membro da diretoria  
 Mestre que é o improviso  
 Seu nome *Airton Maranhão*

**XL**

Somos todos memoráveis  
 Das riquezas desta terra  
 Aqui a prosa se encerra;  
 Quem de nós será capaz

De esquecer tão grande festa  
Da Arca dos imortais? (Alves, 2005, p. 3-16).

O cordel narra a fundação da Arca e fala de cada um de seus membros, já uma atividade de “inscrição” desses sujeitos na memória da própria instituição e da cidade. Os versos também indicam que esses sujeitos são “guardiões” e “construtores” da História. Mas qual História? Certamente as histórias que ligam cada um ao espaço da cidade, pois são sujeitos que lidam com memórias pessoais, com memórias coletivas e com a relação espacial – todas essas memórias são vinculadas aos espaços da cidade e buscam uma valorização para o membro, como por exemplo, Maranhão que é colocado como “mestre do improviso”.

Ao narrar a cidade (o espaço), esses “jovens artistas”, como colocado por Alves, acabam narrando a si mesmos e mobilizando temporalidades em uma inscrição pessoal. Os versos também deixam claro alguns objetivos da associação com relação à projeção para o futuro: guardar a história; relíquias queridas; buscar a imortalidade (sobreviver ao esquecimento) e ser memorável – Arca dos Imortais. Essa temática era cara para Maranhão e será trabalhada no segundo tópico do próximo capítulo.

Mas voltando para a escrita de Maranhão, nesse sentido de negação da perda e valorização de um passado, o autor tinha um projeto de biografar sujeitos e a própria cidade, como pode ser visto na crônica *A tristeza imensa do florista*, publicada no jornal *Correio de Russas*, em março de 2013, na edição de número 610:

Sempre cuido em observar as pessoas com os mais sinceros agradecimentos da vida, que concede a oportunidade de pronunciar a transparência extraordinária da existência histórica de cada ser humano, que descrevo com fatos pitorescos, estranhos e ocultos de Russas. Pela ignorância do sonho que permanece vivo nos incompreendidos, enigmáticos e esquecidos do tempo que viveu, perfilando biografias alegóricas, sem conhecimento dos antropólogos, sociólogos e do arquivo da história. Como o sonho da bailarina Pacarrete era fazer passeio de gôndolas em Veneza, Itália, cidade enamorada, romântica e misteriosa com suas pontes de sonhos, prédios históricos e monumentos antigos, bibliotecas, bares e restaurantes abertos à noite, onde gondoleiros simpáticos cantam e remam as gôndolas, com alegria (Maranhão, 2013).

O autor desejava biografar as pessoas – e declarava isso – trazendo a dimensão do registro (uma inscrição, como indicamos no título do tópico) da “existência histórica”. Mas que “existência histórica” é essa para o autor? Percebemos que essa existência ganha validade quando associada ao espaço da cidade, são pessoas que tornam-se personagens da literatura do autor quando ganham o contorno da espacialidade russana.

No trecho anterior, o autor também buscou se desligar das ciências sociais, como antropologia e sociologia, e acabou afirmando não ter acesso ao “arquivo da história”.

Entendemos que essas declarações servem para trazer uma maior liberdade para a escrita do autor durante essa busca por registrar os “esquecidos do tempo que viveu”, uma forma de negar os limites dos métodos das ciências. No entanto, entendemos que mesmo fazendo essa negação, o autor em alguma medida dialogou sim com diversas áreas do conhecimento, ao construir suas formulações, recortes e visões do mundo (muitas delas contraditórias). Mesmo não acessando o “arquivo da história”, essa escrita estava o tempo todo em diálogo com outros arquivos.

As crônicas de Maranhão com as quais estamos trabalhando neste capítulo tiveram veiculação impressa pelo *Correio de Russas*. Muitas dessas crônicas estão alinhadas com esse “projeto” do autor de “biografar” sujeitos de sua cidade. Um exemplo desse exercício é a continuação da crônica sobre “*A tristeza imensa do florista*”:

Mas em Russas só existia a canoa do Chico Rés, canoeiro esquisito, de caretas assombradas, cânticos melancólicos a contar lorota e remar a canoa, para atravessar o rio Jaguaribe, nas noites enluaradas, margeado de sombrias oiticicas, para lembrar o desaparecimento de parentes e amigos que morreram afogados na enchente do Orós. Quem passa de madrugada, nas noites de lua cheia, perto do cemitério, toma um susto de arrepiar ao se deparar com os mortos sentados no muro, olhando para a lagoa da Caiçara. O sonho do Caçote era escalar a Catedral de Notre-Dame, de Paris, que inspirou o romancista Victor Hugo, autor das obras: O Corcunda de Notre-Dame e Os Miseráveis. Mas em Russas só havia a igreja Matriz, com o altar-mor destruído, e o Caçote subiu até a torre e pendurou-se na cruz de cabeça para baixo, tirou a camisa e xingou o clero, Vicente Silva, Coronel Zarlu, Coronel Eugênio, quando a polícia gritava: “desce Caçote, você tá preso”. E ele respondia: “tô preso, vem me buscar” e ao descer foi escoltado e preso pelo Cabo Guedes e o soldado Amador. Quem procura a Cruz das Almas, para sonhar com botija enterrada, ouvirá tropel de cavalo, grito de vaqueiro e mugido de touro. Os três morrerem ao mesmo tempo naquele local mal-assombrado. O sonho do profissional bancador de jogo de dados, o experiente Chico da Teté, era bancar o seu bozó no Cassino Las Vegas, cidade erguida no meio do deserto do Estado de Nevada, nos Estados Unidos, onde se banca todos os tipos de jogos para os milionários do mundo. Mas em Russas só havia o Carrossel do Antônio da Marta, nas noites de festa, as quermesses do Padre Valério, com leilões, animados com a lúbia do fantástico Rantizau Pobre e no cabaré, o famoso Montes Carlos, do tranquilo Mário preto. Quem passar de frente da casa do ricoço Zé Delfino, lembrará do sítio de laranjais, cheio de pássaros, e do jardim florido, repleto de beija-flor e borboletas, que circundavam sua casa. O sonho do valente Ball era desafiar os enfurecidos bovinos nas perigosas corridas de touros de Madri, na Espanha. Mas em Russas só existia o imundo e mal-afamado matadouro como arena da matança, em que toureiros eram os magarefes, que gritavam com salva de palmas na chegada afrontosa do espavorido demônio, com o diabo nos couros, que relutava contra a morte, diante o assombroso olhar dos urubus pousados nos telhados, e dos com ânsia da fome igual das aves agourentas. O sonho do soldado Amador era despedaçar a cabeça do maníaco que quebrou a estátua Pietá de Michelangelo, imensa escultura de Jesus Cristo e sua mãe, Maria, onde sua cópia ficou exposta em Roma, desde que um louco tentou quebrar a original. Mas em Russas conseguiu apenas prender o Papa-Sepo, porque levou um copo do bar do Vicente Silva; Zé do Ouro porque trincou o espelho flamengo do viado Panamá e Negro Caboquim porque quebrou o pente do cabeludo Tremendão. Quem for à meia noite ao cemitério, tomará um susto com uma assombração de uma jovem mulher vestida de noiva, depositando flores na catacumba do bandido Fernando da Gata. O sonho do viado Sucupira era suicidar-se com um lindo buquê de flores, pulando numa tainha estrambótica, da ponte do rio Tejo, em Lisboa-Portugal, para ser filmado e observado do Cemitério do Prazeres. Mas em Russas só havia a ponte do Pe. Valério, que nas enchentes ficava de plantão uma dupla

de samangos, para a molecada não se aventurar com a bunda canastra, ao pular da ponte no riacho Araibu. Quem caminha de madrugada pela ilhota, há de se deparar com a alma do lobisomem, que o doido Zé do Dão matou, depois de briga feroz com o monstrengo. O sonho da beata Maria Bibia era conhecer o santuário de Fátima, em Portugal, para cumprir as mensagens reveladas por Nossa Senhora, em uma das aparições, na Cova da Iria, à Jacinta, Francisco e Lúcia. Mas em Russas só existe o Cruzeiro da milagrosa mendiga Maria das Quengas, com os restos mortais encontrados dentro de um saco de estopa, porque foi degolada com uma machadada e esquartejada em pedaços. O sonho do moço Florista, que no contraste de sua cara de tristeza, vendia rosas brancas, amarelas, vermelhas e lindos buquês de flores, pelas ruas e igrejas de Russas, a declamar poesias do Poeta da Tristeza, Augusto do Anjos, como esse poema intitulado Queixas Noturnas: “Bati nas pedras dum tormento rude/ E a minha mágoa de hoje é tão intensa/que eu penso que alegria é uma doença/ E a Tristeza é minha única saúde.” Era ter vendido flores dos Jardins Suspensos da babilônia. Mas em Russas não existia mais beija-flor, nem sobrevoando nos bebedouros artificiais (Maranhão, 2013).

As crônicas são longas, mas são interessantes para a análise dessa tentativa de biografar essas personagens da cidade, e por isso a reprodução integral aqui. Observamos que existe um certo diálogo entre essas crônicas, e que as personagens circulam pelos textos, indo de uma crônica para outra.

Nessa crônica anterior, especialmente, o autor fez um apanhado dessas personagens que já foram biografadas em outras crônicas, como por exemplo a Bailarina Pacarrete, O Caçote, o próprio lugar A cruz das almas, O Chico da Tete, o Zé Delfino, o Fernando da Gata, o Lobisomen de Russas, a milagrosa Maria das Quengas e outras personagens. Não pretendemos aqui analisar todas essas crônicas, mas sim entender que esses escritos fazem parte de um projeto (mesmo que não estruturado ou finalizado) do autor de falar de sujeitos com a sua relação com a cidade. Nessas crônicas o autor apresentou uma “memória defendida”, uma escrita defensiva do passado dessas pessoas e dessa espacialidade que não existe mais fisicamente (a cidade de Russas), mas que passa a existir de múltiplas maneiras nessa escrita que associa temporalidade (o passado).

Também observamos nessa crônica que o autor começou seu texto fazendo descrições espaciais, criando referências para elaborar relações, pois de maneira genérica “o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (Oliveira, Santos; 2001, p. 67). Assim, o autor buscou localizar suas personagens, que seriam retratadas pelas crônicas em relação aos espaços da própria cidade de Russas, e começou citando o rio Jaguaribe, que tinha em suas margens sombrias oitocicas. Essas descrições espaciais carregam também temporalidades, como quando é lembrado no texto das águas do açude Orós, o autor acaba por localizar temporalmente sua narrativa nas memórias das pessoas da cidade que foram marcadas por esse acontecimento (quebra do açude). As

personagens são posicionadas em relação a um espaço, a um tempo e também a outras personagens.

É muito presente na crônica toda a relação entre o dito universal e o local, contrapondo a cidade de Russas aos “grandes” centros do mundo, como por exemplo Paris, Estados Unidos, Espanha, Roma e outros. Na já mencionada entrevista que realizamos com Maranhão em 2014, em alguns momentos de sua fala ele estabeleceu como marco comparativo a América: Russas/América, indo além do comparativo com o Nordeste ou o Brasil. No romance *Os mortos não querem volta* (1999) essa “escala de américa” também aparece: “a serra do Araripe limitava a Atlântida Perdida da América do Sul. Na margem daquela serra, a ilha encantada sumiu do mapa” (Maranhão, 1999, p. 87). Vemos que na construção dos espaços na narrativa, o autor relacionava um espaço com um “outro” (espaço). Nessa crônica também fica evidente um despontamento do autor com o estado atual de sua cidade (na sua visão), uma ideia de que em Russas não existiria mais “nada” no presente.

Outra crônica que analisamos é *Magistral Chicletes*, publicada no *Correio de Russas*, entre primeiro e quinze de abril de 2011. Vejamos:

Com toda modéstia me sinto honrado de ter sido aluno e amigo de uma das mais celebradas figuras humanas, talentosas, verdadeiras e simples que já conheci. Falo do mestre dos conhecimentos inatos que iluminava a todos com o dom desconhecido do futuro com aprendizados, disciplinas, ordem e respeito, que veio a surgir em Russas, vindo de sua terra natal, Quixadá, composto da árvore genealógica da perfeição, até do gesto, do andar e da fala como um maestro a mover a mão na regência de uma orquestra de fidelidade, honra e amor a tudo que fazia. Resultado de uma evolução que começou com a personalidade forte, que a fez impulsionar sua memória fotográfica como educador e professor, com profundo convencimento na oratória profissional que o levou à Tribuna do Júri, em defesa dos clientes, atuando como advogado criminalista, na comarca cearense. Homem de honestidade inigualável, tanto na convivência pessoal como dentro do esporte, de genialidade peculiar. E o conheci quando estudava no Colégio Estadual Governador Flávio Marcílio, do diretor e professor Padre Cabral, esse gênio inigualável, trata-se de Francisco Assis por Deus Furtado, conhecido como Chicletes, jogador, árbitro de futebol, técnico, fisicultor, professor de educação física na Unifor, radialista, comentarista de futebol, no Programa Tabelinha de Fogo, dirigindo a equipe da Ceará Rádio Clube, escritor, autor do livro do torcedor brasileiro: “Futebol da Favela à Universidade”. Professor Assis Furtado com seu dom de ensinar foi logo reconhecido e convidado pelo Grupo Edson Queiroz, em 1972, para ser Prefeito da Unifor. Mesmo como professor de educação física, foi aluno e formou-se em Direito. Professor com graduação e pós-graduação. Chegando a dirigir a Divisão de Atividades Desportivas (DAD), exercendo ainda a Supervisão do parque Esportivo (SPS), tornando-se um verdadeiro baluarte para o crescimento daquela universidade, que com trinta anos de Grupo Edson Queiroz, vinte e oito anos de Universidade de Fortaleza, com centenas de homenagens foi agraciado com a Medalha Chanceler Edson Queiroz, comenda da qual muito se orgulhava. Lembro que certa manhã de sábado, no mês de fevereiro de 1975, recebi um telefonema do Chiclete me perguntando se eu queria fazer um teste para trabalhar na Unifor, fiz o teste de escriturário, passei e lá trabalhei por vários, estudei e concluí o curso de direito e me formei em advogado naquela universidade. Lá também fui Premiado no Concurso Literário de Poesia, com o 1º lugar promovido pela Universidade de Fortaleza/ Fundação Educacional Edson Queiroz (1976), com

Chanceler Edson Queiroz me concedendo bolsa de estudo até me formar. Existe uma coisa que eu não poderia deixar passar em branco, mesmo com todo respeito, sofrimento e a privacidade da família e ao nosso saudoso professor Assis Furtado (in memoriam). Uma tarde, ele me ligou dizendo que iria passar aqui no meu escritório e que eu o aguardasse como sem falta. Ele chegou com o mesmo sorriso e espontaneidade, me deu um abraço muito forte, convidei-o para sentar ao que me disse ainda em pé: "Fui dispensado da Unifor." Fiquei pasmado. Foi a primeira vez que vi o professor Assis Furtado triste. Profundamente triste. Lembro-me ainda quando exibiu aquela inesquecível tristeza com os olhos cheios de lágrimas. E disse com a voz embargada: "Fui dispensado sem justa causa da Unifor, após 28 anos de dedicação ininterrupta, sem nunca sequer tirar uma férias. Eu só queria saber pelo menos o motivo. Fiquei sem palavras, ele apertou a minha mão, perguntou por Russas e partiu. Eu não entendi porque tamanha ingratidão para quem fez a Unifor crescer por todos os ângulos e o Grupo Edson Queiroz não prestou sequer uma homenagem ao professor Assis Furtado, e nem mesmo "um adeus", como disse ele. Mas sei que na outra esfera o Chanceler Edson Queiroz reconhece tudo que fez o memorável Francisco Assis por Deus Furtado. Meu eterno amigo, descanse em paz (Maranhão, 2011).

Vemos nessa crônica o processo do autor de biografar o outro, mas usando suas próprias memórias. Em alguma medida o autor queria era falar de si e fez isso. Um teor classista também é apresentado nessa crônica, falando e enaltecendo o Edson Queiroz, mas isso não é novidade na obra de Maranhão, e é principalmente nas crônicas que essa escrita laudatória prevalece ao falar dos “nomes rusanos”, que eram sujeitos ilustres em seu entendimento. Desse modo, em suas crônicas, o autor acaba por reafirmar as diferenças entre essas classes e o seu olhar “classista” para o mundo.

O poeta Francisco Carvalho, também nascido em Russas – CE, ao escrever o prefácio do livro de poemas *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), diz que Airton Maranhão utilizou a “poesia popular” para uma “revisitação sentimental à cidade de Russas, onde nasceu há pouco mais de meio século, como também para falar sobre personalidades ilustres ou tipos pitoresco que lhe marcaram indelevelmente a memória” e afirma que o livro “foi escrito em forma de sextilhas, à maneira da literatura de cordel, uma das tradições mais caras à índole do povo nordestino” (Carvalho In Maranhão, 2005, p. 9).

Nessa “revisitação sentimental” à memória, Airton Maranhão também operou com o que Durval Muniz de Albuquerque Jr. chama de “síndrome do resgate” e com “atividades mistificadoras”. A “síndrome do resgate” acaba fabricando o passado e diz que o encontrou daquele modo. Logo, faz dessa atividade de observação “uma ação unidirecional, partindo do observador para o observado sem que esse interfira em como é visto. Faz de conta que o objeto não emerge na relação com esse olhar, já estando pronto, dado como uma evidência para ser apanhado pelo olhar que lhe permanece exterior” (Albuquerque Jr, 2013, p. 227).

Desse modo, Airton Maranhão falou de um tempo ligado à sua experiência e sua memória, mas salientamos que “a literatura jamais fala de um tempo puramente individual” e a

escrita de Maranhão pode ser pensada a partir de “um modo de atribuição coletiva de sentidos para o tempo”, pois “os modos possíveis de se referir ao real e de interpretá-lo são sempre determinados culturalmente – esse fator é o que garante que os textos possam ser compreendidos. O tempo que emerge da literatura – por mais fantasioso, absurdo e delirante que possa parecer – é um *tempo social*” (Oliveira, Santos; 2001, p. 53).

Airton Maranhão, por sua escrita, percebia-se e se fazia aquele que oferta a honra da memória e da inscrição no tempo daqueles que fizeram o espaço da cidade de Russas – CE. Nas crônicas que escreveu para o *Correio de Russas*, essa inscrição de personagens russanos é bastante presente, como por exemplo na crônica *Árbitro Eurípedes*, publicada na edição 534 do jornal, de 16 a 31 de dezembro de 2009:

Às vezes não entendemos como, num passe de mágica, gente simples de pouca valia se toma uma lenda viva da cidade. Assim como, sem ninguém nomeá-la, porque já nasce com a própria história da vida, com o seu gesto, seu querer e seu fanatismo, contribuindo para a crença popular. Nessa história faço alusão a um sujeito que era pedreiro, moreno baixo e surdo que gostava de apitar futebol. Aquele árbitro que morava na Rua da Caixa D’água, também era sineiro da igreja matriz, casado com a Dona Ana engomadeira. Esse nosso conterrâneo era o desconhecido Eurípedes, que ao mesmo tempo era árbitro e técnico de futebol. Era ele quem marcava o campo com a cal. E como juiz era severo, tanto para o jogador anão como para o varapau, rico ou pobre. Ele tinha a sua regra e seu jeito de apitar. Antes de começar a partida, reunia os dois times no meio do campo e indagava aos capitães. "Vocês querem jogar na regra velha ou na regra nova?" Na regra velha, canela era o pescoço, valia de tudo, até gol de mão e de impedimento e se um time tivesse irmãos gêmeos, os dois jogavam como se fosse um único jogador. O time que cedesse três escanteios em seguida, dava o direito de o outro time bater um pênalti e gol olímpico valia por dois. O ponta direita não podia atuar na porta esquerda. Nenhuma partida sairia empatada. Quando jogavam as equipes: o time da Matriz Futebol Clube e o time da Caixa D’água Velha, os dois tinham que jogar até fazer um gol, muito embora que as duas equipes jogassem a noite inteira no escuro. Nenhum poderia abandonar o campo sem que um vencesse a partida. Se o jogador falasse da mãe do seu marcador ou defensor, o seu time tinha contra si um pênalti, e esse quem batia era o próprio Eurípedes, porque era o técnico, e assim por diante. E mais empolgante era que ele botava apelido nos jogadores porque se chamasse pelo nome não sabia quem era. Na regra nova, Eurípedes inventava pênalti, anulava gol normal, apitava pênalti inexistente e acabava o jogo quando o seu time fazia gol. Certa feita, o time da Caixa D’água jogando com a equipe da Cruz das Almas sofreu um gol de um tiro de escanteio, Eurípedes anulou o gol alegando impedimento e o Time da Caixa D’água ganhou o jogo de um a zero. No final da partida ele foi cercado por três elementos armados de faca reclamando do gol anulado. Eurípedes imediatamente chamou os capitães dos times e indagou: "Sabe aquele gol de escanteio que eu aleguei impedimento?" Todos responderam eufóricos: Sabemos!" Daí o árbitro respondeu: "Pois aquele gol está valendo. O defeito do árbitro Eurípedes era não receber "bicho" para o seu time perder, e bater o sino da matriz mais do que o devido quando o time da Caixa D’água ganhava uma partida, porque ele era o próprio técnico do time. Eurípedes foi um dos maiores árbitros de Russas, além dos nossos amigos João Guedes e do famoso Pifita, e nosso saudoso Iran do Vale, que apitava até briga de galo (Maranhão, 2009).

O autor iniciou a crônica introduzindo a sua admiração com pessoas que se tornam “lenda viva” da cidade sem ninguém as nomear. Maranhão queria e tinha um trabalho em

exercício de nomear aos outros e a ele mesmo. O autor demonstrava entender que há pessoas que “naturalmente” já têm sua “história”, mas que também há outras que precisam ter suas histórias escritas, sendo essa sua “tarefa”, que ele desenvolveu sem fazer questionamentos sobre as posições sociais desses sujeitos ou sobre a invisibilidade de cada um, mas vemos em muitas crônicas o autor até reforçando essas relações de poder e opressão.

Ainda no prefácio de *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), Francisco Carvalho desejou – prefácio citado anteriormente – os “parabéns aos filhos da ensolarada Russas, cuja memória será preservada, em letra de forma, para honra dos contemporâneos e para os tempos vindouros” (Carvalho In Maranhão, 2005, p. 9). Logo, carregado dessa “memória saudosa” do espaço e com desejo de inscrição no tempo, Maranhão finalizou o poema que serve de epígrafe para este tópico:

Aqui termino esta sagração  
Sem as trincas da causa insana  
Na importância da realeza  
Que existe a figura humana  
Honrando o podo de Russas  
Reacendendo a alma russana.

Aos meus amigos russanos  
Que historiei como um troféu  
Uns que ainda estão vivos  
Outros no purgatório do céu  
Me perdoem os esquecidos  
Que não coloquei nesse vergel.

Esta memória é a caricatura  
Dos idólatras samaritanos  
Que não são profetas na terra  
Mas vivificam os desenganos  
Admirável povo de Russas  
Das éguas ruças dos russanos (Maranhão, 2005, p. 114).

Nesse projeto de “sagração” do povo de Russas, o autor afirmou que “historiou” seus amigos e sua cidade. Desse modo, a discussão desses dois conceitos – tempo e espaço, ou como discutimos anteriormente “espaço-tempo” –, vinculados ao signo da saudade, ajudam a pensar a escrita de Maranhão e como ela foi/é formuladora também de espacialidades e temporalidades outras.

Sendo os espaços a mistura de dimensões concretas e de dimensões simbólicas, não se buscará a separação entre essas duas dimensões, mas sim as narrativas que partem dessa mistura:

Constroem-se discursos sobre espaços, de como a espacialidade e a espacialização é uma dimensão da própria linguagem, seja literária ou não, de como a literatura é um discurso partícipe da construção de identidades espaciais, de imagens e enunciados sobre espaços, é também um excelente exemplo de como na construção dos relatos de espaços, elementos extra-discursivos são, ao mesmo tempo, condição e resultado destas próprias narrativas (Albuquerque Júnior, 2008, p. 111).

Aqui lidamos com “relatos de espaços”, com a escrita de Airton Maranhão desejava de “dotar de tempo” o espaço de Russas, historiando de alguma maneira, em sua concepção, não qualquer tempo, mas um tempo inscrito através da narrativa literária, como dito pelo próprio: “historiei como um troféu”. Entendemos que Maranhão compreendia a literatura como construtora e significadora dos espaços, que ao seu modo percebia que “qualquer espaço é fruto de sucessivos extratos constituídos por nomes, símbolos, ícones, textos, mapas, ditos e formas de ver e fazer ver” (Albuquerque Júnior, 2008, p. 85).

A escrita de Maranhão foi e continua toda permeada por essa construção e significação do espaço na narrativa, mas em uma dimensão, reafirmamos, da saudade, falando de uma cidade, de pessoas e de costumes que não são mais os predominantes no tempo presente de sua escrita:

Quem esquece no São João  
O milho assado na fogueira  
Turíbulo na missa do galo  
E nas festas da padroeira  
Leilões e banda de Música  
Com dobrados a noite inteira? (Maranhão, 2005, p. 22).

A obra aqui analisada, ratificamos, dedicou-se a falar sobre um tempo e um lugar espacial que já não existe mais, costumes e sociabilidades que se ressignificaram, mas que sua escrita buscou “preservar”, ou seja, falou da “passagem de uma época para outra, um mundo no qual a universalidade dos antigos valores desapareceu, e no qual outros valores, novos, estão em curso de nascimento” (Goldmann, 1967, p. 86). Mas essa busca pela “preservação” ou “resgate”, na “operação” em si, já transforma o que desejava “paralisar”, pois esse “resgate genuíno” é uma impossibilidade, pois “não faz nada voltar a ser como era, retornar a uma pretensa pureza original, a uma pretensa autenticidade e originalidade perdidas. Nada no campo cultural é puro, autêntico e original” (Albuquerque Jr, 2013, p. 230).

A relação tempo e espaço se agudiza na obra de Airton Maranhão: “espaços marcados pelo tempo, construídos e destruídos no tempo, espaços que guardam, materializam e falam do tempo, de um dado tempo e de um dado espaço” (Albuquerque Jr, 2008, p. 104). Espacialidades que são ditas e fabricadas na literatura de Maranhão. Dito isso, tempo e espaço

são entendidos neste trabalho como proposto por Antoine Prost: “em seus relevos, espessuras e profundidades” (Prost, 2020, p. 12). O próprio autor utilizou essa imagem em sua escrita: “De relevo na nossa história” (Maranhão, 2005, p. 114).

Para falarmos sobre o tempo, segundo Reinhart Koselleck <sup>51</sup>, é necessário o uso de metáforas; “facetas” (que serão mais exploradas adiante em nosso texto), que a escrita de Airton Maranhão desenvolveu e que podem servir à reflexão e problematização histórica. O historiador deve analisar essas “metáforas retiradas da noção espacial se quiser tratar adequadamente as perguntas sobre diferentes tempos”, pois as espacialidades constroem temporalidades e “a história sempre tem a ver com o tempo, com tempos que permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente” (Koselleck, 2014, p. 9).

Na obra de Airton Maranhão, por meio de suas metáforas para escrever sobre um espaço e um tempo (do qual estava saudosos), podemos investigar os “estratos do tempo” que ele movia em sua escrita, ou seja, como em suas narrativas literárias foram construídos planos temporais, com origens, velocidades, acelerações e atrasos diferentes, mas que atuavam/atuam simultaneamente, remetendo uns aos outros, mas sem dependerem completamente (Koselleck, 2014).

Koselleck também contribuiu para o debate sobre a relação entre a ficção e a realidade histórica no livro *Uma latente filosofia do tempo* (2021). Para o autor, o desafio é identificar o quanto os textos ficcionais são moldados pela realidade histórica, e até que ponto eles influenciam nessa realidade. Nesse trabalho são analisados sonhos dos tempos do Terceiro Reich que são definidos como “histórias curtas” que pertencem ao campo dos textos ficcionais, mas para Koselleck “ambas as histórias oníricas não eram só ficção ou, pelo menos, não permaneceram só nessa condição”. É sabido a diferença entre ficção e facticidade, e essa separação tem uma própria historicidade, mas é sabido também que desde o século XVIII, “a partir do momento em que a história dos tempos modernos abriu um novo horizonte de expectativas e um novo espaço de experiência, também a poética e a escrita da história foram correlacionadas de outro modo” (Koselleck, 2021, p. 109-115).

---

<sup>51</sup> Thamara Rodrigues explica que Koselleck se perguntou sobre a existência humana em nível coletivo, no sentido que um acontecimento individual de um sujeito é atravessado por acontecimentos de outros sujeitos, e assim forma-se uma acumulação de heranças: “o presente abrigaria heranças que articulariam consciente e inconscientemente os modos de comportamento autonomizados e enraizados. Trata-se do “espaço de experiência” – a acumulação e a repetição das vivências ao longo da história. A realidade histórica também seria atravessada pelo que ainda não foi experimentado, mas pode ser intuído ou desejado. Envolve a imaginação e a curiosidade, aquilo que é projetado pode resultar em existências surpreendentes, desconhecidas e/ou frustradas. Trata-se do ‘horizonte de expectativas que, embora nunca se possa alcançar, determina igualmente as decisões tomadas no presente’. E é do “atrito” entre esses dois conceitos que surgem as realidades históricas com estruturas que contêm “presença de passados, desilusões e desejos sobre o futuro” (Rodrigues In Koselleck, 2021, p. 33 e 34).

Dessa forma, história e ficção podem se comportarem a partir de constituição verbal, os próprios sonhos que foram analisados foram lembrados como narrativas e introduzidos como fontes escritas, partindo de uma realidade histórica anterior. Para Koselleck, a tão debatida relação entre ficção e realidade histórica só poderia ser compreendida se “a linha divisória entre ciência histórica e textos ficcionais não for estendida em demasia” (Koselleck, 2021, p. 121).

Mas voltando para a discussão sobre as temporalidades, é evidente que sabemos – e Maranhão também nos parece sabedor – que no presente dos vivos vários tempos co-existem e se atritam. Nesse sentido, é possível explorar na escrita de Maranhão esses “atritos temporais”: o tempo da escrita (dos anos 70 até sua morte); e o tempo na escrita (os tempos que ele quis contar). Isso nos leva à exploração das reflexões do filósofo Jacques Rancière acerca da ideia de anacronia e do que ela pode propiciar. Para o filósofo francês, uma anacronia é algo dotado de uma “capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra”; pode ser “uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa” (Rancière, 2011, p. 49). Pode ser uma obra literária, como a de Airton Maranhão, que toma personagens do passado de um lugar para dar-lhes novos direcionamentos no presente em que são escritos. Como enfatiza Rancière, “é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de ‘fazer’ a história” (Rancière, 2011, p. 49).

Assim como também o grande recuo no tempo – o romance *Os mortos não querem volta* (1999) faz referência ao século XVII – em alguns livros, pode-se configurar como uma estratégia para evitar possíveis acusações de anacronismos, esse que é tido, para alguns historiadores, como “o pecado maior dos pecados”. Mas compreendemos, nos termos já clássicos escritos por Lucien Febvre, que a escrita da história não tem como escapar de anacronismos, pois não existe período temporal puramente homogêneo e a História é em si mesma uma operação de anacronia:

São desiguais os ritmos e as durações das variadas conjunturas e estruturas - políticas, econômicas, sociais, culturais, religiosas, psicológicas - que compõem uma sociedade. O ato aparentemente simples de escolher o período a ser estudado significa superpor camadas temporais diferentes. Um recorte estreito, um ano, uma década ou mesmo uma geração, pode ocultar temporalidades mais lentas, caso de certos comportamentos demográficos, religiosos ou culturais (Franco Jr In Febvre, 2009, p. 13).

Num certo sentido, escritas como a de Airton Maranhão, que foram e que vão beber na fonte da fábula, do maravilhoso, buscam “aprisionar” os muitos *Estratos do Tempo* existentes nessas temporalidades mais lentas que o imaginário guarda (Koselleck, 2014). Ou melhor: mais que “aprisionar” (uma impossibilidade em si), escritas como a de Maranhão buscam manipular esses “estratos do tempo” na feitura de sua arte literária.

Como bem nos lembra Jacques Le Goff, “a distinção entre passado/presente (futuro) é maleável e está sujeita a múltiplas manipulações” (Le Goff, 1984, p. 296). O corte entre passado e presente também é uma ação política. O tempo pode ser percebido nas marcas e sinais que ficam gravados: “sem as marcas dos acontecimentos, o tempo não é legível, mesmo o que vive na nossa carne, nos nossos desejos, nas nossas crenças, nas nossas ideias e ideais” (Coelho, 1996, p. 13). Mas compreendemos que essa “divisão temporal” (passado/presente/futuro) é também um elemento colonizador, pois Ailton Krenak (2020, 2022) nos ensina que há outros modos de relação com as temporalidades, assim como outros modos de observar a passagem do tempo, modos esses experimentados pelos povos originários.

Para exemplificar essa “lida” da escrita de Airton Maranhão com o tempo, podemos analisar o romance *Os mortos não querem volta* (1999), no qual o autor em diversos momentos operou cortes no tempo, como diz José Alcides Pinto na contracapa do livro: “Maranhão fratura o tempo lógico” (Pinto In Maranhão, 1999). Logo no início do romance o autor estabeleceu um marcador temporal para a narrativa, afirmando que “Desde o meado do século XVII que se tem notícia da freguesia de Sete Pedras e se conhece a história do padre Vitorino” (Maranhão, 1999, p. 3). E continuou: “foi um infernal sol de agosto de 1650, transvertido numa terrível figura que padre Vitorino, vindo de algum eremitério fantasmagórico, surgiu em Sete Pedras como uma sombra de trasgo” (Maranhão, 1999, p. 4). Inferimos que Sete Pedras faz referência à cidade de Russas, pois segundo a tradição oral – da qual o autor se utilizava para construir suas narrativas – o nome Russas é derivado de pedras de cor ruça que existiam na região. Outro elemento que corrobora para esse nosso pensamento é que o aniversário da cidade acontece também no mês de agosto.

Porém Airton Maranhão não se prendeu em uma temporalidade só, e durante o desenrolar da narrativa outros recuos, acelerações e paralizações temporais foram feitas, um exemplo desses recuos pode ser visto no início do capítulo 9 do romance: “Quando nada se movia no céu, nem mesmo uma estrela candente, precisamente no dia 15 de junho de 8488 antes de Cristo, às 8 horas da noite, uma bola de fogo surgiu no universo” (Maranhão, 1999, p. 87).

Já sobre as “paralizações temporais”, pessoas e até animais transformados em estátuas no romance, podemos dizer que é uma metáfora para um desejo maior de Airton

Maranhão, um desejo de evitar a “mudança”, pois a relação da memória com o tempo é agônica, ela é contra a passagem do tempo. Recorremos mais uma vez à obra *A Feira dos Mitos*:

A aposta de muitos destes profissionais em paralisarem o tempo, de evitarem a mudança de sentido e de práticas nas atividades culturais, nas matérias e formas de expressão daqueles que integrariam o que nomeiam de povo, de classes populares, é uma atitude de automitificação, pois se atribuem e atribuem ao que fazem uma capacidade e uma tarefa que jamais possuem ou poderão cumprir. Ao contrário, o que fazem só contribuiu e contribui para tornar estas atividades e estas matérias e formas de expressão ditas folclóricas ou populares muito diferentes do que foram ou são. Fabricam o folclore e a cultura popular a pretexto de reencontrá-los, reencantá-los e recontá-los. Fazem essas manifestações culturais se afastarem mais ainda do que um dia foram, a pretexto de trazê-las de volta no tempo, de apagar o esquecimento, de fazê-las novamente importantes e valorizadas (Albuquerque Jr, 2013, p. 231).

Essas paralizações e cortes temporais feitos por Airton Maranhão ficam evidentes, de forma metafórica, em *Os mortos não querem voltar* (1999), quando todos os seres vivos da narrativa – homens e animais – são transformados em estátuas, ou seja, foram paralisados: “as paralizações são como os grandes mistérios dos convés e dos porões dos navios fantasmas” (Maranhão, 1999, p. 124). E o povoado assim ficou paralisado por tempo indeterminado na narrativa: “Sete Pedras, por meses incontáveis, permanecera num estado de sonolência. Tudo que se fazia era sempre a mesma coisa” (Maranhão, 1999, p. 132). Vemos essas passagens do romance como metáfora para o desejo de “cristalizar o tempo passado”, uma vontade de “petrificar os lugares da memória”:

Fragmentos, imagens desgarradas que parecem “posar” diante do sujeito de memória e que constituem índices de um espaço-tempo perdido (que é também espaço-tempo que se redescobre), insígnias que se sustentam por seu absurdo desejo de negar a perda. Na casa feita museu, pouca coisa resta: alguns objetos, fios esgarçados. Metonímias. Cacos de História. Descrever os objetos situados nesses espaços funciona como tentativa de cristalizar o tempo passado, petrificar os lugares de memória. Essa é a tarefa o memorialista (Oliveira, Santos; 2001, p. 85).

Reafirmamos que Maranhão, mesmo não se considerando um memorialista totalmente – apesar de transitar nesse campo, assunto que é discutido mais adiante – excitava em alguma medida essa “tarefa” de memorialista em sua escrita, tentando “cristalizar o tempo”, e até construindo passagens com esse poder de paralização sobre as pessoas, criando estátuas, ou seja, petrificando pessoas diante da passagem do tempo.

Porém, com o avançar da trama do romance *Os mortos não querem voltam* (1999), o leitor <sup>52</sup> é informado que “há quase dois anos que nosso povoado sofre com as paralisações. Que castigo!” (Maranhão, 1999, p. 143-144), e do desejo do Padre Vitorino em mudar essa situação: “como ressuscitar essas estátuas numa procissão de fé? Nossa aldeia tornou-se um imenso sepulcro de paralisações. As estátuas não podem ficar venerando o túmulo dos nossos pecados” (Maranhão, 1999, p. 143).

Na narrativa de Airton Maranhão é indicado que um passado conservado em estátuas pode ser um castigo: “que castigo!”. Mas um castigo para quem? Autor, narrador ou personagens? Inferimos que Maranhão tinha uma concepção de “história monumental”, e por isso seu fascínio pela “honra” que as estátuas oferecem, ele próprio queria ser “estatuído” (discussão que é apresentada mais adiante).

Com o uso da imagem das estátuas, vemos os valores atribuídos ao tempo por Airton Maranhão: “E quem merece uma estátua/ De bronze para ser lembrado/ Como vulto de nossa terra” (Maranhão, 2005, p. 41). Assim, essa citação reforça o argumento da concepção de “história monumental” presente na obra analisada e o desejo de perpetuação. Um trabalho de “automitificação” do próprio escritor (Maranhão desejava ter uma estátua de si, declaração dada em nossa conversa em 2014, uma forma de se tornar perene). Mas ressaltamos que “sacralizar” o passado também é uma forma de distanciamento, pois quebra a “intimidade” que gera sentidos e significações. Isso pode ser o castigo da paralisação!

Mas voltando ao romance *Os mortos não querem voltam* (1999), “essas pessoas estatuídas no meio do tempo”, que esperavam a “reanimação dos mortos” (Maranhão, 1999, p. 133), não envelheciam, “compungiam apenas os olhos em irrisão, sem nunca envelhecer” (Maranhão, 1999, p.139).

Sete Pedras mais parecia um assombroso museu de cera, de espantalhos e de aves empalhadas numa aldeia fantasma. Nada se movia além do vento nas árvores. Não

---

<sup>52</sup> No livro *Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionalis* (2001) é abordada uma interpretação que entende o leitor como um sujeito não passivo, e que a leitura é um elemento de construção de significados. Essa perspectiva faz com que a “verdade única” do texto seja abandonada nos estudos literários, pois o texto vai carregar “verdades múltiplas”, dependendo de como é lido. No entanto, há o perigo de uma valorização exagerada do leitor e surgir a ideia de que o texto é apenas “uma mera projeção da subjetividade de quem lê”. Mas os textos funcionam com estímulos ao leitor, o texto ativa o seu leitor. É necessário entender também que a leitura é uma ação coletiva, existindo um “horizonte de leitura” em cada época e grupos sociais (Oliveira; Santos, 2001, p. 13- 15). Essa questão da recepção da obra de Maranhão não será aprofundada neste trabalho, pois nosso interesse é mais localizado na figura do autor, não querendo fazer uma biografia, mas sim compreendendo esse sujeito como um “fato literário”: “todo texto possui certa forma de arranjo e organização da linguagem que remete a uma unidade de concepção”. Aqui nos interessa a construção do autor como um sujeito também ficcional, que vai sendo construído paralelamente, pois o autor escreve a obra, mas também escreve um texto de si mesmo: “entrevistas em programas de televisão, reportagem de jornal, declarações em eventos, resenhas, biografias, fotos em revistas – tudo isso compõe o *texto do autor*. Um texto que é veiculado paralelamente à própria obra” (Oliveira; Santos, 2001, p. 16).

havia um só imago, um só piolho, uma só lacraia, uma só aranha, um só mosquito, uma só borboleta que Serpente não paralisasse. Nada rastejava ou voava. Somente Ananias e o abade perambulavam no povoado (Maranhão, 1999, p. 139).

Ou como descrito em páginas anteriores, no mesmo romance:

Que visão aterradora! Que cena macabra! Por todos os lugares da freguesia jaziam estátuas humanas. Assombrosamente embalsamadas, como fantasmas untadas de goma num repouso sonhador. O melancólico cenário adormecido era de obscuros guardiões paradisíacos, contemplando o absurdo do medo. Figuras empedernidas que mais pareciam moldadas por um cinzel maldito, num quadro de perfeito assombro.

– Que loucura, meu Deus! – gritou o padre no espanto dos vivos. – É uma freguesia mortuária!

Mortas? Não! Anatomicamente não. Como que as funções vitais da morte dos organismos e dos aparelhos não acontecera. As estátuas estavam vivas num estado sonambúlico. As contrações cardíacas, imperceptíveis, tinham força suficiente para piscar os olhos, vibrar os cílios e até fazer crescer os pelos. Muito longe de morte histológica, os tecidos e as células não fenecem lentamente. Eles permanecem no estado latente. Não diluem nem envelhecem. Quanto à morte real não acontecera. A estátua em vez de atingir o pergaminhamento da pele; manchar o verde abdominal, ter a parada completa e prolongada da circulação, não demonstrava tais indícios. Sinais do fim da vida, como qualificam os estudiosos do ofício. As estátuas humanas não aparentavam nenhum vestígio da morte que causasse qualquer suspeita. Estavam vivas, sonambúlicas, sem perder inteiramente os sentidos. Ouvindo e enxergando ao redor. Mudas, sem dizer nenhuma palavra. Emitir qualquer gesto ou agitação do corpo. Apenas a não ser as variações dos olhos e das pálpebras (Maranhão, 1999, p. 136).

O não “envelhecer” das “pessoas estatuídas” é uma imagem que mostra a tentativa do “apagamento das marcas da passagem do tempo e, portanto, da própria morte” (Marcelino, 2021, p. 24), sendo as estátuas, no romance de Maranhão, uma forma de recalçamento da passagem do tempo, criando um “museu de cera” para vencer a passagem do tempo e suas marcas e seus desgastes: “– Nunca. Nenhum dos seres petrificados morrerá. Perpetuará eternamente vivos” (Maranhão, 1999, p.147). E dito ainda:

– Ananias, sem a morte seríamos a monotonia do crepúsculo que ressuscita o sono noturno. Sete Pedras sobrevive morta no silêncio de seu ataúde. É uma aldeia fantasma, parálitica com seus mortos vivos. Grotesca e terrível.

– Este caixão mortuário, perpetuará séculos, com as estátuas de cera. Com as figuras de argila e seus bonecos de pedras, no sono hibernar dos tempos, sem o cultivo dos floreiros e o prato [sic.] religioso dos fiéis.

– Maldição! – rugiu o padre. – Quem são os cruéis embalsamadores destas estátuas humanas? (Maranhão, 1999, p. 140).

Mas as estátuas estavam vivas e retornam, pois “as estátuas são os males benfazejos do pecado. São os encantos diabólicos da natureza. São as tentações fantásticas do espanto e as bizarras transformações dos seres vivos” (Maranhão, 1999, p.142). As “estátuas” são

trabalhadas como “fantasmas” que irão retornar, mas isso não assusta o Padre: “não tenho medo de fantasma. Não tenho medo de assombração. Não tenho medo de estátua” (Maranhão, 1999, p.135).

Já como exemplo de aceleração temporal em *Os mortos não querem voltar* (1999), podemos citar o momento seguinte que o efeito de paralisação passou e o “sombrio estatuário” foi desfeito: “enquanto o sino dobrava, rezavam e choravam. Ninguém saia da capela por um só segundo. Aqueles longos meses transcorreram em minutos, como presentes na missa de inauguração” (Maranhão, 1999, p.150).

Airton Maranhão não procurou seguir uma linearidade temporal em *Os mortos não Querem volta* (1999), algo já apontado por Paulo de Tarso em uma das orelhas do livro: “O tempo da história, apesar de estar situado no século XVII, retorna a um tempo primordial do universo, o que enfatiza ainda mais o desconcomunal no texto” (Tarso In Maranhão, 1999). Maranhão não queria o “álibi do tempo” encadeado de forma linear. Nas palavras de Certeau: “a cronologia torna-se o álibi do tempo, um meio de se servir do tempo sem pensar nele e de exilar para fora do saber esse princípio de morte e de passagem (ou de metáfora)” (Certeau, 2011, p. 65). O contista e ensaísta Paulo de Tarso considera que esse “jogo temporal” é uma das características dessa obra de Maranhão:

Airton Maranhão não se atém à estrutura de continuidade do tempo romanesco: o narrador passa de um ponto a outro como se tudo fizesse parte de um mesmo bloco da história. Tudo é diverso, dada a posição desse narrador e do tempo do romance. Essa é a grande característica do romance *Os mortos não querem volta* (Tarso In Maranhão, 1999).

A escrita literária tem a liberdade de explorar diversas temporalidades e a “possibilidade de invenção, de jogar livre com a cronologia e de ironizar, dar ao texto literário a oportunidade de romper com a imagem tradicional que se tem de história, produzindo a sua crítica e questionamento” (Oliveira, 1995, p. 51). Foi nesse “jogo” com o tempo que Airton Maranhão foi construindo uma narrativa que buscou dotar Russas – Sete Pedras – de origens e memórias, dizendo dessas espacialidades, como acontece no capítulo 7 do romance, no qual o autor narrou a construção das imagens dos santos e do sino para a capela de Sete Pedras.

O sino de Sete Pedras foi o primeiro produzido no sertão nordestino no ano de 1661, pela proeminente mão-de-obra do mestre Delfino. O seu fabrico doméstico fora um avanço extraordinário para a vida rurícola do vale Jaguaribano, onde a pesca ainda era uma atividade embrionária. A caça predominava pelos métodos primitivos, em escala tipicamente nordestina. Eram a própria dinâmica do povoado. No lugarejo, antes do fabrico do sino, somente Buema sabia o preparo da cera de carnaúba. Do óleo comestível, Angelina maquinava a operação manufaturada do

amendoim, girassol e da banha de peixe. Apolônio tinha sua fábrica doméstica para o curtume de calçados e artefatos de couro. Tudo originado de uma tecnologia rudimentar e da própria mão-de-obra familiar (Maranhão, 1999, p. 70).

Como dito, a escrita literária de Airton Maranhão operou “cortes” no tempo e os (re)ligou na representação e construção de um espaço e de um tempo da saudade sobre sua cidade natal, Russas-CE. Mas a sua escrita se vinculou também a uma dada forma de ver e de dizer a cultura chamada de nordestina, de modo que reafirmamos a pergunta de Durval Muniz de Albuquerque Jr.: “Por que a cultura nordestina é sempre pensada, dita e vista como uma cultura artesanal, pré-industrial, anterior à emergência da cultura de massas?” (Albuquerque Jr, 2013, p. 20).

Essa citação anterior de um dos romances de Airton Maranhão exemplifica bem esse discurso sobre a cultura “nordestina”, pois é descrito um “sertão nordestino” e um vale do Jaguaribe com “vida rurícola”, pesca e caça como “embrionárias e primitivas”, “operação manufaturada”, “fábrica doméstica” e “uma tecnologia rudimentar” como elementos “próprios da dinâmica” e em “escala tipicamente nordestina”. Assim, o autor alimentou esse discurso desnaturalizado pela pergunta de Durval Muniz sobre a “cultura nordestina”, que até hoje ainda atende interesses. Maranhão chegou a “ver”, na citação anterior, o “nordeste” já no século XVII e nele elementos “tipicamente nordestinos”, projetando “para o passado esta identidade, este novo enquadramento espacial que é de emergência recente” (Albuquerque Jr, 2013, p. 20), fazendo um jogo de “cortes/religamentos temporais” e anacronismos que podem ser explorados.

Em sua escrita literária Airton Maranhão criou várias camadas temporais e espaciais para Russas, pois a escrita de Maranhão, ao se fazer, apresentou e apresenta um tempo e uma espacialidade. Porém devemos pensar em tempos e espaços múltiplos, pois o autor vai desde uma narrativa que buscou dotar de origens esse lugar – como fez em *Os mortos não querem volta* (1999) – até o cotidiano de uma Russas da segunda metade do século XX – período de sua infância na cidade e do romance *As pétalas da Pacarrete* (2014).

Para o historiador Reinhart Koselleck, já mencionado neste tópico, no prefácio do livro *Futuro Passado* (2006), é necessário “contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido” para se encontrar o “tempo histórico”. Porém as marcas do tempo decorrido – da ação dos agentes – também são deixadas nas espacialidades. Assim, “deve-se evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas” (Koselleck, 2006. p. 13).

Ao falar de um tempo do qual estava saudoso, o tempo da infância que viveu em Russas – CE, Airton Maranhão descreveu espacialidades e temporalidades que já não são mais as predominantes na Russas do tempo de sua escrita, de modo que tempos e espaços diferentes coexistem na escrita desse autor.

Em *As pétalas da Pacarrete*<sup>53</sup> (2014), no início do capítulo XI, a personagem Euclides<sup>54</sup> observa as pessoas e a cidade. Logo temos a descrição das fachadas das casas da cidade de Russas da primeira metade do século XX<sup>55</sup>:

O olhar de Euclides custava interpretar os modos de cada pessoa. Porque a sua maneira de observar era de quem comparava aqueles semelhantes, como diferentes espécies [...]. Ainda mais numa cidade banhada por um sol constante. Tudo era feericamente fascinante. A cidade, com suas fileiras de casas, pregadas umas nas outras, com fachadas parecidas, pintadas de cores extravagantes, alegre e encantadoramente bela, no cenário de tranquilidade, tornava-se diferente das outras

<sup>53</sup> Nesse romance narra-se, como já colocado na introdução e em nota anterior, a trajetória de uma bailarina clássica, de nome Pacarrete, que rompeu as barreiras de Russas, tornando-se famosa na capital do Ceará, mas que no final da vida voltou a Russas e viveu as “ruínas” de seu passado, sendo considerada louca e sem reconhecimento no final da vida (Maranhão, 2014, p. 104). Pacarrete viveu quase todo o século XX e o autor utilizou essa personagem para “costurar” toda a história da cidade, narrar os costumes de outros tempos: “Era a vida sem progresso e sem novidade, de um povo pacato. Mas acima de tudo, religioso, ignorante e respeitador”, escreveu Maranhão. Nesse tempo passado, “aquele que procurasse sozinho, às ocultas, se alfabetizar, era castigado, com trabalho de penitência jocosa”, isto porque, quem assim o fizesse, “pretendia abandonar os pais” buscando “partir para o Sul do país”, para daí “nunca mais voltar”, e, ainda que voltando, “não era o mesmo nordestino trabalhador. Nem o mesmo ser bondoso. Nem o mesmo homem honrado. Como se a ostentação disfarçada, do luxo inexistente e da bajulação que adquiria, o tornara um sujeito grosseiro, orgulhoso e falso”. “E Pacarrete vivia naquela época” (Maranhão, 2014, p. 66-67). Interessante notar certos paralelismos entre a ficção sobre Pacarrete e elementos biográficos de Airton Maranhão, especialmente nessa direção do sujeito que rompe com as amarras da cidade para depois voltar e cumprir um dever, uma missão. Nessa citação também vemos o “dualismo” reforçado entre “sul” e o “nordeste”. Nessa obra, Maranhão também vai apresentando algumas datas – como o nascimento de Pacarrete em 1912 e a inauguração da Coluna da Hora em 1940 – com a intenção de “organizar” cronologicamente a narrativa, criar um efeito de “real”.

<sup>54</sup> Euclides é uma personagem “secundária” no livro sobre a bailarina clássica Pacarrete, mas central na primeira metade do romance. Sendo descrito como um homem “estranho” e “estrangeiro” que chega na cidade para “clarear as galerias subterrâneas do mistério” sobre o Bângalo Azul e o noivado de mais de quarenta anos de Marcio Cordeiro. Mas na procura do “segredo da cidade”, acaba se perdendo no “labirinto mais sagrado” de uma freira. Ficando hospedado na pensão da cidade, Euclides logo tem contato com a menina Maria Araújo, que depois muda de nome para Pacarrete. O padre Zózimo desconfia da “presença sutil e inesperada” desse “estranho” chamado Euclides na cidade e pede para a bela Irmã Carmem tomar cuidado. Assim, o anonimato de Euclides estava ameaçado pelo padre. Mas “Euclides não era de ficar aterrorizado por nada nesse mundo. Nem mesmo diante das coisas sobrenaturais, e nem por sonho misterioso, que persegue a insônia na escuridão da noite, como corujas de olhos abertos” e como um “intimamente estranho” ele se aproxima “dos costumes da vida daquele povo, ainda bem distante do urbano”, como quem “acorda um fantasma”. Sobre Euclides, a polícia pensou que “a cidade estava sendo habitada por uma criatura que não estava de acordo com a época, vindo de outro tempo, de outro planeta”. Com o “desenrolar” do romance Euclides descobre que o Padre Zózimo é um falso sacerdote e que, assim como ele, foi para a cidade do Vale do Jaguaribe em busca de um tesouro perdido, uma tonelada de ouro que Pero Coelho havia deixada enterrada em 1606. Mas, o padre Zózimo acaba sumindo e Euclides fugindo com a freira. Desse modo, como já dito na introdução, inferimos que essa personagem “observador estranho” da cidade, chamado Euclides, é uma forma do próprio Airton Maranhão se colocar na narrativa, pois Maranhão também se dizia um “observador especuloso”. Assim, Maranhão e sua personagem Euclides procuravam interpretar os modos de cada pessoa da cidade (Maranhão, 2014).

<sup>55</sup> A obra *Russas: Sua História Arquitetônica* (2006), de Lúcia Silvia, é composta por fotografias de fachadas de casas dos XIX e XX. Em cada foto de fachada de casa há um pequeno texto (espécie de legenda) explicando a idade da casa, sua localização e seus primeiros proprietários.

do interior. Mesmo sendo um estranho, pelas feições, não poderia negar que realmente tivesse vindo de um lugar distante. Ou talvez de uma civilização diferente da atual (Maranhão, 2014, p. 71).

Como indicado por Reinhart Koselleck, Euclides observa a cidade e as “fileiras de casas” e, sendo ele um estranho vindo de “uma civilização diferente da atual”, percebeu a “dimensão temporal” e o “ritmo da modernização” nas transformações de estilo das construções. O “cotidiano do tempo histórico” também pode ser percebido ao se observar “o diferente ritmo dos processos de modernização sofrido por diferentes meios de transportes” e até mesmo observando a “sucessão das gerações dentro da própria família” (Koselleck, 2006, p. 14).

Seguindo com Euclides e seu olhar para a cidade, algumas páginas avançando na narrativa do romance sobre Pacarrete, Airton Maranhão finalizou o capítulo XI da seguinte forma: “Euclides admirou-se de encanto. As casinhas pregadas ao redor da praça. Cadeiras nas calçadas. Pedacinhos de ruas que espelhavam beleza natural. Vilarejos típicos das cidades rústicas do interior. Perfume de rosas, canto de pássaros e percussão de cigarra” (Maranhão, 2014, p. 76). Narrando esses espaços, construindo espacialidades na narrativa, Maranhão apresentava também uma profunda dimensão temporal.

Já em *A dança da Caipora* (1994), seguindo na narrativa sobre os espaços, Airton Maranhão descreveu uma Russas de outrora assolada por uma “seca terrível”, mas sempre dando a ver as marcas do tempo decorrido nas espacialidades, tanto em decorrência da ação dos sujeitos, como também pelo fluxo da própria natureza:

E de cabeça erguida, cara amarrada, crispou uma ruga no rosto, ao sentir que o sol, sem cerimônia, espalhou os primeiros raios aos seus olhos desolados e vazios e, num gesto costumeiro do Sertão, magoou a vista imóvel e cansada com a mão em pala, contemplou a Vila Caiçara, seu pequeno povoado; uma ruazinha apenas, inerte como uma cobra gigante, cortada em pedaços aqui e acolá, numa fileira de carcaça adequada a própria vida amaldiçoada pelas ironias da seca terrível. Deploráveis, esmaecidas no mais pungente contraste de miséria, lá estavam as choças rudes e humildes, sem escola, igreja e cemitério. Estruturadas, possivelmente, como por natureza do melhor arranjo desagradável. O primeiro âmbito de estranheza denota tudo isso, a maceração garantida pelo decênio do estilo. Toda cena ao redor da Caiçara, lagoa secular, que outrora ostentou-se alvíssima e bela, hoje bordada, a um fundo pardacento de aguapés, à margem oposta, circundada de ramagem ressequida e espinhenta (Maranhão, 1994, p. 26).

Pensando nessa relação entre espaço e tempo – e as marcas que esse tempo deixa no espaço – podemos recorrer, mais uma vez, ao proposto por Francisco Régis Lopes Ramos em *O fato e a Fábula* (2012): “A ruína era tanto a presença de uma ausência, quanto a ausência de uma presença. [...] Se tudo passa, as ruínas são testemunhas da passagem do tempo. Aliás, o

próprio tempo é um ‘arquiteto’ de ruínas. Há, no espaço, a marca do tempo” (Ramos, 2012, p. 70-72). Logo, tempo e espaço se relacionam de forma estreita e mútua, sendo um acionado pelo outro.

Aproximamo-nos do conceito proposto por Mikhail Bakhtin (1998) de “cronotopo” para pensar tempo e espaço em arte e em literatura, pois “todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional” (p.349). Desse modo, tempo e espaço são imbricados na escrita de Maranhão e relacionam-se com essa “saudade” que o autor sentia dos tempos e dos espaços de outrora: “uma paixão apenas iluminada pelos faróis da memória e da saudade” (Maranhão, 1994, p. 75).

Por isso, na obra de Airton Maranhão tempo e espaço não podem ser pensados como isolados ou estanques. É uma escrita que apresenta sempre as marcas e as nuances desses tempos e espaços, e que não fala de apenas um tempo e um espaço, pois essas marcas temporais e espaciais se apresentam na lógica de um palimpsesto, em camadas de vestígios e ausências, falando de espaços e temporalidades que se “acumulam” como “poeira” em suas narrativas literárias: “A égua-ruça, como um raio em ziguezague, esbaforida, apontou em disparada na curva da estrada, escumando a poeira torpe de uma légua e meia de Sertão puído, bufando em suor, na majestosa correria” (Maranhão, 1994, p. 13).

Ao longo de toda sua obra literária – seja romance ou poesia – Maranhão se utilizou da tradição oral sobre a origem do nome da cidade de Russas-CE, pois conta-se que o nome é originário de pedras que vistas de longe lembravam bestas da cor ruça. Assim, é recorrente a metáfora de uma “égua-ruça” para dizer sobre a cidade.

[...] Já ao norte de Russas, abaixo de poucas léguas, aos primeiros raios de sol, realçam aos olhos curiosos grupos de pedras brancas de granizos brilhando, cristais rosados em reflexos, ora avermelhados, ora esmeraldados num roxo-escurecido, como se correndo uma atrás das outras, subindo e descendo, qual um lote de éguas-ruças e tremeluzir um trote louco, ao longo das pradarias (Maranhão, 1994, p. 27).

Percebemos presente na escrita de Airton Maranhão o desejo de inscrever sua cidade em páginas que o futuro tenha acesso, um desejo de fazer um registro para ser lido e sair do silêncio da poeira, desejo esse que indica mais uma vez a negação da perda, mas não qualquer registro, pois a inscrição que o autor almejava para sua cidade, para sua gente e para si mesmo, só a literatura poderia oferecer. Nessa busca de um “lugar” para si, o autor utilizava a própria cidade como referência: “o historiador da literatura e o poeta – hoje preferencialmente chamado de escritor – se encontram, em conjunto, diante da mesma incomensurabilidade da realidade histórica e de sua transformação verbal” (Koselleck, 2021, p. 121-122).

Desse modo, nesse jogo entre pesquisas informais e a construção de narrativas literárias – tecidas com fios de memórias e de ficção – Maranhão buscava tirar Russas desse lugar de “uma púrpura égua-ruça que pasta despercebida do tempo...” (Maranhão, 1994, p. 26).

#### 4.2 O passado e seus usos na prática da escrita

Com o russano tão consagrado  
 Na tenacidade e na coragem  
 Convindo aqui ressaltar  
 Seu nome e a sua passagem  
 Que nunca apagará a história  
 O seu vulto e a sua imagem (Maranhão, 2005, p. 43).

Neste tópico conduzimos uma abordagem mais do ponto de vista teórico da relação entre Literatura e História – pois ambas são narrativas que lidam com o passado – procurando sempre por abordagens que fujam da simplicidade de colocar a História como contexto para a Literatura, ou de colocar a Literatura apenas como uma fonte para História.

Compreendemos e tratamos a relação entre essas duas narrativas de modo mais complexo, pois acreditamos não ser por fruto do acaso que um dos pensadores mais profícuos da historiografia na segunda metade do século XX, o historiador e padre francês Michel De Certeau, tenha formulado sua “tese” de que a narrativa literária, ao pensar a “fronteira”<sup>56</sup> fincada pela ciência a separar seus domínios (o “objetivo”, controlável) do “resto” (o imaginário, a ficção), ela, a literatura, “desempenhou um papel de vanguarda”, no sentido de “tornar pensável” muitos aspectos da vida humana que estavam do lado de fora dos domínios historiografados pelos historiadores.

Dito de outra forma, a ciência na tentativa de se “limpar” da ficção acabou deixando de fora de seus domínios algumas questões que a literatura acabou tratando. Porém, para Michel de Certeau, a literatura pode mesmo ser considerada um “discurso teórico dos processos históricos”, pois ela, longe de ser “a ‘expressão’ de um referencial”, é antes um discurso que fabrica ferramentas-de-pensar certos processos históricos (Certeau, 2011, p. 91-92).

---

<sup>56</sup> O historiador Ivan Jablonka, também francês, pensa essa relação entre História e Literatura com a metáfora de uma “fronteira” e afirma ele próprio trabalhar sob essa fronteira: “Fazer da história uma literatura contemporânea é aprofundar a metodologia das ciências das ciências sociais”, pois “a história é uma ciência social e uma das faces da literatura contemporânea. As ciências humanas podem contribuir para renovar a não ficção em particular e a literatura em geral, trabalhando para melhor compreensão do real” (Jablonka, 2014, p. 63).

Não estamos afirmando de maneira nenhuma que toda e qualquer obra literária, incluindo a obra de Airton Maranhão, possa em sua totalidade ser tomada como um discurso teórico pela história, não é isso simplesmente. Porém concordamos com Certeau que a literatura (em uma concepção mais geral) pode e deve ser utilizada como uma “ferramenta” para ajudar o historiador a pensar suas questões – tomar a literatura para além da concepção de fonte e objeto. Compreender o texto literário como um formulador de sentido e também como um texto localizado em um determinado tempo e espaço, sendo fabricado por um sujeito com intencionalidades, mas que também não deixa de ser um discurso fabricado em uma “fronteira”.

Ao criar um “não lugar em que operações efetivas de uma sociedade têm acesso a uma formalização”, a literatura alarga as fronteiras do pensável (Certeau, 2011, p. 92), não se tratando de buscar extrair do texto literário alguns conteúdos a serem confrontados com a narrativa histórica sob o crivo (binário, reducionista) do verdadeiro e do falso, mas antes tomar o texto literário como o produto de uma “operação”, uma espécie de investigação, sendo uma outra maneira de formular conhecimentos.

É pensar também esse “não lugar” da literatura indicado por Certeau, questionando em que medida a literatura de Airton Maranhão pode ser localizada nessa “fronteira”. Ou ainda, em que medida a literatura de Maranhão é uma “não-ficção” por lidar com o passado ou uma “não-história” por lidar com ficção? E qual a dimensão da memória nessa escrita? E do folclore? Salientamos que compreendemos que Maranhão não negava a ficção, e entendemos que “a negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios (Saer, 2012, p. 02). Assim, afirmamos mais uma vez que ficção não pode ser tomada, de forma rasa, como o contrário da verdade e com hierarquias entre as duas. Também é válido ressaltar que o conceito de ficção não pode ser entendido como sinônimo de literatura, mas sim que a literatura faz uso de ficção ou de ficções.

Exercitamos o pensamento de como a ficção e a literatura são “operadas”, usando uma expressão de Certeau para “acessar” dimensões da experiência humana – dimensões que nem sempre são tratadas por uma ciência como a história – e também como o historiador ou a historiadora se coloca “face à ficção<sup>57</sup>”: “ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica

---

<sup>57</sup> Felipe Charbel, no texto *O historiador face à ficção*, indica quatro maneiras desse profissional fazer da ficção literária um objeto de pesquisa histórica. O primeiro modo é examinar a “forma criada”, sua vinculação “mimética” com a sociedade, sua produção, sua circulação e sua recepção. O segundo modo “é pensar historicamente o conceito de ficção” e seus significados ao longo do tempo. “Uma terceira opção é explorar o uso de ficções na escrita da história, como ferramenta da imaginação historiográfica” e, por fim, uma quarta possibilidade, “o entendimento da ficção como ‘ato da imaginação produtora’”. O ato de criação como objeto de pesquisa. Para Charbel, o “historiador necessita ir além da oposição binária entre ficção e real” (Charbel, 2015, p. 25-28).

ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência” (Saer, 2012, p. 03).

Se nos idos dos anos de 1970 perguntou Michel de Certeau “o que *fabrica* o historiador quando ‘faz história’?” (Certeau, 2017, p. 45), entendemos, na perspectiva aqui proposta, ser crucial a indagação sobre “o que fabrica o escritor quando faz literatura? E também quais os usos que lhe atribui? Assim como também quais os sentidos que dá à sua prática e ao objeto estético que dela resulta? Para que fazer do passado literatura? Não temos a pretensão de responder de forma final essas questões, seria uma tarefa irrealizável, mas queremos aqui refletir junto com a literatura a partir dessas questões colocadas.

No caso do escritor Airton Maranhão, mais especificamente, devemos perguntar para que fazer da memória, da oralidade e do folclore uma literatura? E usar de ficção para falar do real? Podemos entender que seja um exercício de se construir como autor, como vimos em capítulo anterior, mas também um exercício de não deixar determinados sujeitos e ausências serem silenciados pelo tempo e suas camadas de esquecimento, como colocado na epígrafe do tópico, retirada do poema *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005). Maranhão convidou seu leitor ou leitora para “ressaltar” determinados sujeitos rusanos e fatos da cidade, que no seu entendimento “Que nunca apagará a história /O seu vulto e a sua imagem” (Maranhão, 2005, p. 43).

Logo, questionamos aqui a literatura<sup>58</sup> como uma das diversas formas de narrativas que “constituem o passado em passado histórico”, alargando a noção de “escrita da história”. Compreendemos que a literatura é “fruto de investigação, portanto, não apenas de historiadores, mas também daqueles que produziram leituras do passado que compartilham ou desafiam as formas canônicas da prática historiográfica”. Assim, trabalhando essas “ritualizações do passado” é possível trabalharmos com autores que não foram historiadores, mas que suas narrativas servem de partida para problematizar a escrita da história (Marcelino, 2020, p. 10 e 14). O passado não é uma “matéria-prima” exclusiva dos historiadores, como também as

---

<sup>58</sup> Leyla Perrone-Moisés explica, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), que nenhuma época chegou de forma definitiva e rigorosa a uma definição de literatura, e que essa dificuldade aumentou em nossa sociedade atual devido às profundas mudanças culturais. Logo, as “mutações literárias” devem ser pensadas em relação com as diversas “mutações culturais” de cada época: “a evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamento e não por desenvolvimento. Um gênero considerado não literário numa época passa a ser considerado literário em outra. [...] A arte encontra seus ‘novos fenômenos’ na vida social. Em função de mudanças de costumes ou de técnicas, pode ocorrer uma ‘literalização’ da vida social” (Perrone-Moisés, 2016, p. 28). Assim, a literatura não é e nem pode ser pensada como homogênea e estática, mas sim deve ser entendida como um exercício de pensamento.

narrativas sobre esses passados não são unicamente e em todo absoluto fabricadas pelos historiadores e historiadoras.

É nessa perspectiva que entendemos que mesmo sem o crivo da História Acadêmica/ Profissional – uma disciplina com rigor metodológico e com vistoria dos pares – Airton Maranhão estava sempre em contato e fazendo acionamentos com o que compreendia (inferimos) como história, ou seja, estava formulando significados para o passado a partir de sua escrita literária. Compreendemos também essa escrita literária como uma forma de investigação, pois a “investigação é uma abordagem narrativa que produz saber” e que no caso desse autor lidava com memórias, oralidade e folclore.

Sendo uma investigação, é também uma forma de raciocínio e “não é absolutamente necessário ter formação em história para desenvolver um raciocínio histórico” (Jablonka, 2024, p. 71 - 72). Mas compreendemos que Maranhão não tinha essa pretensão de ser um historiador ou memorialista como objetivo final, pois seu desejo maior era habitar o “campo da literatura”, e para isso lidou com essas outras modalidades de narrativas.

Sobre essa questão da formulação de sentido para o passado feita por Maranhão, o poeta Francisco Carvalho, no prefácio já citado anteriormente que escreveu para o livro de poemas *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), intitulado *Russas Revisitada*, já afirmava que Maranhão não tinha a pretensão de fazer História Científica. Vejamos como é apresentado no prefácio essa relação ciência x memória x literatura:

O poeta francês Paul Veléry cunhou esta frase lapidar: “a história é a ciência das coisas que não se repetem”. Ou talvez se repitam em contextos conjunturais completamente diversos, sob a pele de novos significados e desdobramentos históricos. Airton Maranhão, obviamente, não pretendeu fazer história do ponto de vista rigorosamente científico. Coloca, todavia, à disposição dos especialistas na matéria, pródigo manancial de fatos que aconteceram em momentos recentes da vida da cidade e do povo de Russas. Os fatos por ele relatados, com exemplar simplicidade e riqueza de pormenores, constituem precioso legado para os que estudam, à luz da antropologia e da sociologia, as imprevisíveis metamorfoses da natureza humana. [...] Parte, assim, do pressuposto de que a história é feita por seres humanos, artífices dos acontecimentos que dão forma e conteúdo ao patrimônio cultural de ancestres e pósteros (Carvalho In Maranhão, 2005, p. 10-11).

Para o poeta Francisco Carvalho, Maranhão não fez a história do ponto de vista científico, mas descreveu fatos que podem ser analisados pelos especialistas das ciências humanas ou sociais – citando inclusive a antropologia e a sociologia. Queremos chamar a atenção para a dimensão de que Maranhão não produziu apenas “fontes” para serem analisadas por esses “especialistas” indicados por Carvalho, compreendemos que Maranhão também produziu formulações próprias para pensar essa sociedade, esse espaço e essas temporalidades

em seu texto. Não necessariamente a “formulação” que compreendemos como adequada ou válida para a academia, mas que não deixa de ser uma forma/caminho/raciocínio de lidar com o passado e com o tempo.

Maranhão acabou por expor em sua escrita que relatou fatos do passado “com exemplar simplicidade e riqueza de pormenores”, um dos muitos modos de lidar com o passado e com o presente: um presente que sente saudade de um determinado passado, um passado de certas glórias e reconhecimentos de determinadas pessoas que são citadas no livro de poemas. Consideramos que o escritor em análise não estava sozinho nesse tipo de empreendimento, veremos no próximo capítulo (tópico 5.1) que existia uma circulação desses sujeitos em um determinado “campo artístico” (Bourdieu, 1996) em Russas.

Era partindo desse “presente saudosista” que Maranhão elaborava camadas para o passado, mas também já definia elementos que deveriam fazer parte do “passado do futuro”, e Francisco Carvalho já indicou isso no prefácio: “a história é feita por seres humanos, artífices dos acontecimentos que dão forma e conteúdo ao patrimônio cultural de ancestres e pósteros.” (Carvalho In Maranhão, 2005, p. 10-11); ou seja, o ser humano de maneira mais geral produz sua história de uma “forma prática”.

Airton Maranhão, reafirmamos, prestou ou pelo menos desejou muito “prestar uma homenagem”, através de sua escrita, aos que estavam sendo apagados pelo tempo – ou por outras concepções de escritas. Vejamos: “Para alguns filhos de Russas/ Que restaram somente miragem/ Sem projeções e sem atitudes/ E o tempo apagando a imagem/ Sem trunfo e sem prestígio/ Devemos prestar homenagem” (Maranhão, 2005, p. 22).

Vemos que essa escrita desejava construir um “arquivo de si” e do “outro” (compreendemos esse outro como as ausências com as quais o autor lidava em sua literatura). A escrita de Maranhão pode ser compreendida como uma tentativa de “arquivamento” dessas “ausências” que estavam sendo apagadas. Uma escrita que construiu túmulos e fez esse diálogo entre vivos e mortos.

Mais uma vez vemos a preocupação de Maranhão com o “tempo que apaga”, gerando a necessidade da “homenagem”, da inscrição na literatura, uma forma também de “arquivamento”<sup>59</sup>. Podemos aqui compreender a escrita do referido autor como fazendo parte

---

<sup>59</sup> Nesse ponto salientamos nosso entendimento de pensar a literatura como uma forma de arquivamento – um arquivo –, discussão já iniciada anteriormente. A literatura pode servir para arquivar memória e o autor usa as memórias voluntárias e também as camadas de memórias involuntárias (que estão guardadas/armazenadas/arquivadas em seu corpo). É entender que o corpo do autor também é um “arquivo”, pois a memória é acessada, é acionada por afetos e sensibilidades. Logo, os sentidos corporais são transformados em memórias e vão para a escrita em alguma medida. E também entendemos aqui a literatura de Airton Maranhão

de um conjunto de narrativas memorialística, por mais que o próprio autor não se apresentasse como memorialista. Entendemos essas narrativas memorialísticas como um “guarda-chuva” que serve para abrigar essa relação entre memória e escritos literários. Autores como Maranhão transformam o passado em tema literário, e a sua literatura acaba utilizando a memória como matéria prima. Mas a memória voluntária desse autor passa por uma elaboração literária, passa por um trato diferente para a construção de uma narrativa literária, e não apenas uma memória escrita, pois a literatura exige um trabalho de forma/estilo – um trabalho com a linguagem, sendo esse o ponto que distancia, em alguns casos, o literário do memorialístico propriamente dito.

A memória é uma fonte inesgotável para a literatura, e para além das memórias voluntárias, a literatura também trabalha com as chamadas memórias involuntárias. Salientamos que na maioria das vezes a memória é uma ferramenta que busca cristalizar, busca impedir a “morte” dos acontecimentos, sendo uma tentativa de reter a passagem do tempo. Assim, compreendemos que a literatura memorialística de Maranhão era “conservadora” do passado, e que fazia uma recusa do presente.

Podemos pensar, partindo do já apresentado, que a concepção de História de Maranhão – muito vinculada ao trabalho com a memória – era de algo que oscilava entre uma “história antiquária” e uma “história monumentalista” (Nietzsche, 2003). Neste sentido, podemos fazer mais uma pergunta sobre com qual concepção de história Maranhão via o passado: Mas o que fazia a escrita de Maranhão com o passado? Que utilidade lhe percebia para o uso na vida?

Acreditamos que talvez algo a esse respeito possa ser pensado a partir dos escritos da *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da História para a vida* (2003), do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, obra em que ele apresenta três modos de concepção do passado, por via de três tipos de formulação da história: a *monumental*, quando o “homem que quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado”; a *antiquária*, quando “quer fincar o pé no familiar e na veneração do antigo”; e a *crítica*, quando se “tem o peito oprimido por uma necessidade atual e quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas” (Nietzsche, 2003, p. 25).

Partindo da compreensão de Nietzsche e lendo a obra de Maranhão, observamos, como já colocado anteriormente, um “modo antiquário” de operar o passado, ou seja, “um pé fincado no familiar e na veneração do antigo” como uma forma de preencher o presente, mas

---

como um “arquivo de si” (Heymann, 2013), sendo uma outra forma de encontrar eternidade e desse indivíduo se situar no mundo.

também é perceptível um “modo monumental” nessa lida do escritor com o passado, uma busca de ser ele próprio “grandioso”, uma construção de si e de sua autoria. Na escrita de Maranhão, na visita que ele faz ao passado de si, de sua cidade e do seu povo, sobretudo nessa dimensão “antiquária”, tudo é tomado “como importante, cada indivíduo torna-se importante demais” em sua “narrativa antiquária” sobre seu município: “não há para as coisas do passado nenhuma diferença de valor e de proporção que fizesse, verdadeiramente, justiça às mesmas. Sua medida e proporção: passam a ser estabelecidas pelo olhar antiquário para trás de um indivíduo ou povo” (Nietzsche, 2003, p. 27-28).

Logo, notamos essa noção de “medida e proporção” guiada pelo “olhar antiquário” no livro de poemas *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), no qual o autor fez, ou pelo menos tentou fazer, um apanhado de “tudo” sobre a sua cidade e sua gente, algo praticamente impossível (abarcando a totalidade), mas que demonstra a existência de “uma alma preservadora”, e assim a história de sua cidade transforma-se na história de si: “compreende os muros, seu portão elevado, suas regras e regulamentos, as festas populares como um diário ilustrado de sua juventude e reencontra a si mesmo em tudo isto, sua força, sua aplicação, seu prazer, seu juízo, sua tolice e seus vícios” (Nietzsche, 2003, p. 25-26).

Na escrita de Maranhão, sobretudo no *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), é constante nos versos a presença dessas almas preservadoras que tudo quer guardarem e desejam reencontrar a cidade de sua juventude: “Quem não lembra em Russas/ Canteiros na frente das casas // Quem esquece das farturas / Nos tempos dos laranjais // Quem esquece no São João / O milho assado na fogueira // Honrando o povo de Russas / Reacendendo a alma russana” (Maranhão, 2005).

A missão de construir esse “diário ilustrado” de sua cidade e de si mesmo tem uma dupla função: uma certidão de “nascimento” para sua cidade e um lugar de intelectual para o escritor, construção de um campo artístico na própria cidade para sua atuação (aprofundamos essa discussão no tópico 5.1). Por isso a necessidade da participação em associações, agremiações e academias que forneçam esse status social. Maranhão tinha uma “sede” pelo passado e pela construção de memórias e de identidades para si e seu povo. Nessa busca pelo passado, nessa necessidade de conhecê-lo e ao seu modo guardá-lo e significá-lo via literatura, Maranhão estava construindo e ampliando seus horizontes de pensamentos e conhecimentos.

Outra perspectiva com a qual dialogamos é a contribuição fundamental de Michel de Certeau e seus contributos ao pensamento da operação historiográfica e da escrita da história em suas relações com o fazer da ficção. Concordamos com Jacques Rancière que a ficção é uma forma de saber: “o saber ficcional organiza os acontecimentos por meio dos quais os

homens ativos passam da fortuna ao infortúnio e da ignorância ao saber” (Rancière, 2021, p. 9).

Com a separação entre a ciência e a literatura, a primeira narrativa se dedicou ao homem engajado na “realidade global de uma história em plena evolução”, já a segunda se dedicou aos sentimentos do “indivíduo qualquer” e ao aprofundamento do “momento qualquer”, que parece vazio, mas que é também “um momento pleno em que uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam”, imbricam-se. Assim, a literatura “construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar acontecimentos e atores; e outras maneiras de entrelaçá-los para construir mundos comuns e histórias comuns” (Rancière, 2021, p. 12-13).

Mas a racionalidade ficcional não é restrita apenas às invenções dos poetas, pois ela pode ser aplicada em qualquer “situação em que se trate de mostrar o encadeamento de causas e efeitos e suas inversões: “a boa ciência das ações e dos comportamentos humanos pode ser reconhecida por sua fidelidade às estruturas fundamentais da racionalidade ficcional” e construir “a distinção das temporalidade; a relação entre o sabido e o não sabido; o encadeamento paradoxal das causas e efeitos” (Rancière, 2021, p. 8). Logo, a colocada “racionalidade ficcional” pode ser “operada” tanto na literatura, como também nas ciências sociais.

Entendemos que da mesma forma a narrativa também é utilizada tanto na literatura como na história acadêmica, pois “o historiador tem de fazer os ‘os testemunhos silenciosos’ falarem, tem de declarar seu significado na língua das palavras” (Rancière, 2018, p. 26). Rancière, no livro *Figuras da História*, conta que “uma história não é um ordenamento de ações pelo qual houve simplesmente isto e depois aquilo, mas uma configuração que mantém os fatos juntos e permite apresentá-los como um todo”. É necessário, pois, utilizar de estratégias para construir esse tecido da trama e deixar a narrativa de “pé”: “o que Aristóteles chama de *mûthos* – uma trama, um argumento, no sentido que se fala do argumento de uma peça (Rancière, 2018, p. 16). Rancière segue nesse pensamento e continua:

[...] uma disposição dos signos à maneira romântica: um ordenamento de signos com significado variável – signos que falam e se ordenam numa trama significante; signos que não falam, apenas sinalizam que ali há material para história (Rancière, 2018, p. 17).

A nova história, a história “do tempo da história”, só afirma seu discurso ao custo da transformação incessante do monumento. Ou seja, ela só afirma seu discurso por meio da poética romântica, que opera a conversão constante do significante em insignificante e do insignificante em significante (Rancière, 2018, p. 27).

Desse modo, história e literatura (a “racionalidade ficcional” também) se utilizam de narrativas e formas de narrar que podem ser feitas com “os vestígios que ninguém havia escolhido”, ou seja, essas narrativas também podem ser fabricadas com “testemunhos silenciosos da vida comum” (Rancière, 2018, p. 26). Nessa direção, entendemos que a literatura, ou a ficção de modo mais amplo, não apenas “registra” o dito acontecimento histórico, mas também ajuda a fabricá-lo.

Para Jacques Rancière é interessante o diálogo entre teoria da história e teoria da arte, pois a arte é sempre o “presente de uma ausência”, uma forma de mostrar o invisível através da “força organizadora das palavras e das imagens, juntas ou separadas” (Rancière, 2018, p. 46). A arte (como por exemplo a literatura) “mostra o invisível” e a história lida com os “ausentes” através da narrativa. Mais diretamente sobre a relação entre real e ficção, Rancière afirma que: “o real do nosso século, em seu rigor mais radical, é a ficção que pode comprová-lo. [...]. Se a história não se comprova sem a construção de uma ficção heterogênea, é por que ela mesma é feita de tempos heterogêneos, e de anacronismos (Rancière, 2018, p. 50 - 51).

Nesses mesmos domínios reflexivos tratados por Rancière e apresentados aqui – da relação entre ficção e real ou o uso de “ficções de método” pelas ciências sociais – temos também os estudos do historiador e escritor Ivan Jablonka (identidades colocadas e tensionadas nos textos pelo próprio autor) e suas investigações sobre as “velhas brigas” que colocam “ciência contra relato, razão contra imaginação, seriedade contra prazer, conteúdo contra forma, coletivo contra indivíduo”. Esse historiador/escritor se pergunta se “é possível imaginar textos que sejam ao mesmo tempo história e literatura?” e acredita que “esse desafio só adquire sentido se faz nascer formas novas. A história e a literatura podem ser, uma para a outra, algo mais que um cavalo de Tróia” (Jablonka, 2020, p. 11- 23), perspectiva com que somos concordantes e que está na obra *A história é uma literatura contemporânea: manifesto pelas ciências sociais* (2020).

O que queremos, em suma, partindo de Jablonka, é propor que concebamos a literatura como uma “possibilidade de conhecimento” ou uma “possibilidade de pensamento” e que todo escritor, ao querer dizer do mundo que o cerca, torna-se, à sua maneira, um investigador, fazendo uso de certas ferramentas de inteligibilidade, faz de sua escrita “uma maneira de compreender”, pois “como o pesquisador pode encarnar uma demonstração em um texto, o escritor pode colocar em funcionamento um raciocínio histórico, sociológico, antropológico” (algo que indicamos anteriormente durando a análise do prefácio de Francisco Carvalho), pois entende-se que “a literatura não é necessariamente o reino da ficção. Ela aceita, e às vezes ultrapassa, os modos da investigação das ciências sociais (Jablonka, 2016, p. 22).

Jablonka entende que a literatura produz um pensamento sobre o real, pois ela não apenas o representa, mas sim faz um exercício de explicá-lo. O autor defende que as ciências sociais já estão intimamente presentes na literatura, em exemplos como os relatos de viagens, relatos de vida, autobiografias, memórias. São textos que lidam com o real e que também são, muitas vezes, catalogados como literatura:

Todos esses textos nos quais alguém observa, deposita, registra, examina, transmite, retrata o itinerário de um indivíduo, percorre um país em guerra ou uma região em crise, investiga um fato, um sistema mafioso, um meio profissional. Toda essa literatura revela um pensamento histórico, sociológico e antropológico, carregado de certas ferramentas de inteligibilidade: uma forma de compreender o presente e o passado (Jablonka, 2016, p. 23).

Já afirmamos que se tomamos em análise a obra de Airton Maranhão, observamos que ele faz cortes no tempo <sup>60</sup> para dotar Russas de um passado significativo, pelo menos para ele próprio. Além disso, observamos ele operando algo óbvio, porém nem sempre merecedor de atenta consideração, o fato de que a história não é “assunto exclusivo” dos historiadores profissionais, e de que toda literatura tem como revelar e refletir sobre temporalidades, sobre pensamentos e concepções do que é histórico, sociológico ou antropológico.

Nessa mesma direção, no livro *O Terceiro Continente ou a literatura do real* (2024), Ivan Jablonka explica que durante o final do século XIX as disciplinas como História e Sociologia eram guiadas por uma “ideia higienista” de se limparem dos “micróbios literários”, uma busca por serem “vacinadas contra a tentação de escrever”. Mas para esse autor a investigação em Ciências Sociais “se reveste de várias dimensões que fazem dela uma obra ao mesmo tempo científica e literária”, buscando uma criação em ciências sociais e uma reconciliação entre a pesquisa em ciências sociais, como a história e a criação literária” (Jablonka, 2014, p. 11-17).

Jablonka desenvolve essa “reconciliação” partindo de sua atuação como escritor e como historiador, haja vista que é um escritor que pesquisa e escreve, que busca dizer sobre o mundo com base no raciocínio (método) das ciências sociais, e que reflete também sobre a literatura, além do fato de que sua escola literária é a própria história e os temas da literatura os mesmos de suas pesquisas em história (ausências, mortos, fantasmas, temas caros para a obra que analisamos aqui). Muitos pesquisadores buscam evitar o literário e prezam por uma escrita instrumental (que Jablonka vai definir como um “não texto”). Para esse autor, a pesquisa sem

---

<sup>60</sup> Sobre a temática, conferir os seguintes autores: Hartog (2013); Le Goff (1984), Prost (2012).

escrita fica órfã de forma e não se deve temer a literatura: “escrever, para mim, não se refere à ficção, mas à invenção de forma, de textos-pesquisas, a pesquisa conduzindo ao mesmo tempo sobre fatos a estabelecer, as fontes que o atestam e a forma pela qual são reportados” (Jablonka, 2014, p. 32).

Para Jablonka há três “continentes”, sendo o primeiro o da “ficção”, o segundo o do “não texto erudito” e o terceiro seria “literatura do real”, que busca essa reconciliação entre a criação literária e as ciências humanas, afirmando que a história, mesmo sendo uma ciência social, é também uma literatura contemporânea, pois “é capaz, por meio de um texto, uma narração, uma linguagem, um ritmo, de dizer verdades a propósito de nossos mundos passados e presente” (Jablonka, 2014, p. 37).

Esse “terceiro continente” ou “literatura do real” também pode jogar com a ficção, ultrapassando fronteiras e essa oposição entre “ficção” (há diferentes formas de ficção) e “não ficção” e de como se comportam no texto, entendendo que “há escritores que tentaram dizer, por meio da ficção, verdades sobre a sociedade” e que “o ficcional é uma maneira de exprimir o verdadeiro de uma sociedade”. Até na história “existem zonas de dívida” e o historiador acaba formulando hipóteses, sendo essa uma forma de imaginar possibilidades e produzir uma forma de ficção (Jablonka, 2014, p. 46).

Mas quais ficções são essas a que o historiador recorre? Jablonka afirma que quando desconhece alguma coisa, não “tapa os buracos com pazadas de ficção”, mas sim que busca usar “ficções de método” que são “definidas como ficções apoiadas, assumidas, enquadradas, que enquanto tais contribuem para demonstração”. Próximo uso dos anacronismos que o historiador faz para o entendimento do passado: “a ficção de método mobiliza, portanto, fatos, acontecimentos, palavras que existem; um certo imaginário, para melhor explicar o real” (Jablonka, 2014, p. 52).

Para esse autor, as ciências sociais sempre estão recorrendo às “ficções de método”, mas isso não significa que a história seja ficção, as ciências sociais fazem uso dessas “ficções de método” (incluindo o anacronismo) para explicar o real e não simplesmente refleti-lo ou buscar reproduzi-lo: “a narração em história, assim como nas outras ciências sociais, é tecida por ficções de método. O fato de haver um início e um fim é ficção de método, pois bem se sabe que o tempo não para. No entanto, toma-se liberdade de recortar o tempo com grandes tesouras” (Jablonka, 2014, p. 114).

Entende-se que com seu livro sobre seus avós (*Histoire des grands-parents*), Jablonka estava exercitando esse uso de “ficção de método”, buscando um público mais amplo de leitores para seu livro e propondo também outra maneira de fazer história: “trata-se de uma

literatura que, para compreender o real, coloca em marcha os raciocínios comuns à história, à sociologia e à antropologia” (Jablonka, 2014, p. 112 e 115). Assim, Maranhão mesmo não sendo um cientista social, mas vindo de uma formação em ciências sociais aplicadas – formação em Direito – fazia interpretações (ou reforçava algumas) sobre o real, o passado e a história.

Essa discussão sobre as obras do Ivan Jablonka (2020, 2024) é algo que nos remete às contribuições teóricas de um outro historiador com o qual dialogamos para pensarmos nossa problemática: Hayden White, em sua distinção entre o “passado histórico”, uma “construção teoricamente motivada” fruto da labuta dos historiadores, e o “passado prático”, “aquelas noções do passado que todos nós possuímos em nossas vidas diárias” (White apud Lorenz, 2017, p. 48).

Dentro dessa perspectiva, podemos pensar que os trabalhos de escritores como Airton Maranhão contribuem na formação de imagens do passado – se não o “histórico” propriamente, mas o “prático” – que são colocadas em circulação em determinadas espacialidades (como por exemplo sua Russas natal, no caso). Mas salientamos que não se trata de categorias estanques, as propostas por White e analisadas por Lorenz, mas antes de categorias que se contaminam reciprocamente.

Assim, o tempo vai deixando sinais em outros sinais, como se fosse uma “poeira” que vai se acumulando com o passar dos “tempos”, e a escrita de Maranhão explora essa dimensão, sendo essa, aliás, uma imagem diletta deste autor, e que usamos no título deste trabalho: “Nem **desenterrar ossadas da poeira dos tempos**, a caça desaparecendo, o jeito é enfrentar esse monstro, nem que eu, Pedro Damião, por isso pague todos meus pecados do mundo” (Maranhão, 1994, p. 40. Grifo nosso).

Olhando essa construção literária do autor citada no parágrafo anterior, é possível pensarmos em uma noção de tempo em “camadas” sobrepostas. Pesamos em temporalidades (ou em “poeiras”, como colocado na figura literária) que se sobrepõem para formar novas dimensões temporais, e que acabam por ocultar determinados fatos, sujeitos, espaços, costumes, mortos, ausentes ou como escrito por Maranhão: “ossadas”. Essas ossadas enterradas podem ser entendidas metaforicamente como os elementos do passado que esse autor queria revisitar e colocar novamente em contato com a “luz” do dia (o presente). Mexer nessas camadas temporais, ou seja, nessa “poeira dos tempos”, tem um preço que precisa ser pago.

Na escrita de Maranhão os sinais do tempo (ou das temporalidades) se inscreveram uns nos outros, formando essa “poeira dos tempos” indicada pelo autor. Assim, poeira é “matéria não muito bem definida que tanto pode se acumular sobre a pedra como, também, ser o resultado da pedra desgastada. De um jeito ou de outro, a poeira adquire forma de vestígio na

medida em que passa a ser observada na qualidade de indicadora do tempo decorrido” (Ramos, 2014, p. 32).

Escrevendo, dando significância à poeira e a tudo aquilo sobre o que ela se deposita, Airton Maranhão fez justamente sacudir essa poeira dos tempos, buscando tornar novamente legível a escrita que ela havia encoberto. Essa metáfora da “poeira dos tempos” de que fez uso Maranhão nos lembra que “os ‘estratos do tempo’ também remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente” (Koselleck, 2014, p. 9). Num mesmo pedaço de tempo, muitos outros tempos estão incrustados.

Essa noção de tempos e espaços múltiplos ou em camadas pode ser percebida na própria escrita do autor aqui discutido: “grande festa eclesial de Sete Pedras, *nas remotas poeiras do século XVII*, ocorreu numa tarde de janeiro de 1652. Historicamente, a população, na época da inauguração da capela, ia pouco além de duas centenas de almas (Maranhão, 1999, p. 109. Grifo nosso). Essa relação que Airton Maranhão construiu entre o tempo decorrido e a poeira nos fez pensar nos argumentos desenvolvidos pelo historiador Francisco Régis Lopes Ramos, em *A poeira do passado* (2014), sobre as relações entre poeira e regime de temporalidade.

O pó do tempo – sem dúvida, um gosto negado e renegado. Mas o que aqui se põe em pauta não é simplesmente o declínio da poeira como critério antes valorizado e agora desprezado. Seria simplificador apenas traçar essa linha evolutiva da limpeza. *O que parece mais aceitável é perguntar de que maneira os sentidos da poeira fazem das imagens utilizadas para dar sentido ao passado. Se a indagação vai ao encontro das imagens com as quais o tempo é experimentado, não se tem simplesmente o declínio da pátina, da poeira ou de outros traços que a tradição elegeu como indicativos de antiguidade, ora venerada, ora ultrapassada (ou as duas coisas ao mesmo tempo). A literatura, como era de se esperar, dá indícios sobre a questão* (Ramos, 2014, p. 152. Grifo nosso).

Logo, observamos que Airton Maranhão, em sua escrita, utilizou a imagem da “poeira” como metáfora para atribuir sentidos ao passado: “guardar um precioso segredo, como um tesouro secreto, que empoeirado, ficou abandonado, por quarenta anos?” (Maranhão, 2014, p. 15). Ao construir essa metáfora, o autor acabou também apresentando, em alguma medida, como ele próprio via o passado, ou pelo menos de como desejava que esse passado fosse tratado. Vemos que a “poeira” valora o passado como algo encoberto pela passagem do tempo – uma espécie de silenciamento.

Desse modo, Airton Maranhão estabeleceu em sua escrita uma relação entre o ato de “desenterrar” – “desenterrar ossadas da poeira dos tempos” – ou “escavar” para pensar

dimensões do que entende como “verdade e história”: “Quer saber da verdade? Escave os porões do Sobrado Azul, e reveja o passado da história do Bangalô Azul” (Maranhão, 2014, p. 127).

Na busca por dotar literariamente o povoado de “Sete Pedras” (Russas) de origens e memórias passadas, inscrição das espacialidades nas temporalidades, Airton Maranhão recuou em seu texto “nas remotas poeiras do século XVII”, uma forma de mobilizar o tempo na narrativa, e também colocou no último capítulo do romance *Os mortos não querem volta* (1999) uma imagem literária que nos faz pensar nos sentidos da “poeira” ou “tempestades de areia” nessas imagens que narram o passado. Nos parágrafos finais (antepenúltimo) do capítulo 16, último da obra, o povoado é sepultado por uma “tempestade de areia”.

Do Morro da Almas, Serpente, sem nenhum lamento, prostrava-se como atalaia à fuga histórica dos hereges. A algazarra excomungava os penitentes dos festins daquele juízo final. Não demonstra pena da lamúria nem do desespero dos pecadores. Os prosélitos se debatiam nos esconjuros dos *redemoinhos de areia que invadem o misterioso vilarejo*. Aterrador como a morte, um outro raio na invocação catalisadora despedaçou a capela num estrondo horrível. Na velocidade do mesmo raio, *um colossal bulício de areia como uma tempestade medonha sepultou os fiéis, o abade e o povoado* (Maranhão, 1999, p. 162-163. Grifos nossos).

Reafirmamos que um texto literário pode, e até precisa, de alguma maneira dialogar/mobilizar uma espécie do que pode se chamar de um “arquivo literário”<sup>61</sup>. Desse modo, é possível pensarmos em certas proximidades entre esse desfecho do romance *Os mortos não querem volta* (1999) e o desfecho da narrativa de *Os Verdes Abutres da Colina* (S/A), de José Alcides Pinto, assim como também o final de *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez. Nos romances citados há imagens de “redemoinhos de areia”, “tempestades de poeira” e “rodamoinhos de poeira” no último capítulo, e queremos saber como essas imagens

---

<sup>61</sup> Compreendemos que um texto literário precisa dialogar com “arquivos”: músicas, sonoridades, cheiros, imagens, memórias e vivências. Airton Maranhão, no romance *As pétalas da Pacarrete* (2014), ao longo de todo o texto mobilizou todo um “arquivo”, trazendo referências musicais, artísticas, literárias e históricas, como já indicado por Paulo de Tarso no prefácio, “o romance é, também, uma incursão na história universal, com seus personagens mais conhecidos; e nos fatos da arte, de maneira geral, e da música e da literatura, em particular. Airton Maranhão possui um conhecimento de mundo amplo. As informações sobre fatos históricos são abundantes e os comentários pertinentes”. Vejamos alguns desses “nomes” citados: o pintor Vincent van Gogh; Ivan IV, o terrível; o dramaturgo João Batista Poquelin, de pseudônimo Molière; Chopin, Brahms e Liszt; Ludwig van Beethoven; Giovanni Jacopo de Seingalt; Madame Pompadour e Rei Luís XV; John Wesley; Cesare Beccaria; o filósofo Emanuel Kant; Galileu; Savonarola e “gênios das artes e literatura como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Maquiavel e Dante Alighieri”; Mandelssohn e Wagner; Petrarca e Boccaccio; Esopo e La Fontaine. Todos esses nomes, compreendidos como da cultura dita “universal”, foram citados por Maranhão ao longo do romance, são referências ditas “clássicas e eruditas”. Não podemos afirmar que Maranhão era “leitor” de todos esses artistas indicados, mas percebemos que há uma intenção/objetivo em citar de forma exacerbada esses nomes. Assim, percebemos que ao tratar da biografia de uma “bailarina clássica”, Maranhão também tentou “mostrar” toda sua erudição e domínio de uma dita cultura “clássica”.

literárias, que se utilizam da “poeira”, dialogam, concordam ou se deformam de um autor para o outro. A seleção desses autores se deu em decorrência da proximidade no “campo artístico” (como no caso de José Alcides Pinto) e também pela necessidade de vinculação ao inexplicável para falar do real (como no caso Gabriel García Márquez).

Nas últimas linhas do romance *Cem Anos de Solidão* (1967), a personagem Aureliano começou a decifrar os pergaminhos de Melquíades, nos quais estava escrita a história da família, com “os fatos não no tempo convencional dos homens, mas concentrando tudo em um século de episódios cotidianos, de modo que todos coexistiam num mesmo instante”. Aureliano vai lendo sobre a sua origem e o narrador indica que “então começou o vento, fraco, incipiente, cheio de vozes do passado, de murmúrios de gerânios antigos, de suspiros de desenganos anteriores às nostalgias mais persistentes”. Mas Aureliano estava tão entretido na leitura dos pergaminhos que não sentiu os ventos “cuja potência ciclônica arrancou das dobradiças as portas e as janelas, esfacelou o teto da galeria oriental e desprendeu os cimentos”. Sem que Aureliano notasse, “Macondo já era um pavoroso *rodamoinho de poeira* e escombros centrifugado pela cólera do furacão bíblico” (Márquez, 1970, p. 363-364. Grifo nosso).

Vemos, nesse trecho de *Cem anos de Solidão* (1967), expressões dotadas de sentido temporal: “os fatos não no tempo convencional” e “um século de episódios cotidianos, de modo que todos coexistiram num mesmo instante”. Temos aí uma concepção temporal que se afasta do encadeamento temporal convencional (passado, presente e futuro) e se aproxima da coexistência das múltiplas temporariedades, como se o passado, o presente e talvez o futuro estivessem no mesmo instante.

“Macondo” e “Sete Pedras” foram invadidos por “poeiras/ventos” que têm forte ligação com ideia de tempo: “redemoinhos de areia que invadiam o misterioso vilarejo”; “um colossal bulício de areia como uma tempestade medonha sepultou os fiéis, o abade e o povoado”; “Macondo já era um pavoroso rodamoinho de poeira e escombros”. Essas imagens envolvendo areia foram utilizadas nos dois romances, na busca por construir uma ideia de finalização da narrativa. Acreditamos que as últimas cenas da narrativa literária querem dizer algo importante, de modo que já podemos afirmar que os autores, apesar da proximidade da temática, usaram as “tempestades/rodamoinho” de areia ou de poeira em sentidos diferentes.

Ambas as narrativas utilizaram imagens com referências bíblicas nessa busca por um final: “juízo final” e “cólera do furacão bíblico”. Em *Cem Anos de Solidão* (1967), Aureliano continua a leitura dos pergaminhos.

Entretanto, antes de chegar ao verso final já tinha compreendido que não sairia nunca daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens no instante em que Aureliano Babilônia acabasse de decifrar os pergaminhos e que tudo o que estava escrito nêles era irrepetível desde sempre e por todo sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra (Márquez, 1970, p. 364).

Em *Cem Anos de Solidão* (1967), a narrativa indica a não continuidade da repetição dos fatos, nesse último parágrafo da obra, negando uma segunda oportunidade para além dos “cem anos de solidão”, e indicando uma espécie de “fim do mundo”, para encerrar a narrativa.

Já em *Os mortos não querem volta* (1999), a narrativa não acaba após “os redemoinhos de areia que invadiram o misterioso vilarejo”, pois Airton Maranhão trabalhou durante toda a obra uma personagem imortal que reaparece no penúltimo parágrafo do romance: Serpente, que resiste a esses ventos – “esse colossal bulício de areia como uma tempestade medonha” e “juízo final”.

O demiurgo Serpente, o único com os castiçais da existência aceso dentro da alma, aspirava o eterno da vida. Desceu o Morro das Almas no matungo do padre. Diante da aldeia devastada, meneou a cabeça com indignação: – Será meu pai, que a morte escolhe os seres misteriosos para a vida ou os mortos não querem volta? Como um judeu errante a vaguear pelas macegas, sem olhar para trás, desapareceu como um fantasma em meio a uma nuvem espessa (Maranhão, 1999, p. 163).

Com a sobrevivência da personagem de Serpente – na verdade sua eternidade – e com o questionamento se os mortos “não querem volta” é indicando um possível “retorno”, pois “a árvore do fruto proibido germina a argila vegetativa dos mortos”, e assim temos o último parágrafo da obra:

O crepúsculo não entenece a noite. Vem o sol. Do silêncio dos escombros um espantinho desnudo reaparece. A árvore do fruto proibido germina a argila vegetativa dos mortos. A natureza recusa o segredo de Deus. Da antinatureza florescem as rosas silvestres; depois delas, o mistério divino. Desfaz-se o encanto. O morto não comunga. Mas, a eterna vigília dos caminhos será sempre a espreita de um Serpente (Maranhão, 1999, p. 163).

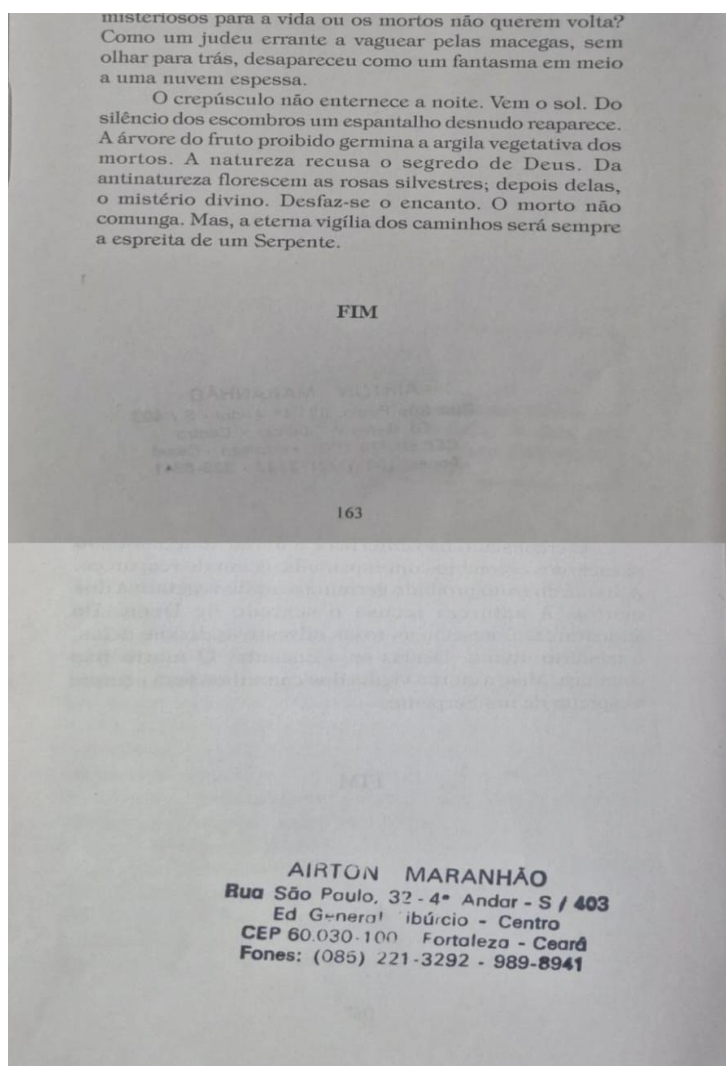
Aqui fica evidente como as “tempestades de areia” são construídas e utilizadas com sentidos opostos, pois o Gabriel García Márquez de fato termina a narrativa com os “rodamoinhos de poeira” e não oferece “uma segunda oportunidade sobre a terra”. Já Maranhão continuou sua narrativa depois dos “rodamoinhos de areia” e apresentou um sobrevivente na narrativa, fazendo a “árvore do fruto proibido” germinar novamente na argila vegetativa dos mortos”. Márquez apresentou no seu livro, até de forma assustadora, uma ideia de fim do

mundo, a poeira foi o fim, muito diferente do final de Maranhão, que é esperançoso e quase como uma recriação do mundo, a poeira não marcou o fim.

Inferimos que Maranhão não terminou seu livro com os “redemoinhos de areia” por ter outros compromissos, como por exemplo com a tradição e com a memória, uma atividade de colecionar como um antiquário. Um compromisso de registrar para não se perder que se aproxima do folclore, e que por isso nada pode se perder, tudo precisa ser conservado. Desse modo, Maranhão apresentou o “renascimento” do povoado via um sobrevivente que certamente seria o “porta voz do passado”.

Mesmo após oferecer uma segunda chance ao povoado (com a germinação da “árvore do fruto proibido”), reafirmar a eternidade de Serpente e colocar a palavra “**FIM**” no final da página 163, o livro de Maranhão não foi finalizado:

Figura 4 – Fotografia das páginas finais do romance *Os Mortos Não Querem Volta* (1999).



Fonte: Maranhão (1999).

Vemos que o romance não terminou com os “redemoinhos de areia” e também não acabou com o “FIM”, pois o autor continuou a escrever a obra utilizando a estratégia de carimbar o verso da última página do livro com o endereço de seu escritório de advocacia. Nos exemplares de *Os Mortos Não Querem Volta* (1999) a que tivemos acesso, foram 4, todos apresentam esse carimbo, sendo uma prática aparentemente corriqueira do autor, pois em exemplares de outros romances dele encontramos outro modelo de carimbo, mas esse contendo seu número de OAB, sempre mostrando suas credenciais como advogado/homem de letras.

Voltando para a temática da poeira, certa proximidade dessas imagens de poeira na finalização do romance também pode ser apontada em *Verdes Abutres da Colina* (S/A), de José Alcides Pinto, autor que também era convocado por Maranhão para ter autoridade. Nos últimos parágrafos do romance é indicado que no final da tarde “o padre Tibúcio sentiu que alguma coisa estranha estava para acontecer, alguma coisa extraordinária se gerava no ar do tempo” (Pinto, S/A, p. 265). Vejamos trechos das últimas cenas do romance de Pinto:

Do lado do poente, das abas da serra do Mucuripe, partiram igualmente os verdes abutres da colina precedidos de sua grande ninhada, com seu crocitar já conhecido da comunidade do povoado, rugidores e ferozes como jamais se viu. [...] Era o fim de tudo. A tempestade de poeira crescia e avançava num barulho ensurdecedor, levando de roldão o que encontrava à frente, levantando um pó escuro que subia para além das nuvens e empreteava o céu como uma fumaça nojenta e pegajosa. [...] Os dois demônios haviam-se libertados e, juntando-se aos verdes abutres da colina, invadiam agora o povoado, juntamente com as tempestades de poeira. Havia chegado a hora final, o momento mais temido pela comunidade do lugar. E os tetos das casas foram atirados distantes, e um incêndio irrompeu no povoado. As labaredas, açoitadas pelo vento se levantavam altas, devastando tudo num segundo. O ar ainda estava carregado de fagulhas quando uma figura de mulher emergiu da cinza dos escombros, como a fênix da lenda. Era Rosa Cornélio de Jesus, a Matriarca, procurando equilíbrio nas pernas trôpegas e dormentes, a cruz de Frei Vidal da Penha levantada para o céu em toda a extensão do braço. Talvez já houvesse completado 150 anos ou ultrapassasse essa idade (Pinto, S/A, p. 266).

Nessa construção, Pinto utilizou a “tempestade de areia” como uma forma de destruir a comunidade, e avisou que isso “era o fim de tudo” e o momento mais temido pela comunidade. Até aqui a construção de Pinto pode ser tomada com certa proximidade com o final de Márquez para seu romance, mas Pinto logo em seguida apresenta uma sobrevivente ao incêndio e à “tempestade de areia”, a personagem Rosa. Logo após a aparição de Rosa, é informado na narrativa que uma “paz se fez sobre os escombros” e que começou a chover forte levando todos os destroços, e Rosa acabou encontrando mais alguém:

E Rosa, como se nada houvesse acontecido, começou a cantar hinos religiosos, a cruz de Frei Vidal da Penha erguida para o infinito do céu. O chão estava úmido, socado,

sem vestígios de pó, como preparado para receber as sementes da lavoura. [...] E logo ouviu uma voz cansada, conhecida, que lhe falou pelas costas:

- Quem é que está aí?

- Sou eu, Rosa.

- Que é que tu estás fazendo aí, Rosa?

- Eu estava sonhando, rezando a Deus, pedindo graças.

Era Chico das Chagas Frota que regressava da grande viagem empreendida pelos confins do mundo. [...] O cheiro de terra úmida se levantou mais forte do chão, como se quisesse se abrir, para encerrar Chico das Chagas Frota e Rosa Cornélio de Jesus em suas entranhas (Pinto, S/A, p. 267-268).

Pinto se distancia novamente de Márquez no uso da “poeira” como uma forma de fim, pois além da sobrevivente Rosa, ainda apareceu outro personagem. É indicado também que o “chão estava úmido” e preparado para “receber sementes da lavoura”, uma ideia que aponta um recomeço, não deixando que a tempestade de areia fosse o fim de tudo. Essa menção ao chão úmido faz com que criemos ligações do final de *Os Mortos Não Querem Volta* (1999) com o final de Pinto, pois ambos usam a natureza para criar uma atmosfera de recomeço. No entanto, as últimas linhas do romance de Pinto não sustentam totalmente essa noção de recomeço, pois “a terra úmida” ameaçou abrir e encerrar as duas personagens.

Ainda falando sobre como os romances são finalizados, indicamos que já no primeiro romance publicado, *A dança da Caipora* (1994), Airton Maranhão empregou essa espécie de “estrutura narrativa” para finalizar o romance, construindo uma grande batalha entre as personagens dos caçadores e das caiporas (seres míticos), que destruiu o povoado que ambientava a narrativa.

Trata-se de uma cena de batalha que também aciona as imagens de redemoinhos: “sua cabeça [caçador Chico Preto] virou pó em meio aos redemoinhos”. Somente João Clementino tinha sobrevivido (outra imagem que se repete em Maranhão: o único sobrevivente), mas João Clementino “desolado em meio àquela ruína cemiterial, tropeçando aqui e acolá, sobre os escombros cadavéricos, desnorteados com pés, braços, ossadas estraçalhadas pelo chão, até tombar dentro da cova” e fez com que a caipora assobiasse “para dentro da sepultura, um assobio contínuo, malsonante, a tempo de formar um redemoinho enorme em redor da cova onde João Clementino estrebuchava ao ser sepultado com areia, num passo de mágica” (Maranhão, 1994, p. 122).

Interessante frisar também o uso dessas metáforas “cemiteriais” – o próprio autor usou a expressão “ruína cemiterial” – ligadas ao universo da morte e do morrer (discussão do próximo capítulo, no segundo tópico) para entendermos que para Maranhão essa imagem do “sepultamento com areia” ou com “a poeira do tempos” das personagens, ou até mesmo do

povoado, é uma metáfora para o esquecimento/silenciamento contra o qual sua escrita “batalhava” sempre.

Em *A dança da Caipora* (1994), o povoado (Vila da Caiçara e Vereda do Araibu, nomes que fazem referência à cidade de Russas, mas que no romance são ficcionalizados) pega fogo surpreendentemente e tudo acaba virando cinzas: “e logo depois, vários redemoinhos arremessaram as cinzas, e tudo fora atirado para o fundo da lagoa Caiçara varrendo o chão de toda Vila, que de tão limpo, mais parecia com o piso encerado à luz da lua cheia” (Maranhão, 1994, p. 122). Mas, o autor não finalizou seu romance com essa imagem de “chão limpo”, sem vida e sem registro. Assim, no parágrafo seguinte, o último do romance, é apresentada uma forma de “ressuscitação/recomeço”:

Sob a fraca luz do sol nascendo, muito longe o galo cantou a ressuscitação de um novo dia, clareando a Vila, despovoada, deserta e tranquila. Somente ao meio-dia uma raposa, símbolo da mais alta pureza dos animais mágicos, apareceu para beber água na lagoa Caiçara, tomando para si as feições humana da Chica do Canjerê, poucos segundos depois apareceu um Curupira montado num porco-do-mato e todos rumaram, nos mesmos laços de sangue, em redemoinhos festivos, para o Cemitério das Caiporas (Maranhão, 1994, p. 123).

É perceptível que fazendo uso do mágico o autor ofertou uma possibilidade de recomeço para o povoado. Airton Maranhão não queria que a “poeira” ou os “redemoinhos de areia” do tempo tudo cobrisse e silenciasse a “história” e a memória da cidade (Russas) e sua gente, como aconteceu metaforicamente com Sete Pedras e Vila Caiçara. Por isso sua escrita “sacodi a poeira dos tempos”, mas também sepultou e colocou lápide, uma forma de viabilizar o retorno desses “mortos”, pois como afirmou Certeau, a escrita é um “túmulo” com duplo sentido, “ela honra e elimina”. Ela pode dizer do que não há mais, “exorciza a morte e a coloca no relato, que substitui pedagogicamente alguma coisa que o leitor deve crer e fazer” (Certeau, 2017, p. 110). Em sua escrita, Maranhão queria honrar sua cidade, mas não a eliminar, e por isso, por duas vezes, possibilitou o recomeço do povoado em seus romances, pois fez essa inscrição via folclore.

O autor, reafirmamos, não queria uma Russas (Sete Pedras, Vila Caiçara) apenas “enterrada” na “poeira do tempo”, mas sim devidamente sepultada e com inscrição na lápide para ser lida no futuro e memorada. Airton Maranhão era desejoso, como colocado nos versos usados como epígrafe para este tópico, de uma memória “consagrada” e “ressaltada” sobre o povo de Russas: “Convido aqui ressaltar/ Seu nome e a sua passagem/ Que nunca apagará a história/ O seu vulto e a sua imagem” (Maranhão, 2005, p. 43).

Sabemos que há várias maneiras de se construir “lápides” ou inscrições do passado no presente, e é por isso que colocamos aqui a “teoria da história” em diálogo com a “teoria do folclore” (incluindo suas críticas) e com a “teoria da crítica literária”, pois temos interesse em saber sobre o uso do “folclore”<sup>62</sup> em escritas como a que analisamos nesta pesquisa e suas “proximidades” com a memória, pois concordamos com a escritora Rachel de Queiroz (discussão apresentado no segundo tópico do terceiro capítulo) sobre a presença de folclore na escrita de Airton Maranhão.

Logo, pensar o papel do folclore nessa escrita foi necessário, mas em diálogo com a historiografia especializada – assim como também com a crítica literária – pois, como afirmado por Carlos Rodrigues Brandão, bem antes do surgimento do conceito de folclore ou cultura popular, já “havia historiadores, literatos, músicos eruditos, arqueólogos, antropólogos, antiquaristas, linguistas, sociólogos, outros especialistas e alguns curiosos estudando os *costumes* e as *tradições populares*, que mais tarde se deu o nome de folclore” (Brandão, 1982, p. 26). Já Durval Muniz compreende que o “folclore” e “cultura popular” são produtos de uma fabricação que passou por uma “apropriação simbólica das matérias e formas de expressão das camadas populares por uma elite letrada”, ou seja, por folcloristas, mas que também sofreu uma apropriação literal dessas produções populares, alegando uma salvação do esquecimento: uma espécie de arquivamento, de “entesouramento” e monumentalização (Albuquerque Jr, 2013, p. 63)

Airton Maranhão, como já foi colocado anteriormente, lidou com o passado – ou com o desejo de um determinado passado “cristalizado” – e com uma pergunta central em seu exercício de escrita: como dar “memória/história” (um determinado passado) aos “comuns” – no entendimento do autor – de minha terra? Como “ressuscitar” os mortos? Assim, foi possível nossa problematização pela via teórica, indicando essa saída do autor como colecionador de personagens ditas e compreendidas por ele como da cultura popular.

É importante constatar também que essa busca por dar “visibilidade/memória/história” ao passado do qual sentia saudade foi feita pelo “caminho” da “paralização”, foi um investimento de “cristalização”, feito por Maranhão, dessas narrativas que circulavam na oralidade e na sua própria memória, ou seja, são elementos culturais da tradição oral que passam por uma “operação escriturística”, como na crônica *O enterro do*

---

<sup>62</sup> Compreendemos que uma escrita mais ligada ao folclore tende ao apagamento dos atritos entre passado e presente, uma busca pelo passado “embalsamado” e “eterno”, mas sem significado no tempo. Durval Muniz afirma que o procedimento da escrituração (que aqui compreendemos como uma das formas de criar “lápides”) foi “fundamentação na fabricação do que conhecemos como folclores ou como cultura nordestina” (Albuquerque Jr., 2013, p. 57).

*Zébio*, publicada no *Correio de Russas*, na edição 548, entre os dias primeiro e quinze de agosto de 2010.

Em Russas existiu um monstro aterrador como presságio de gestos sobrenaturais e feições funestas, conhecido como Zébio e apodado de Estralacu, patético, mal encarado, sujo e fétido. A coisa mais horripilante dos seres excêntricos que se viu numa cidade de interior. Zébio de olhizarco estufado de sapo era uma assombração horrenda. Arrastava os pés cabeludos em rodopio e gargalhava como rasga-mortalha. Grotesco de apavorante bocarra, envolto em farrapos dava calafrio olhar a fera de repugnante bizarria. Sua feiura descomunal de besta-fera deformada de verrugas e mundrugas na cara, com os dedos das mãos e dos pés, mais pareciam grudados pelo fogo dos infernos. O bicho fazia tremer língua nos espirros e nos pigarros. De olhar spectral, como robótico girava em corrupio, nos redemoinhos das gralhas. Como protagonistas do seu enterro, lembramos: Gilberto Rodrigues, Bão, Welser, Weber, Luiz Orlando, João Alberto Jaime, Zé Leudo, Cláudio do Foto Fortaleza, João Buema, Zé do Canário, Mamá, Vanderilo, Chico da Teté, Estácio e este escritor. Zébio morreu em casa, no caminho do Araújo, numa manhã chuvosa. Tônico emprestou o caixão que a Paróquia servia aos pobres. Ruindade trouxe o caixão de defunto na cabeça com uma garrafa de cachaça na mão, caminhando pela Av. Lino, até a casa da Dona Osmira, onde esperava Lalá aos prantos. De lá, rumamos para o casebre e o encontramos estirado no chão. Lalá chorava porque o marido não cabia no caixão. As pernas e a cabeça ficavam do lado de fora. Mesmo pesado botamos dentro do caixão com as pernas e a cabeça de fora e amarramos. Sem poder carregá-lo, pegamos duas bicicletas e colocamos o caixão nas duas garupas. Empurrando o féretro em plena chuva, bebendo cachaça e Lalá chorando. Chegando à beira do Araibu as bicicletas escorregaram com o finado pela correnteza. Pulamos na água e arrastamos o caixão com o Estralacu e as bicicletas que mal rodavam os pneus. Lalá chorava com pena do Zébio e Chico da Teté troçava: - Deixa de besteira Lalá! Vai-se um Estralacu e vem outro! Chovia muito. Chegamos defronte da igreja matriz e o padre Pedro, da calçada jogou água benta no defunto e entrou correndo na igreja. Zébio não pôde nem entrar no templo cristão e nem sequer teve uma simples batida do sino para avisar que havia morrido. Rumando para o cemitério, no caminho, paramos no bar do Diniz, defronte à bodega do Bizerrinha. Encostamos o defunto em pé na parede e ficamos tomando cachaça dentro da bodega. Ao meio-dia a mulher do Quilicério, indignada com a cena, questionou: Vocês deixaram o defunto na chuva, para beber cachaça? Deviam ir para a cadeia! Zé do Canário antecedeu: -Se não fosse a Turma da Monsenhor, Zebú ia apodrecer em casa. Lá não apareceu policial, nem padre e nem médico. Lalá implorou pelo enterro. Não apareceu ninguém. Russas não tem funerária. Coveiro bêbado dorme nos túmulos. Somente Tônico emprestou o caixão de defunto. A mulher do Quilicério confirmou: - Tem razão, Zébio ia apodrecer! Chegando ao cemitério debaixo de uma forte chuva, arrastando o defunto nas bicicletas, não havia cova para enterrá-lo. Sem coveiro, cavamos uma sepultura nos fundos do campo-santo. Com a chuva a cova ficou redonda. Embiocamos Estralacu de ponta cabeça. Lalá pediu aos prantos: - Pelo amor de Deus! Não enterre o Estralacu de cabeça para baixo! Chico da Teté gritou de dentro da cova: - Deixa de besteira Lalá! Vai-se um Estralacu e vem outro! Assim, fizemos o enterro da mais estranha criatura bizarra de Russas. Sete dias depois de sua morte. sem comer e sem beber, Lalá morreu com saudade do Estralacu. (Maranhão, 2010).

Nessa crônica, mais uma vez, o autor utilizou sua própria memória para a construção de sua “operação escriturística”, sendo que há dois “mortos” que se pretende sepultar nessa operação: o personagem Zébio e o próprio autor, pois é nessa crônica que Maranhão cristaliza o outro e a si.

Em escritores como esse que estamos analisando, vemos uma valorização da escrita sobre a oralidade, só a escrita salva do esquecimento, para esses sujeitos, e fica também evidente como o passado foi operado por uma escrita subordinada ao folclórico. Vemos também nessa crônica um olhar condescendente sobre os sujeitos, os costumes, os hábitos e as crenças das camadas inferiores da sociedade, mas que, como colocado por Muniz, “não deixa de ser também preconceituoso e excludente, criador de fronteiras, de distinções e de separações” (Albuquerque Jr, 2013, p. 49). Um enquadramento do “popular” a partir de uma visão burguesa e conservadora.

A memória, como se observou na crônica anterior, manifesta-se na literatura por meio da lembrança voluntária que se transforma em matéria artística. Mas para que isso ocorra, contudo, a memória passa por transformações. Há também na literatura memórias que emergem de forma inconsciente, pois a literatura é um modo de trabalhar com essas memórias, a escrita literária pode ser terapêutica para tratar traumas. A literatura sempre carrega um pouco de memória e a própria linguagem tem memória.

Retomando a dimensão de Maranhão também ser personagem de sua escrita, para além de quando falava de sua família e, de forma indireta, de si mesmo (pois ao falar do outro, também falava de si), há uma crônica na qual o assunto central é o próprio autor, intitulada *Profecias do escritor Airton Maranhão*:

Desde a linguagem primitiva das catacumbas misteriosas dos nossos ancestrais hominídeos, ouvimos o pranto terrível do recém-nascido. Que universalmente, de tão animalesco e triste, expressa uma profunda angústia de desespero e encanto. Quando ao mesmo tempo, inspira sofrimento em compaixão de algo tortuoso, maligno e cruel. Que pela ciência, mesmo posto em dúvida, o primordial vagido, causa piedade, dor e espanto. No mistério de que, o bebê ao nascer, apanha e chora sem verter lágrima. E por esse lamento de queixas inexplicáveis e imprescindíveis, diante da complexidade da vida e dos seres humanos, o bebê olha pela fechadura do ventre, para nascer. E para vir ao mundo fecha os olhos e espera para apanhar, e apanha sem verter lágrima. E foi por essa infinitude de enigma, sem adulteração da visão dos espectroscópios, que este gigantopithecus (macaco gigante), impulsionado em manifesto ao lamento dos recém-nascidos, passou a prever o futuro dos seres humanos. Que por mais extremo remorso do universo, não quer mais ouvir o mencionado vagido. Não somente por isso! Por muito mais. Sinceramente, com toda nobreza de sentimento criativo, não como um gênio sensitivo, original, surpreendente e harmonioso, de acentuado talento com a visão ampla das estrelas, ousarei da imaginação da arte, da escrita do realismo-mágico, para com a fantasia absurda das maiores dimensões, velar a especulação científica. Jamais com mitos e lendas. Se a visão dos meus olhos enxerga até o infinito, por que não enxergar além das estrelas? Com intelecto superior para tornar referência inaudita, de imenso idealismo na perfeição das idéias dos seres superiores, para representar a nova espécie humana, no novo milênio? Não sou fantasma com óculos de grau vindo dos impérios galácticos. Desde que saí da câmara de hibernação do ventre de minha mãe, sinto uma tristeza profunda ao lembrar a infância com medo de cemitério, de alma, de lobisomem, de corcunda e de moganguento, enfeitado com o canto das sereias do rio Jaguaribe, e com os malefícios encantatórios das rasga-mortalhas. Não me esqueci dos insultos dos vultos mal-assombrados e dos tabefes dos

fantasmas, à meia-noite, ao ouvir os contadores de histórias. Não suporto tantas estórias de trancoso. No trajeto do cortejo fúnebre, sem visitar o túmulo de Julieta de Shakespeare, vou morrer, não muito distante de usar máscara antipoluição, no futuro do ser humano. Não como hipócrita, nem como charlatão, nem como louco, em contemplação aos mistérios da natureza. Embora mantendo um profundo fascínio por histórias fantásticas com cenas apocalípticas. Eu sempre sumi num pé-de-vento, quando a mãe-da-lua anunciava o canto de agouro. Porque eu não nasci para atizar o fogaréu do inferno para manter viva a serpente maligna. Nem andar com oratório cheio de imagem nos braços, para tornar celebridade, para alcançar a fama e glória dos farsantes, que vendem terra fértil no céu, palácio de festim grotesco no paraíso e iceberg gigantesco no inferno. Não sou medonho, terrível e nem sobrenatural. E jamais serei uma espécie de ficção especulativa, capaz de controlar os fenômenos inexplicáveis. Não importa que me chamem de extraterrestre! Jamais desvendarei o segredo do medo do desconhecido, para um herói, para um cientista, para um vilão. Todos os dias, a maçã de Newton cai das árvores. As moças velhas se atiram ao caritó. Os poetas se curvam para colher flores para a amada. Porque a natureza é mais telepata que os patifes, com diálogos mentais. Nós criamos os nossos próprios sonhos. Assim como a voz silenciosa do boneco acompanha o ventríloquo. Não somos cegos. Os cegos de nascença não sonham com imagens, porque não têm memória visual. Eu tenho predições e nunca serei ovacionado por nada. A minha história é individual. Nasci narrando histórias que motivam o espanto do leitor, que revelam generosidade, materializam o sonho impossível e prediz o inevitável. Não sou robótico com impulsos eletrônicos e nem temo os críticos de renome. Não tenho manias, para não viver acorrentado como monstro. Balzac tinha mania de grandeza, Victor Hugo de egoísta, Diderot de esquecimento, Wagner de decadência. Leonardo da Vinci de escrever ao contrário, com pensamentos profundos, sapiência e curiosidade. Forma única de pensar como sobrevivente. Não para voltar ao passado das descobertas de civilização perdida. E para esquecer aquele vagido, calculei que o homem moderno, no futuro, inventará a mente para enxergar o invisível. Construirá máquina cerebral para fotografar o sonho. Ativará luz nas sombras para iluminar os olhos dos cegos. Materializará a fala no silêncio, para vibrar a palavra na voz dos mudos. Inventará o método de pensar em conexão com o tempo, para o diálogo mental ser ouvido à distância. Inventará a fórmula do peso adequado para decolar e voar no espaço, como a onda de rádio viaja pelo vácuo. E povoará o mundo de loucos, maníacos e monstros, sem remorso e lágrimas, numa aglomeração terrível, suprema e excessiva de anormais, sem hospitais, asilos e hospícios, para alimentar o sentimento de medo, pavor e insegurança. Somente essa subespécie inferior, classificada como humanos maquiavélicos, com os seus instrumentos mortais, conseguirá sobreviver no esconderijo inexplorado do submundo dos patetas, dos robóticos e dos extraterrestres, imortalizados na nova espécie humana do novo milênio (Maranhão, S/A).

Logo no título da crônica vemos Maranhão se colocando (fabricando-se) como escritor e falando de futuro, algo que não é o comum em sua escrita, pois apesar do objetivo central de sua escrita ser se projetar para o futuro, ser lido e ter um lugar na “eternidade” que a literatura pode oferecer, o conteúdo da escrita de Maranhão lida com o passado, pelo viés da saudade, na maioria das vezes.

Nessa crônica de cunho mais autobiográfico, Maranhão faz parecer contraditório tudo que foi colocar aqui na análise sobre sua obra. Mas nosso interesse não é perceber se o que o autor fala sobre si se sustenta, mas sim a intencionalidade em dizer certas coisas de determinadas formas, como por exemplo a negação do uso de mitos e de lendas, aspecto próximo da escrita fantástica. Percebemos que, muitas vezes, ao negar algo, Maranhão estava

tentando era se afirmar, como colocado na dimensão do marginal. Mesmo que de forma não intencional é feito um exercício de negar para buscar afirmar.

Lendo a sua obra de uma maneira mais ampla (romances e livros de poemas) vemos que o autor tinha uma postura bastante conservadora em relação a vários temas, como por exemplo o modo de ver e dizer o “Nordeste”, e de como era saudosista de um determinado passado para essa região. Ao realizar a leitura das crônicas publicadas pelo autor<sup>63</sup> nos jornais da cidade de Russas entre 2010 e 2015, vemos que essa postura mais conservadora se manteve de forma bastante firme, e até se aprofundou ao tratar dos temas do presente de sua escrita, como na crônica *Bomba na Língua*, publicada na *Revista Pindorama*:


Figura 5 – Recorte da *Revista Pindorama* com a crônica *Bomba na língua*.

## BOMBA NA LÍNGUA

Não existe coisa mais gasturenta neste mundo que as músicas tocadas por essas bandas de forró espalhadas pelo Brasil a fora. Os títulos nomeados a essas bandas são frutos de uma imaginação paupérrima, Barrista, e doentia, bem distante da realidade Musical, porque descongela o vocabulário da nossa língua. Suas cantoras são gasguitas, mais parecendo briga de gatos nos telhados, com seus grunhidos indefinidos, às vezes como se tivessem sendo despedaçadas por uma fera ou desafiando os seus ouvintes para um combate de histerismo. As suas dançarinas são a mídias da apelação sexual. As bandas de forró elétrico exibem para crianças, para trouxas e para os babacas o objeto sexual e o homossexualismo num ato exibicionista e frenético de depravação corporal e exploração sexual. Ninguém entende as letras que são tendenciosas, ridículas, pornográficas e de mal gosto lingüístico, sem nenhuma inspiração poética ou cultural, que atropela a pronúncia, o vocábulo e o idiomatismo, não identificadas e não cata-

logadas nos nossos dicionários, formando o dialeto das gatas no cio. Os compositores das suas canções inventaram um idioma pobre, irritante e irônico que define uma linguagem de insulto, de epíteto e de desprezo à cultura e raça humana, porque prostituta também é gente. E nenhuma puta jogou bomba nas casas desses compositores medíocres e muito menos na sede das gravadoras gananciosas, que gravam todo tipo de gonorréia musical. O mais revoltante é que esses compositores estão desrespeitando a nossa língua e esquecendo a nossa fala, criando um estilo de música infernal junto à corruptela das gravadoras. Agora, nominar uma salada de frutas azedas misturadas com os rebotalhos de palavras a essas bandas de forró, comprova totalmente a ignorância ao estudo léxico. Por tal forma, essas novas bandas de músicas de forró vêm afetando frontalmente a língua portuguesa, tornando-a em nosso meio a língua oficial do ruído e da basbaquice, criando alfabeto de sandeus. Essas bandas da confusão

das línguas, da baixaria, do achincalhe e da pornografia, estão extinguindo o forró pé-de-serra, que vem diminuindo notadamente nos últimos anos, que no ritmo, na letra e na inspiração poética, respeitou e sempre manteve a língua diplomática, intelectual e literária com a mesma grafia das raízes nordestinas. Com a palavra o Sindicato das prostitutas do Ceará, os direitos humanos, o Ecad, a OAB-Ce, o Ministério público, Fiscal da lei, controlador da ação penal, para dar um basta nessa blasfêmia e diatribe musical que não se rendem às leis e a regras.



**Airton Maranhão**  
Advogado e escritor

REVISTA PINDORAMA • 03

Fonte: Revista Pindorama.

<sup>63</sup> Nos últimos anos de sua vida, tendo falecido em 2015, Airton Maranhão dedicou-se no âmbito literário mais diretamente ao exercício da escrita de crônicas que eram publicadas em jornais eletrônicos da cidade de Russas, como é o caso da série de textos publicada no site da *TV Russas*. Essas crônicas foram publicadas entre os anos de 2010 e 2015, gerando um total de 100 crônicas com o acesso via internet. Mas o autor também escrevia para jornais impressos, como a série de crônicas publicadas no jornal *Correio de Russas*. Tivemos acesso a essas Edições impressas dos jornais, entre dezembro de 2009 e abril de 2013, através do acervo pessoal pela professora Conceição Alves.

Nesta crônica, o autor, que tinha uma ligação muito forte com o universo de músicos de sua cidade, pois sempre afirmava que vinha de uma família de músicos, fez uma série de ataques às músicas tocadas pelo gênero forró daquele momento atual. Para o autor, essas músicas do “forró elétrico” acabavam por “descongelar” o vocabulário da nossa língua. Neste sentido, é possível notar a visão estática do autor sobre os temas dos quais tratava, a mudança não era bem-vinda.

Mas as críticas continuam ao longo da crônica e vão além do uso “inadequado” do vocabulário, passando por outras questões morais como gênero e sexualidade. Alegando fazer uma defesa da língua portuguesa em virtude do mau uso pelas bandas de forró elétrico, o autor mais uma vez fez uma defesa do passado que achava adequado, ou seja: forró pé-de-serra. Temporalidades e costumes se atritam na busca por lidarem com ausências ou com a eminência do desaparecimento. Nessa empreitada da escrita de sua obra literária (trabalhando com memórias e ficções), o “real” é tratado também, e acaba discutindo e colocando o autor em um determinado campo do debate.

O texto literário carrega traços, em suas camadas, dos debates sociais do presente de quem escreve. Podemos continuar essa análise a partir da crônica *Sessenta do Rosário*, publicada no *Correio de Russas*, entre 16 a 20 de fevereiro de 2011, na edição de número 560:

Muita gente, quase a um passo da extinção, ainda acredita em coisas fantasiosas que aparecem do nada. E que sem nenhuma prova concreta de ser uma lenda, repercute como se fosse verdade. Nessa arrumação engenhosíssima, encontra-se incorporado Assis da Rosário, mais conhecido como Nego Sessenta. Esse fato curioso ocorreu no ano de 1960, quando surgiu em Russas um ditado assombroso de que todo negro iria virar macaco. Assis da Rosário, como diz o matuto, era um negro bem preto, da cor de breu, e só tinha de branco os dentes, a sola dos pés e a palma das mãos; os olhos tornaram-se riscados de sangue, por causa da cachaça. Certo dia, ao ouvir aquele boato horripilante: - Sessenta, à meia-noite, nesse ano de 1960, negro preto assim como você, vai virar macaco! Assis da Rosário abriu a boca, passou a mão no rosto, nas pernas, e deu um grito espasmódico. - Não diga isso não, Dr. Estácio! Daí então, com a aproximação dos dias, ficou abirobado de doido com aquela terrível notícia de que todo o negro, deu em deu, como visagem do outro mundo, misteriosamente maldito, depois da meia-noite, iria virar um assombro macaco. O negro ficou mole, deixou de ser valente e boçal. Não era mais afoito. Sem amigos, sem mocreias, esqueceu chamego, a galhofa, a cachaça, as fruticas e a ladroagem. De tanto pânico e dordolho não dormiu mais à noite. Sua vida virou um inferno, um fiasco. Logo ficou assombrado de tanto pavor aos primatas. Abandonou a casa, os parentes e o emprego. Como meliante, perdeu a troça, a força e a coragem. Em represália, se escondeu numa moita e se amarrou dentro de um saco. Sessenta, à meia-noite, nesse ano de 1960, negro preto assim como você, vai virar macaco! Não diga isso não, Zé do Canário! Nego Sessenta procurou um doutor para mudar rosto. Trajou-se de palhaço, cortou e pintou o cabelo. Triste, muito confuso, transmutado numa outra imagem, trocou a farpela e passou cal pelo corpo, apodrecendo como um desgraçado. Tentou virar lobisomem, fugir num disco voador e contratar pistoleiro Nilson Cunha para numa

tocaia atirar no seu fantasma. Assim, com medo da terrível besta, ficou horrendo e escabroso. Disfarçado, passou a usar um sombrio terno preto. Atanizou por ajuda ao prefeito Gerardo Matoso. Passou três dias ajoelhado frente à igreja, atemorizado com a besta-fera. Mudou sua linguagem. Chamou o temível Cabo Guedes de escroto. Encomendou ao Antônio Cobrão o seu caixão de defunto e junto com o coveiro Jabatão, no cemitério rezaram entregando a alma ao satanás para aquele demônio amaldiçoar a sua cor, benzendo-se para não virar macaco. Refugiou-se no Araibu, num profundo desgosto depois de encomendar ao afamado macumbeiro Roseno, para tirar catimbó daquela visagem, com medo da transformação. Perto da meia-noite se escondeu dentro de uma mala. No outro dia, Nêgo Sessenta sem virar macaco, assombrado, saiu da mala e se olhou no espelho como um bobo num festim macabro. Teve frio e estremecimento de mil açoites. Beliscou a face, arranhou as coxas e os braços. Meio grogue caiu na cachaça e na gozação do povo. Arrependido de tanta besteira ignorância com aquela bobagem, não mudou de cor e nem virou num bicho capiroto, dizendo: Nego Sessenta, morre negro preto, mas não vira macaco! (Maranhão, 2011).

Ao analisarmos essa crônica, mesmo que seja uma leitura rápida, é incontornável não percebermos a dimensão do racismo que é trazida pela escrita do autor. A literatura pode ser uma ferramenta para reforçar discursos e visões, sendo necessária uma análise que busque desconstruir essas visões e que perceba os cruzamentos dos marcadores sociais. É importante, em um trabalho como este que lida com texto, também atentarmos para a relação com o corpo, analisar como o corpo é inserido na escrita. Compreendemos que o corpo é uma encarnação de memória e dos códigos sociais, pois os corpos têm as formas que a sociedade imprime. Em uma sociedade racista os negros tentam branquear o corpo (cabelo, nariz). É uma relação entre o eu e o eu ideal pensado pela sociedade. O branco é compreendido como a norma, o universal, é entendido como o não marcado.

Em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2020), Grada Kilomba discute sobre as “políticas do cabelo”:

Historicamente, o cabelo único das pessoas negras foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos [...]. Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanos/os passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de “primitividade”, desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como “cabelo ruim”. Ao mesmo tempo, negras e negros foram pressionadas/os a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos” da negritude. Nesse contexto, o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanos/os da diáspora (Kilomba, 2020, p. 126-127).

Partindo de Franz Fanon, em seu livro *Peles Negras, Máscaras Brancas* (2020), Grada Kilomba discute, em *Memórias da Plantação* (2020), como o racismo se faz presente na sociedade. Vemos aqui que a crônica de Maranhão carrega esse racismo e esse discurso literário

traz a dimensão dessa sociedade racista e classista, pois mesmo a personagem não virando “macaco” ao final da crônica, é forte no texto a presença do “racismo estrutural” que fazia parte dos discursos dessa temporalidade, e que foi reproduzido e reforçado pelo autor. Essa é uma postura de Maranhão, mas que também serve para pensarmos toda uma sociedade racista, pois a literatura acaba por trazer também esses elementos sociais do tempo em que é produzida. Assim como a escrita literária é impactada pelo tempo presente de sua feitura, uma pesquisa como essa também é, e essas questões são colocadas pela influência das forças do presente, sobretudo das lutas raciais.

## 5 FAZER DO PASSADO LITERATURA

Lugar por excelência da percepção do destino dos corpos semelhantes aos nossos, do apagamento de sua vida, o cemitério, entretanto, talvez funcionasse como um modo de linguagem cuja poética tivesse lá seus simulacros: a atividade do historiador, o papel do fotógrafo da morte (Marcelino, 2020, p. 211).

Neste último capítulo da tese, no primeiro tópico intitulado *Memória, Narrativa e História Local: a construção do “campo artístico russano”*, é discutida a relação entre a ficção e o registro na escrita de Airton Maranhão, sua declarada opção pela ficção: “arte maior que memória”. Também abordamos como a escrita de Maranhão pode ser localizada ou concorre com outras escritas sobre Russas (por exemplo nos livros de Limério Moreira da Rocha). Assim como discutir a produção de Maranhão como uma escrita que queria mostrar que poderia ir além do registro memorialista, pois tinha uma preocupação com a “forma” e não apenas com o registro. Além, também, do desejo de inserção no “campo maior” da literatura. Apesar disso, o autor em estudo também narrou memórias suas e de terceiros, que foram “costuradas” com “fios” de ficção, memórias oriundas de diferentes “arquivos” (corporal, tradição oral, literatura) e que ganharam outras temporalidades e valores ao serem narradas (não necessariamente de forma cronológica).

Os variados acionamentos entre a literatura, a memória e a história também são discutidos, assim como discorreremos sobre como essas escritas lidam com o “ausente” e com o “outro”. Michel De Certeau nos diz que “a história implica uma relação com o *outro* enquanto ele está *ausente*, embora um ausente particular, aquele que ‘já era’” (Certeau, 2011, p. 181). Em sua narrativa literária, Airton Maranhão lidou com “ausentes”, temporalidades, espaços e personagens que “já passaram” ou que foram transformados, porém é importante frisar que sua produção literária foi saudosa (discussão feita anteriormente) desses “ausentes” com os quais lidou. Metaforicamente, entendemos que Maranhão era desejoso de construir com sua escrita um “cemitério”, usando uma “linguagem cemiterial”, um lugar para os “corpos” desses “ausentes”. Um cemitério com inscrições nas lápides e com um “operador”: um coveiro.

Nesse intento, no segundo tópico denominado *O lugar do ausente: o coveiro como metáfora para usar o passado*, discutimos quais imagens literárias Airton Maranhão construiu para lidar com esses “ausentes”. Para isso, tecemos um diálogo principalmente com historiadores como Michel De Certeau (2011, 2017), Douglas Attila Marcelino (2017, 2020, 2021) e Francisco Régis Lopes Ramos (2014).

## 5.1 Memória, Narrativa e História Local: a construção do “campo artístico russano”

Da beleza das éguas ruças  
 Pela realeza que levo a sério  
 Respeito o que diz sobre a lenda  
 O nosso historiador Limério  
 Mas as nossas bestas russas  
 Existiram sem nenhum mistério (Maranhão, 2005, p. 17).

Airton Maranhão trabalhou em sua escrita, sobretudo, com ausências – discussão que é aprofundada no próximo tópico deste capítulo. Mas consideramos que o autor trabalhou com ausentes que se tornaram presentes em suas narrativas literárias e ganharam um contorno, uma delimitação, contra o fundo “obscuro” do esquecimento. Eram ausências que através da narrativa ganharam uma presença no passado, no presente da escrita e também com uma intenção de ser lido no futuro, como dito pelo próprio: “eu vou morrer um dia, mas vou deixar tudo escrito” (Maranhão, 2014). Nessa afirmativa feita em uma entrevista informal em 2014, vemos que Maranhão queria vencer e ultrapassar o tempo, e para isso, sua “arma” nessa “batalha” era a escrita.

A poesia de Maranhão é composta por maioria escrita em formato de cordel, apesar de não ter sido distribuída em folhetos, mas sim publicada em livros. Em sua produção poética também é possível observar um pouco dessa “missão de registro”:

Para muita gente em Russas  
 Que sem história se encerra  
 Sem sequer ser louvada  
 Nem na morte ou na guerra  
 Os mortos serão lembrados  
 Como os vivos em nossa terra

Se dos vivos aos nossos mortos  
 Reverencio com mui adoração  
 Com um respeito comunal  
 De irmão para cada irmão  
 Recebam aqui suas honrarias  
 Sem zombarias e sem exaltação (Maranhão, 2005, p. 43).

Em cidades literariamente menos escrituradas, como é o caso da Russas natal de Airton Maranhão, é comum que escritas literárias se juntem a escritos memorialísticos<sup>64</sup>, nesse

---

<sup>64</sup> O historiador Renato Drummond Tapioca Neto afirma que “no texto memorialístico, seja ele de cunho autobiográfico ou não, o escritor ficcionaliza o sujeito que fala e a vida deste, utilizando-se de memória seletiva para ressaltar ou apagar determinados aspectos da vida do mesmo. A partir do momento em que as *memórias* associam lembrança, imagem e imaginação, elas podem ser produtoras de ficcionalidade” (Tapioca Neto, 2023, p.

“trabalho” que busca lembrar aos vivos dos mortos “que sem história se encerram”, já dizia Maranhão, e construir memórias para essas cidades. Esse tipo de escrita, que se dedica ao exercício de formular/fabricar passado para um lugar, é também uma tentativa de lembrar e louvar os mortos que estão ausentes no presente da escrita, como dito pelo próprio autor em um dos seus poemas: “sentado em cima dos hortos/ ainda observa os mortos” (Maranhão, 2005, p. 24).

Nesse caminho da proximidade entre a escrita literária a escrita memorialística, logo nos primeiros versos do livro *Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), Maranhão cita o também escritor Limério de Moreira da Rocha<sup>65</sup>, homem mais “dado” aos arquivos e a uma escrita mais “técnica”, procurando sempre mostrar datas, fatos e personagens<sup>66</sup> ditos/compreendidos como importantes para a história de Russas. Como mostrado na epígrafe citada no início deste tópico, Maranhão identificava Limério Moreira da Rocha como historiador: “Respeito o que diz sobre a lenda/ O nosso historiador Limério”; e “Historiador **Limério Moreira**” (Maranhão, 2005, p. 17 e 58).

Compreendemos que o exercício de citar o memorialista Limério de Moreira Rocha algumas vezes, que já era um escritor com certa “consagração” nesse campo da escrita memorialística sobre Russas, revela que Airton Maranhão queria dotar seu texto de certa credibilidade que o nome desse seu “par” poderia vir a oferecer no campo da intelectualidade da cidade<sup>67</sup> (um campo mais restrito que o campo discutido no primeiro capítulo e que será melhor analisado aqui neste tópico). Porém, Maranhão, mesmo “respeitando o historiador Limério”, como dito, também se afastou de alguma forma do mesmo, porque sua escrita buscou ir além do “mero” registro da memória, já que foi uma escrita que lidou também com a memória e com o folclore, mas que sobretudo lidou com ficção.

---

37). No caso da escrita aqui analisada é possível perceber que os sujeitos (os mortos) e o espaço (a cidade) foram ficcionalizados.

<sup>65</sup> Dos livros publicados por Limério de Moreira da Rocha, destacamos: *Russas: sua origem, sua gente, sua história*, publicado em 1976; *Russas: 200 anos de emancipação política*, publicado em 2001 e *Russas: Biografias Ilustres*, publicado em 2016. A análise dessas obras, que será feita adiante, terá como objetivo desnaturalizar o espaço de Russas e do Ceará e investigar como a escrita de Airton Maranhão fica em conflito com esses outros textos, como se aproxima ou refuta esses outros escritos sobre Russas e como a escrita desses sujeitos acaba fundando também novos limites para o campo.

<sup>66</sup> Airton Maranhão não seguia uma concepção de método histórico, mas alguns elementos desse método são referidos em sua escrita. No livro *O Hóspede das eras* (2005), falando de Dimas Macedo, Maranhão apresentou uma concepção de “obreiro do infinito”, “um documento profano/ lá no Museu de Berlim” e uma referência a Heródoto “um Da Vinci do futuro/ heródoto em Hacarnasso (sic)/ como Calígula devasso” (Maranhão, 2005, p. 19 e 23). Maranhão apresentou nomes e instituições (Heródoto e Museu) da História da Ciência que teve contato, porém foram referências ilustrativas, não um alinhamento metodológico.

<sup>67</sup> Sobre a temática, cfe. Melo, 2013; Correa, 2015.

Logo, foi uma escrita que buscou demarcar esse ponto de diferença: ir além do registro memorialista exercitado por Limério Rocha. Mas essa postura não era uma negação da memória, mas uma afirmação de que a mesma estaria entrelaçada com outros “elementos” em sua escrita. Assim, Airton Maranhão, mesmo indicando em sua poesia que era “perseguido pelo costume” e que estava “revendo sempre o passado/ de sorte que está firmado/ que o espaço ele ocupa” (Maranhão, 2005, p. 35), não negou o que imaginava, mesmo buscando validação no passado, pois seu texto desejava ser uma mistura de pesquisa e arte, memória e ficção em um texto só:

O costume me persegue  
nada consegue que o fraco  
abandone o que ofende  
esprima o que envolve  
negue o que imagina  
e conceda o que é falso

Nada sucede sem negação  
nem ensina sem resumo  
nem transforma sem fábula  
o gigantesco é medíocre  
o mínimo é duradouro  
nada incomoda sem existir (Maranhão In Cavalcante, 1996, p. 185).

Airton Maranhão, reafirmamos, não almejava somente o registro pelo registro, ele buscava um registro que tivesse uma transformação pela fábula – como dito no poema anterior. Não entendemos a memória como um simples estoque de “coisas”, pois registramos a memória dando a ela múltiplos sentidos, uma “operação de significação” que hierarquiza, organiza e também recalca, pois memória é também esquecer, em alguma ou grande medida.

Maranhão não queria negar sua imaginação e nem conceber o “falso” como algo negativo ou menor, mas sim costurar essas memórias, sejam individuais ou coletivas, com fios de ficção e de imaginação, uma forma também de registro, pois a escrita é uma forma de “fortalecer” a memória diante de sua “fragilidade” com relação ao passar das temporalidades. O próprio autor em estudo chegou a afirmar na já mencionada entrevista de 2014, que

Quando eu chego em Russas aí a pessoa vem com uma história: “rapaz, escreva minha história aí”. Vem de carroça, de bicicleta, de todo canto. É dessa forma e tem um aqui que veio querendo me mostrar a foto dele. “Rapaz, eu sou vampiro-lobisomem escreva minha história”. Aí ele pegou e arrepiou os cabelos aqui para ficar lobisomem... então é desse jeito (risos). (Maranhão, 2014).

Desse modo, compreendemos que Airton Maranhão não optou somente/exclusivamente pelo memorialismo enquanto um registro com a intenção de ser “fiel” e suas possibilidades, mas também fez uma opção pela ficção, optou pela criação, mas sempre balizada por memórias a que teve acesso através da oralidade.

Acreditamos que se faz necessária a elaboração da distinção entre ficção e literatura, pois não são sinônimos, mas sim conceitos diferentes. Para além da literatura, a ficção aparece entre muitas outras manifestações sociais, mas “a ficção literária adquiriu uma posição de destaque na modernidade, chegando a se confundir, ao menos de suas acepções, com a própria ideia de literatura: a ficção como sinônimo de ‘forma criada’, o todo da ‘obra literária’” (Charbel, 2015, p. 25).

Ficção e literatura não são excludentes, porém não são sinônimos. E mesmo que com proximidades estruturais, ambas podem lidar com o texto: “a ficção se manifesta em muitos outros meios que não os livros de romances e nas poesias, encontrando seu lugar em filmes, no teatro, óperas, balés e mesmo na música” (Gomes, 2011. p. 75). Em sua escrita literária que fala de memória, mas sem ser exclusivamente memorialista, Maranhão também fez uso da ficção, ou de elementos ficcionais<sup>68</sup>. Concordamos com o historiador José Wellington de Oliveira Machado, que é tarefa difícil separar de forma absoluta história, memória, ficção e literatura, pois “a escrita da história e da memória, seja ela qual for, está sempre carregada de ficção” (Machado, 2016, p. 81-82). Desse modo, não é nossa pretensão construir “barreiras” entre essas narrativas, mas sim evidenciar seus entrelaçamentos e diálogos possíveis.

Assim, entendemos que a memória é uma organização de imagens, e essa organização é feita pela e na narrativa, pois a narrativa literária pode “racionalizar”<sup>69</sup> a memória, dando uma temporalidade própria, criando um jogo de temporalidade próprio e colocando um elemento após o outro (não necessariamente de forma cronológica), ou até mesmo os sobrepondo para construir um enredo, uma trama, ou seja, um “tecido”, mas que no caso de Maranhão foi construído, também, com “fios de ficção”. Logo, a história, a memória e a literatura fazem uso de formas narrativas e das estratégias ficcionais. Desse modo, entendemos que a escrita de Airton Maranhão, mesmo tentando ficar a alguma distância do

---

<sup>68</sup> “A literatura também pode ser considerada como um lugar de memória, já que se apresenta como uma potência criadora de imagens que são capazes de modular certos aspectos da identidade coletiva” (Tapioca Neto, 2023, p. 43).

<sup>69</sup> Ou como dito por Jacques Rancière “o que distingue a ficção da experiência corriqueira não é um déficit de realidade, mas um acréscimo de racionalidade”, pois “a ficção poética diz como as coisas em geral *podem* acontecer”, fabricando um encadeamento no qual causa e efeito podem se inverterem (Rancière, 2021, p. 7).

“memorialismo”, haja vista que buscava a sonhada “consagração” que a literatura poderia lhe oferecer, também se “alimentou” de memórias, sejam elas voluntárias ou involuntárias.

É o seguinte, é... eu acho que quando eu comecei a escrever isso aqui [crônica sobre a milagreira Maria das Quengas], eu entendo que o hino [sobre Maria da Quengas] já começou a atuar dentro do meu cérebro, que nós temos dois cérebros, nós temos o lado direito e o lado esquerdo, um cérebro de um lado e outro do outro. Então nós temos o esquerdo que ele guarda suas memórias para o futuro, certo? E no dia que você precisar... aí você está escrevendo e vem. (Maranhão, 2014).

Essas memórias constituem uma espécie de “arquivo”. As memórias, reafirmamos, são imagens, são cenas guardadas e valoradas, ou seja, abrigam sentidos e significados. É justamente por isso que as memórias ou a memória aponta para qual olhar o sujeito tinha sobre o mundo. A memória carrega fortes traços de subjetividade, mas não podemos esquecer também do seu caráter coletivo e social, pois a memória é marcada por uma época, mas ela é também lembrada em um determinado presente e por isso é um “encontro”, é uma reelaboração no presente. Por este motivo os espaços são tão importantes nessa reelaboração, pois são suportes para a evocação dessas memórias. O corpo também tem relação com esse processo e as memórias têm cheiros, sabores e sons. Um “discurso ideológico” segue uma ordem social, mas isso “não o impede de articular-se com aquilo que não diz – com o corpo, que fala à sua maneira” (Certeau, 2017, p. 53).

Reafirmamos que a memória depende da narrativa, do encandeamento dessas imagens. Logo, essas memórias/imagens são narradas e as parcelas de vivências e experiências são colocadas em uma dada ordem, pois a narrativa é uma sequência de imagens, uma após a outra, e com interesses múltiplos, pois para contar é necessário selecionar, significar, hierarquizar e ordenar. As memórias de Airton Maranhão, apresentadas em sua escrita literária, foram atravessadas por todas essas dimensões subjetivas, coletivas, espaciais e corporais que apresentamos. Desse modo, em sua escrita literária, Maranhão buscou “organizar” suas memórias sobretudo via ficção<sup>70</sup>, ficando muito presente a dimensão da memória sobre a cidade e seu povo, como por exemplo no romance sobre a Pacarrete:

E, assim, para com respeito aos pais, a criança aprendia a lição com a palmatória. Sem o choro, a arder as brasas na palma da mão. E Pacarrete vivia naquela época, que se podia acordar tranquilo com os cantos dos pássaros. Sentir o cheiro gostoso do café com mangerioba. Andar com as alpargatas de rabicho nas festas da igreja. Dormir no alpendre da casa, com o vento a balançar a rede (Maranhão, 2014, p. 67).

<sup>70</sup> Ressaltamos que não entendemos a ficção como “uma categoria depreciativa, equivalente a mentira ou a engano, mas como um outro nível de realidade” (Oliveira, 1995, p. 49).

Em sua escrita, Maranhão ordenou suas memórias e as valorizou, colocando-as no presente e falando de costumes sociais de um outro tempo, como a relação entre pais e filhos: “a ‘reconstrução’ do passado é apenas um gatilho, um ponto de partida para a realização de um fim maior, ao mesmo tempo ético e estético”. A ficção passa a ser um “laboratório moral” e o ficcionista busca acessar as várias dimensões da experiência humana (Charbel, 2015, p. 20-21). Lidando com suas memórias e também com as memórias coletivas de seu lugar, Maranhão acionou/mobilizou todos os sentidos do corpo ao narrar o passado – pois o corpo também é uma forma de “arquivo”, e apresentou uma imagem que valoriza o toque, o gosto e o cheiro. Os verbos utilizados reforçam essa relação entre corpo e narrativa: “acordar tranquilo”, “sentir o cheiro”, “andar com as alpargatas” e “dormir no alpendre”. Assim, ao mesmo tempo em que narrou suas memórias pessoais, talvez oriundas de seu próprio “arquivo corporal”, Maranhão também contou e ficcionalizou a vida de outras pessoas, como na citação anterior com a Pacarrete.

Para reforçar esse argumento do uso dos sentidos corporais na “lida” com a memória e a escrita, destacamos outra “imagem” de Airton Maranhão, dessa vez do romance *Os mortos não querem volta* (1999): “Olha a agourenta choça dele – apontou Delfino para o casebre, – parece mais um ataúde. Lá dentro está cheio de demônios, de livros mofados, manuscritos estranhos e alfarrábios malditos”, e continuou descrevendo o espaço como uma “ruína sebenta não tem luminosidade, somente sombras malignas, vozes sombrias, gemidos de moribundos e odores de velórios estranhos. Até as flores do seu jardim exalam um cheiro de finado” (Maranhão, 1999, p. 13 – 140). Para descrever o casebre, o autor acionou todos os “sentidos corporais”, sobretudo o olfato. Assim, é importante atentarmos para as camadas de passado, de memórias e temporalidades que foram mobilizadas pelo autor no uso dessa “memória corporal”.

Como já explorado, vemos em Airton Maranhão, através de sua escrita, um “desejo autoral”, uma ambição pela inserção no “campo maior” da pátria literatura, e não apenas no dito “campo menor” do memorialismo, pois Maranhão tinha também uma preocupação com a forma de sua escrita, e não apenas com o registro pelo registro, como dito pelo próprio: “Pra você escrever um poema aqui tem que expandir, não pode deixar falhas, como se fosse a última coisa que você fosse escrever. Quer dizer, ali... Um negócio desse aí vai ser estudado, muita gente vai querer me derrubar, sabe?” (Maranhão, 2014). Desse modo, fica notável o investimento “formal” que Maranhão fez em suas narrativas, procurando colocar cada palavra em seu “lugar”, e buscando um “lugar” para si a partir dessas palavras, o desejo de se construir como “alguém importante” que escreve e ocupa uma determinada posição nesse “tabuleiro”:

Porque nesse tipo de coisa tem muitas pessoas invejosas que não sabem escrever patativas, mas elas só põe defeito, então por mais perfeita que seja a narrativa, eu procuro fazer, porque o dom que Deus me deu, o dom divino que eu tenho é saber lidar com as palavras, facilidade, rapidez com que escrevo e eu penso muito rápido, se eu vou fazer um interrogatório, eu faço uma pergunta já sabendo a resposta que eu quero, tem que ser assim. Quando eu escrevo isso aqui, que eu terminei, né? Terminei e depois eu li, poxa, tá além do que eu pensava que iria fazer, que eu coloquei cada palavra em seu local. O escritor ele tem que colocar as palavras como você vai fazendo um labirinto, tem que deixar espaço. Não pode deixar palavras repetidas, não pode deixar palavras na mesma “ritimia”, alegoria, poesia e tal... tem que... tá entendendo? Pra que a narrativa saia perfeita. Se eu não fizer dessa forma, tá entendendo? Os críticos... já é crítico literário, pronto! E um crítico literário ele é pra lhe criticar, pra lhe derrubar. Ele não vai lhe elogiar, o crítico não vai chegar pra mim e vai dizer: “olha, isso aqui tá perfeito” (Maranhão, 2014).

Nesse desejo por ser “notado” através de sua escrita, Airton Maranhão faz uma relação entre “crítica” e “escrita”, sendo que, para ele, a crítica só “derruba”. Desse modo, acreditamos que suas narrativas sejam “marcadas” por essa preocupação com a “crítica externa” e por isso a valorização dada aos elogios dos pares (discussão feita anteriormente no segundo capítulo).

Além da tão temida “crítica externa”, percebemos que Maranhão declarava uma preocupação com a “estrutura interna” da narrativa, procurando colocar cada palavra em seu local, mesmo que essa preocupação não seja efetivada na escrita, mas ela existia. Mesmo falando desse “jogo” entre “crítica” e “escrita”, Maranhão se coloca como portador de um dom dado por Deus: “o dom divino que eu tenho é saber lidar com as palavras”. É possível notar um “ruído” nesse trecho da entrevista, pois mesmo reconhecendo que a escrita é um exercício de elaboração e refinamento, Maranhão ainda insistia nessa ideia do escritor como portador de um “dom dividido”.

É muito interessante pensarmos quando Airton Maranhão falou que “O escritor ele tem que colocar as palavras como você *vai fazendo um labirinto, tem que deixar espaço*. Não pode deixar palavras repetidas, não pode deixar palavras na mesma “ritimia”, alegoria, poesia e tal... tem que... tá entendendo? (Maranhão, 2014. Grifo nosso). Mas espaço para o quê? Para quem? Para o futuro leitor? Para que ele imagine e “preencha” esses espaços da narrativa? E quais as intencionalidades da construção da metáfora de um “labirinto” para ilustrar a escrita? Seria esse “labirinto” uma tentativa de “prender” o leitor?

Por diversas vezes durante a entrevista realizada em formato de conversa informal, em 2014, da qual retiramos os trechos discutidos anteriormente, Airton Maranhão afirmou já ser “estudado”, e que já havia ganhado prêmios dentro do estado do Ceará por sua obra literária.

Era seu desejo ser lido pelo futuro, escrever e inscrever a si mesmo na literatura, pois entendemos que o seu maior medo era o esquecimento:

Ganhei muitos prêmios essas coisas, sabe? Mas eu nunca sou de querer aparecer, sabe? O Lázaro que é um artista plástico tá fazendo meu busto e aí veio aqui e mostrou e tudo, aquele negócio todo, sabe? Aí disse: “Rapaz, tu vai botar o seu busto onde?” “Lá em frente ao cemitério” (risos). É desse jeito, mah. Eu chego em um canto: “olha aí o Airton Maranhão num sei o que” (Maranhão, 2014).

Assim, cria-se um jogo de afirmação e negação, pois logo em seguida da afirmação de que não gosta de aparecer, contou que mandou fazer um busto seu. Compreendemos que Airton Maranhão queria acessar o reconhecimento e as glórias que o “campo literário” oferece, e que talvez apenas uma “escrita memorialista” não trouxesse a imortalidade, tema recorrente em sua obra, ou o busto para resistir e visualizar a passagem dos tempos futuros e ser esquecido por sua cidade, algo que um outro historiador também já apontou em outro escritor: “obsessivo pela mística do verbo lembrar, a memória de si teria ainda mais evidência, sobretudo em lamentações sobre a (in)gratidão da terra natal” (Ramos, 2013, p. 182).

Logo, sem visibilidade no campo mais amplo da chamada “literatura cearense”, para Maranhão restaria fazer parte da fabricação de uma memória e de uma produção literária que seria reconhecida em um campo mais restrito, o da sua cidade. O próprio busto pode ser lido como desejo de uma forma de inscrição na cidade, que buscava vencer a passagem do tempo, pois como vimos no capítulo anterior, a presença de metáforas com estátuas para pensar o tempo é constante na escrita de Maranhão. No entanto, quando lidamos com sujeitos que no presente já se projetam para o futuro na tentativa de não serem esquecidos, é imperioso lembrar que “a memória sobre o passado não depende apenas do esforço de quem deseja ser lembrado” (Ramos, 2013, p. 180), como é o caso de Maranhão. Pois essa validação no devir vai depender de outros agentes, sobretudo “daqueles que, no futuro, terão disponibilidade para usar o passado, de acordo com os interesses e as disputas em pauta” (Ramos, 2013, 180-181).

Nessa relação entre “esquecimento” e “ser lembrando no futuro” – que na escrita de Maranhão aparece via o registro *versus* a ficção – faz-se necessário pensar também qual as outras escritas literárias ou memorialísticas que buscaram também escrever e inscrever Russas, e como elas se relacionam com Airton Maranhão – possíveis tensões, proximidades ou afastamentos. Pensar como essas escritas elaboram e disputam memórias sobre o passado dessa cidade, seria um pouco pensar o “campo” (ainda menor que o da “literatura cearense”) da “literatura russana”, o que significa pensar também como essas “escritas” criaram um espaço para essa intelectualidade da e na cidade de Russas.

Mas é importante aqui retomar uma ideia, já explorada em nosso segundo capítulo, sobre a noção da fabricação de “recortes” para se ter validade e reconhecimento. Quem não consegue circular no “campo” dito nacional acaba fabricando novos recortes para sua atuação e para se ter a validação almejada. Fabrica-se, assim, a ideia de literatura “nordestina”, “cearense”, “jaguaribana” e até mesmo “russana” – como se houvesse uma essencialidade, determinada pelo espaço nesses adjetivos para a literatura. Desse modo, entendemos que essas escalas não são propriamente sobre o conteúdo ou a forma da escrita, mas são sim sobre relações de poder dentro do “campo artístico” (Bourdieu, 1996).

Nessa perspectiva temos o texto *O limite da letra: a escrita epistolar e a invenção da literatura cearense*, do historiador Francisco Régis Lopes Ramos, no qual é analisado o desejo de Gustavo Barroso em ser reconhecido como um “intelectual brasileiro com erudição universal, conectado no mundo e enraizado do Ceará”. Apesar disso, Barroso morreu sem esse reconhecimento. No entanto, sem o reconhecimento nacional, outra consagração veio, no campo chamado de “história da literatura cearense”: “sem lugar no cânone da literatura brasileira, a ele coube o destaque na história da literatura cearense” (Ramos, 2013, p. 180).

Para esse autor, o pensamento sobre a existência de uma “Literatura Cearense” começou em 1929: “Se as primeiras escritas da história do Ceará vêm da década de 1860, a sistematização da história da literatura cearense ocorre a partir da década de 1930” (Ramos, 2013, p. 191). Logo, compreendemos que para se ter uma determinada “validação”, “consagração” ou “canonização” é necessário delimitar as fronteiras: “como fazer parte da história? Pelo espaço” (Ramos, 2013, p. 185).

Para pensar esse “campo russo” ou a sua invenção/fabricação, vamos explorar as possíveis relações de Maranhão com Limério Rocha (apresentado no início do tópico), pensar e analisar Maranhão *versus* Limério, dois caminhos, duas estratégias, duas legitimações diferentes para dar passado a Russas. No que e aproximam ou se distanciam? Por que Maranhão preferiu o caminho literário? Buscar compreender essa “arenga” pelo passado para refletirmos a construção da memória por via literária e por via memorialística, e o alcance de cada uma.

Desse modo, obras de outros escritores, sujeitos que estavam se constituindo como autores, que falaram sobre Russas, e que enveredam por esse caminho mais memorialístico, também são analisadas, em alguma medida, durante este tópico, pois as memórias, sejam orais ou escritas, “andam” longe da “estrada” da tão anunciada neutralidade/imparcialidade, haja vista que carregam sempre na “bagagem” muito romantismo e saudosismo, que não podem ser ignorados em nossa análise.

São escritas que não lidam muito bem com o presente e estão, na maioria das vezes, sofrendo de uma “síndrome da Era do Ouro”, buscando sempre no passado as glórias, operando sempre no “raciocínio de alternância pendular entre o elogio do ‘hoje que ainda há’ e o lamento do ‘hoje que já não há’” (Ramos, 2013, p. 189). Vale destacar também que muitas dessas publicações tiveram o incentivo da prefeitura de Russas, mostrando, assim, que há um interesse em produção de uma determinada memória, pois inferimos que para ser financiada pela prefeitura, pelo governo municipal, a obra tivesse que valorizar a cidade em algum aspecto, “não simplesmente como unidade geográfica, administrativa ou política, mas como entidade que legitima a existências de uma cultura específica” (Ramos, 2013, p. 186).

Logo, é imprescindível ler esses escritores para entender como suas práticas discursivas criam “espaços literários” “que aparecem de maneira essencializada, naturalizada, sacralizada, mumificada”. Lembrando que os espaços, sejam literários ou físicos, são construções sociais e narrativas que se retroalimentam. Assim, nossa tarefa como historiadores é perceber que “a homogeneidade do discurso é artificial, que a identidade é uma construção social” (Machado, 2026, p. 18).

Salientamos sempre que nossa intenção aqui não é classificar esses discursos sobre a cidade de Russas, mas sim “perceber como a economia escriturária negocia com o tempo, fazendo funcionar determinados usos do passado” (Ramos, 2013, p. 190-191). O interesse é analisar como essas escritas alimentam e criam memória para a cidade de Russas, ao mesmo tempo em que se “inventa” também um “campo” para atuação desses agentes que escrevem.

Como exemplo de uma dessas escritas memorialísticas sobre Russas, temos de início o livro *Capital e Santuário: miragens russano-nordestinas* (1986), publicado pelo religioso Cônego Pedro de Alcântara Araújo. A obra começa com uma nota assinada pelo próprio autor e intitulada de *Síntese do conteúdo histórico dessa obra*. Aqui é importante atentarmos para o que é chamado de “conteúdo histórico” pelo religioso:

Nenhum historiador pretende obscurecer os problemas, coloniais étnicos, da formação nacional brasileira. Principalmente o Nordeste é caracterizado pela gênese de um tipo humano especial, produto sanguíneo do português, do índio e do negro. [...] Os templos católicos eram construídos com aspectos teatrais, para que a gente importante, do alto das tribunas, pudesse apreciar melhor os cerimoniais, sem misturar-se com o zé-povinho. [...] Todo esse acervo cultural nordestino transformou a religião em um mito tradicional, que se não fora a pastoral missionária dos vigários e dos religiosos, a doutrina da Igreja estaria totalmente comprometida. Restou, entanto, uma religiosidade sertaneja mais definida, a partir da invasão holandesa, objeto inicial da história da Paróquia de Russas. As duas idéias "Capital e Santuário", ainda hoje, exercem uma atração irresistível na mentalidade dos nordestinos, que correm terras à procura de "Capitais" nos dois sentidos, riqueza e cidade grande, e de "Santuários" para dar evasão ao espírito religioso, que os impele a fugir da realidade de uma vida, cheia de sacrifícios, e de crueldades. "Capital e Santuário", neste contexto, assume um

aspecto de miragem, aqui na Terra, a qual se poderá transformar em realidade na outra vida, desde que o nordestino persista no aproveitamento da sua religiosidade, pela voz sempre maternal daquela Igreja que herdou dos seus antepassados (Araújo, 1986).

A obra *Capital e Santuário: miragens russano-nordestinas* conta ainda com uma apresentação do Prefeito Municipal da época, e com prefácio do Bispo de Iguatu. O autor trouxe autoridades, via escrita de paratextos para sua obra. Na introdução o autor afirmou que não havia a “pretensão de escrever uma obra literária com este Ensaio”, mas sim apenas “pesquisar a história da Paróquia de Russas, para oferecer ao público leitor, que por isso se interessar, alguns esclarecimentos sobre coisas e fatos relacionados com as tendências missionárias daquela gente que propagou a sua fé em terras jaguaribanas” (Araújo, 1986). Assim, a introdução já mostra um certo entendimento do padre sobre a distinção mais difundida entre história e literatura – uma separação das duas narrativas. Ficou evidente também que o religioso tem noção do modo tradicional de se fazer história, uma busca por fatos, de modo que antes da introdução o Cônego já apresentou uma nota sobre “conteúdo histórico do livro”.

Um segundo exemplo de escrita memorialista sobre Russas é o livro intitulado *Russas: história e estórias* (2006), publicado por Humberto Rodrigues Lima. O livro é dividido em duas partes, na primeira intitulada de *História*, Lima elaborou uma versão para o que compreende como sendo uma espécie de “história oficial” de Russas, e tentou responder a “origem” do nome da cidade (algo presente em outros autores também, inclusive no próprio Maranhão, por diversas vezes). Também elaborou uma identidade de Russas como a “mãe” dos demais municípios da região. Além disso, denunciou o “descaso com o patrimônio histórico da cidade” e finalizou contando sobre o ciclo econômico da cera de carnaúba e seus estágios, inclusive jogando para o futuro um desejo de revitalização e expectativa desse ciclo. Já a segunda parte do livro, *Russas: história e estórias* (2006), é bem maior que a primeira parte e é intitulada de *Estórias*, dividida em subtópicos: *Estórias que ouvi contar*, *Estórias da minha vivência* e *Estórias de cunho moral e ético*. Inclusive, a nota de número 72 é sobre Maranhão, pois o autor citou uma parte do poema do livro *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças*.

Já a terceira obra memorialística sobre a cidade Russas não é de autoria individual, mas sim uma organização coletiva. Trata-se da coletânea de crônicas e poemas intitulada de *Palavras Russas* (2011). Vamos alongar nossa análise nessa obra, pois é ela que exemplifica essa construção de um “campo artístico” em Russas. O livro *Palavras Russas* (2011) pode ser um bom exemplo desse exercício de reunir artistas e delimitar um “campo artístico”. A obra é uma coletânea organizada por Alan Mendonça e Hider Albuquerque Lima, e tem em sua folha

de rosto a dedicação: “À palavra. À terra.” Com essa dedicatória, já é possível inferirmos algo que também já foi indicado no título da coletânea, que é a intenção dos organizadores em agrupar escritas partindo de delimitações espaciais, pois “o espaço é um elemento de poder simbólico na composição de forças do campo literário” (Fontineles Filho, 2016, p. 80).

Na coletânea *Palavras Russas* (2011) são reunidos textos de vinte artistas diversos, homens ou mulheres, que escreveram partindo de Russas ou sobre Russas. Os textos são de tipologias diferentes e, assim como seus autores, são variados: poemas, crônicas, roteiro de cinema, cordel, artigos científicos, memórias e peças de teatro, contando com nomes como Airton Maranhão, Alan Mendonça, Allan Deberton, Conceição Alves, Hider Albuquerque e Lúcia Maria da Silva. Destacamos esses nomes como exemplos porque são recorrentes neste tópico, mostrando que em alguma medida havia um “campo” no qual esses escritores atuavam e do qual Maranhão fazia parte.

Reafirmamos que a seleção desses autores e autoras nos parece ser em virtude da ligação de suas escritas com a cidade de Russas. A apresentação da coletânea *Palavras Russas* (2011) é assinada por um de seus organizadores, o Hider Albuquerque Lima:

#### **Escritores e Artistas Russanos**

Esta coletânea de escritores e artistas russanos é um registro e uma afirmação da nossa literatura local, e, ao mesmo tempo universal. Com a tradição secular na formação de inteligências da nossa realidade por nossos antepassados, procuramos neste trabalho fazer jus aos inúmeros escritores que enriquecem a nossa literatura, ou, o uso da literatura nas diversas formas de arte.

Nesta primeira edição da coletânea "Palavras Russas", reunimos alguns nomes que contribuem, nos dias de hoje, com a sua arte de escrever ou escrever sobre a arte e mostram, através das palavras, suas compreensões da realidade jaguaribana e suas experiências pessoais. Este é o início de um projeto que visa a valorização dos nossos escritores e artistas. Nesta primeira leva, contamos com alguns escritores que toparam o desafio de dar sua contribuição, no entanto, ainda são muitos os escritores russanos ou que vivem em Russas há muito tempo e a todos é que este trabalho é dedicado.

Nas próximas edições, serão contemplados outros escritores. Esta primeira edição de "Palavras Russas" é só o começo de uma série de edições a partir de nossos escritores que será publicada. Esse projeto visa estabelecer um marco de reconhecimento aos nossos artistas de todas as vias da palavra.

*“Francamente, os frades em suas granjas, quintas e fazendas, continuavam, não mais com a metodologia dos Jesuítas, apenas, porém, com a simplicidade franciscana e carmelita, a abrir escolas para instrução dos rurícolas que não conheciam escolas públicas, absolutamente proibidas pelos senhores do Reino. Como se poderia explicar, pelos livros da Irmandade do Santíssimo, tantos matutos assinando o nome até bem, e ainda escrevendo acordãos com boa caligrafia e fazendo contabilidade sem alguma escolarização?...”* (Alcântara, p. 139).

O trecho acima, do livro "Capital e Santuário" do Pe. Pedro de Alcântara, fala sobre a eleição de dois representantes de Russas em 1761 para representar a capital da Freguesia na formulação e aprovação dos "Estatutos da Freguesia de Nossa Senhora do Rosário das Russas", que tratavam dos modos e costumes que deveriam ser adotados na época. O autor fica surpreso com a qualificação de ler e escrever dos indivíduos que compunham a cidade de Russas em pleno século XVIII.

De lá pra cá são muitas e muitas pedras e palavras russas...

Este livro é uma homenagem a todos os escritores russanos ou que se naturalizaram russanos. (Albuquerque Lima, 2011).

Nessa apresentação, o poeta e historiador de formação Hider Albuquerque Lima Júnior deixou cristalina sua intenção de fabricar um “campo artístico ou literário” que pudesse ser adjetivado de “russasno”, uma espécie de “literatura local” que se relaciona com a universal. Uma tentativa de ser um “marco no reconhecimento aos artistas” da cidade que denuncia também uma certa falta de reconhecimento desses sujeitos. Esse é outro mecanismo que funciona para pautar a presença: denunciar a ausência. Ao marcar que esses sujeitos estão fora de um determinado “campo maior” – uma dimensão de “literatura universal” –, acaba criando-se um outro campo para abrigá-los – uma “literatura local”.

Hider Albuquerque utilizou as expressões “literatura local”, “escritores russanos” e “artistas russanos” sem pautar que esses adjetivos com forte carga espacial têm uma função dentro das disputas sociais e nas constituições das fronteiras e das identidades. É importante sempre lembrar que essas escritas não fazem reflexo das disputas sociais, e é preciso “entender que a escrita se compõe nas redes políticas e econômicas, não como expressão, mas na qualidade de parte constitutiva das disputas sociais” (Ramos, 2012, p. 182). Assim, essas fronteiras regionais e suas identidades são históricas e guardam interesses.

A escrita passa a ser fabricante desses “campos” que têm seus limites realocados constantemente para abrigar ou excluir. E o livro *Palavras Russas* (2011) pode ser entendido como exemplo desse funcionamento, sendo criador e criatura desse mecanismo de criação de uma espécie de “arte russana”. A obra também pode ser entendida como uma espécie de antologia, discussão já feita no primeiro capítulo, mas que pode ser retomada neste momento.

Para Francisco Régis Lopes Ramos a antologia tem uma “arquitetura particular”, pois trabalha com “o enlace entre os textos”, e ao ser escolhido para fazer parte da obra, o texto passa a ser considerado “memorável”, “um exemplo no decorrer do tempo, formando uma tradição” (Ramos, 2013, p. 193-194). Normalmente não se indica os critérios para a seleção de uma antologia, mas há a “confiança” por parte dos leitores de que ali estão selecionados os melhores daquele recorte.

O termo antologia supõe a reunião do melhor, a partir de certos pioneiros, numa área específica (como a ficção) ou na generalidade de determinado recorte (como ocorre na mencionada Antologia cearense, que acolhe intelectuais de várias especialidades). A antologia, entretanto, pode ganhar o sentido de dicionário, em seu princípio de agregar a maior quantidade possível de verbetes, como se vê, por exemplo, no esforço de Florival Seraine para compor a segunda edição da sua Antologia do folclore cearense (1983) (Ramos, 2013, p. 194).

No entanto, compreendemos que *Palavras Russas* (2011) é uma antologia bem mais restrita, que acaba “abrigando” intelectuais que não tiveram espaço em outras antologias entendidas como maiores e adjetivadas como “cearenses”: “Do ponto de vista do movimento que anima o circuito dos autores, uma antologia mais restrita oferta boas oportunidades de (auto)elogio” (Ramos, 2013, p. 194). Vale ressaltar que não estamos aqui classificando a qualidade dessas escritas, mas estamos analisando os mecanismos de construção de uma identidade para o “campo intelectual”, ou seja, podemos entender as antologias como um mecanismo de “grande valia para as cercas ‘identitárias’” (Ramos, 2013, p. 192).

Retomando o texto de apresentação de Hider Albuquerque Lima para o livro *Palavras Russas* (2011) é interessante destacarmos dois pontos. O primeiro é a citação nessa apresentação de um trecho do *Capital e Santuário: miragens russano-nordestinas* (1986), do Cônego Pedro de Alcântara Araújo, demonstrando que esses autores se liam internamente nessa produção de campo. O segundo é a intenção do autor em construir uma Russas como cidade letrada desde o século XVIII. Mas será que a situação retratada não se tratava de uma fraude eleitoral do período? Não podemos afirmar que sim ou que não. Aqui nos interessa o uso dessa citação para construção dessa “intelectualidade russana”, a intenção é criar uma identidade de cidade letrada e, assim, justificar a publicação de *Palavras Russas* (2011).

Logo, é interessante pensarmos na dimensão da pergunta proposta por Francisco Régis Lopes Ramos em *O Fato e a Fábula* (2012): “Por que, afinal, uma região que passa a se ver como peculiar começa a ter necessidade de história igualmente recortada?” (Ramos, 2012, p. 182). Acrescentamos à pergunta a dimensão da necessidade de uma literatura também recortada de acordo com a região, e inferimos que a resposta para essa pergunta tem a ver com a delimitação de poder e a atuação dos sujeitos. Entendemos também essa pergunta de Ramos como válida para as escritas que se utilizam da delimitação do espaço para se legitimarem e construir “campos artísticos” para suas atuações e relações de poder, como ocorreu na coletânea *Palavras Russas* (2011), na qual Airton Maranhão foi apresentado pela jornalista Sheyla Castelo Branco:

Airton Maranhão, advogado e escritor, é membro e fundador da ARCA (Academia Russana de Cultura e Arte). Já publicou cinco livros, dentre eles estão: Deusurubu, Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças, O Hóspede das Eras, A Dança da Caipora (romance); e Os Mortos Não Querem Volta (romance). Ele confessa ter uma queda por literatura de cordel, com várias publicações nessa área, sendo a mais recente intitulada “Greve no Fórum”. Airton transita com muita facilidade entre as várias formas de literatura. Com o dom da palavra consegue criar um universo dentro de outro. Nas palavras do jornalista, ficcionista e poeta José Alcides Pinto: “Airton Maranhão escreveu uma obra-prima da ficção brasileira, completa, altamente significativa e dramática em todos os sentidos.” O curso de Letras, da Universidade

Estadual do Ceará, em 2001, escolheu o romance *Os Mortos Não Querem Volta*, de autoria de Airton Maranhão, para estudo na disciplina de Literatura Cearense. Tendo sido objeto de estudo dos alunos de letras na disciplina de Literatura Cearense, da UECE (Universidade Estadual do Estado do Ceará), em destaque Renia Maria Bezerra Reis, Maria do Socorro Fonteles G. Pinheiro e do Mestrando em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Otávio Rios. Rachel de Queiroz, a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras, declarou: "Airton Maranhão é o único escritor que se conhece no mundo que escreveu um romance folclórico, se referindo ao romance "A Dança da Caipora", objeto de estudo dos alunos de letras na disciplina de Literatura Cearense, da Universidade Estadual do Estado do Ceará (Branco In Mendonça, 2011).

No texto de apresentação, vemos um “resumo biográfico” que tem um papel na construção de Maranhão como autor, “pois tem o papel de delimitação, classificação e, em certa medida, de controle de sua exibição” (Fontineles Filho, 2016, p. 43). Assim, é evidenciada no “resumo biográfico” a atuação de Maranhão como intelectual (suas publicações e participações em movimentos sociais) e seu trânsito no “campo artístico” (as críticas positivas que já tinha recebido de outros autores) e o fato de sua obra ser objeto de estudo da universidade. Mas é nesse processo de evidenciar um determinado ponto que os “silêncios possíveis apontam para o esquema da (re)elaboração da figura do autor” (Fontineles Filho, 2016, p. 43).

Nessa direção, entendemos que o processo no entorno da (re)elaboração de uma imagem de autor é dinâmico e precisa de reafirmações em espaços de construção de legitimidade, como são os “resumos biográficos”. No referido texto escrito pela jornalista Sheyla Castelo Branco são elencadas as qualidades de Maranhão com o objetivo de delimitar/recortar um espaço para esse autor entre os demais que também estão fazendo parte da coletânea “*Palavras Russas*” (2011). É uma estratégia que buscou diferenciar para validar essa escrita.

Ao se “recortar” o espaço, como feito na coletânea *Palavras Russas* (2011), também se “recorta” a atuação do autor, pois, parafraseando Ramos, entendemos que um autor se faz também como o autor de um lugar. E com o espaço “recortado”, “território não apenas dava as fronteiras do tempo, mas também dava o alcance do autor, definindo-o e dotando de predicados e legitimidades. Nada na paz, porque a disputa permeava todas as dimensões da obra” (Ramos, 2012, p. 185-186). Então, compreendemos que fazer parte de um projeto editorial como a coletânea *Palavras Russas* (2011) é também uma estratégia utilizada por Maranhão de se inventar autor.

Diferente do que aconteceu na antologia *O talento cearense em poesia* (1996), discutida no primeiro capítulo, Maranhão participou da coletânea *Palavras Russas* (2011) com crônicas, seis no total: *As éguas ruças*, *A falsa padroeira de Russas*, *O antigo matadouro*, *O caminhão mal-assombrado*, *A Caixa D’água de Russas* e *A Cruz das Almas*. Vejamos o início

dessa última crônica: “No local onde foi erguida a Cruz das Almas - falam os antigos moradores - há um fabuloso tesouro de moedas de ouro escondido debaixo do cruzeiro” (Maranhão In: Mendonça, 2011, p. 29). Todas as crônicas assinadas por Maranhão em *Palavras Russas* (2011) são falando sobre a cidade de Russas. As crônicas reforçam a dimensão da utilização do folclore na escrita de Maranhão.

O quarto livro que trazemos para nossa análise é uma obra de poesia chamada de *A Canoa do Tempo* (2008) do próprio Hider Albuquerque Jr – obra para qual Maranhão escreveu o prefácio.

#### A Canoa do Tempo

Para prefaciar o livro do poeta Hider Albuquerque Jr., intitulado **A CANOA DO TEMPO**, preciso primeiro agradecê-lo por esta honra fidalga de escolha, sem antes deixar de elogiá-lo quando, no aflorar de sua mocidade, fez a belíssima orelha do meu livro *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças*, o qual conjugou numa afeição profunda a todos participantes na produção daquela obra.

Nesse gárrulo imenso de rimas e versos brancos, o poeta Hider Albuquerque Jr. Versa por vários caminhos do bairrismo à modernidade, dócil, inteligente e experimental, sempre falando como se escreve, como no poema “Hora Chegada”, que diz: “Jamais morrerei no verão!”. Ao mesmo tempo em que se apaixona pelos poemas, mergulha nas chamas da eternidade, como no poema “Contido”, que assim diz: “Há muitas luas / me fantasiei de palhaço.”. O próprio título do livro, **A CANOA DO TEMPO**, deixa bem claro o poeta acorrentado na sua infinidade ainda no dulçor da vida, quando se renova como uma flor que desabrocha numa estufa, como no verso do poema “Meu Pirão Primeiro”, que diz: “O marcador do tempo acorrenta tudo”. Assim como Nietzsche quando diz que o homem procura ultrapassar a si mesmo. O tempo para o vate historiador é um trunfo de realidade preso o ela da existência. Como vibra esse altivo distanciamento sem fim, como se vê no poema “Adeus” verso como estes: “Nunca foi tão difícil abrir a porta, / pois se abriram já outras tantas, / agora não sabemos o que importa, / ou sabemos, mas não nos damos conta.” Ou como no “Soneto ao Tempo”, em que contempla a sua avó, diz: “Enquanto tempo se desenvolver no espaço / minha avó os conta no balanço / da cadeira que range no compasso / dos seus olhos que vejo e não alcanço.” Assim, como inesperadamente numa bruteza cega, muda de destino num manifesto abuso de confiança, em seu poema “Roça Encantada”, que assim diz: “mudei de endereço dentro do eu”, rememorando o bizarro poeta da morte Augusto dos Anjos. Por vez, no mesmo poema, repete como um salmo animalesco: “Crio uma lagartixa em mim...”.

Note-se que No livro **A CANOA DO TEMPO** o poeta Hider Albuquerque Jr. canta também a natureza, o bucólico, o bicho-homem, o pavor ao obscuro e ao estranho, mas há o coração sem amor em certos poemas, que é a realidade do amor e o fim da vida, para sempre eternos; é no poema “Dobrão” que indaga no alvoroço festivo da morte e da ultra-morte: “Ainda tem dúvida para / aonde vai depois de morto!”

Está de parabéns o primogênito poeta sem medo na cosmovisão atual, interiorana e supersticiosa, por vez metafísico no aforismo de um nascimento antecipado como no poema “Bianca” lêem-se clarinando um parto: “Quando teu grito rasgou a madrugada”. E é que, desse parto, nasceu na cidade de Russas esta obra iniciante do historiador e poeta Hider Albuquerque, que dia a dia habitará por toda eternidade **A CANOA DO TEMPO** (Maranhão In Albuquerque Jr, 2008).

A citação foi longa e talvez até cansativa de ler, mas sua reprodução na íntegra é interessante para percebermos como Maranhão fala de um outro poeta sem ser Dimas Macedo

(discussão feita no segundo capítulo). Aqui, o jogo se altera no “campo”, não é mais Maranhão buscando a “autorização” de Macedo para sua escrita, mas é o próprio Maranhão autorizando a escrita de um outro, esse agora dentro de um outro recorte, digamos que o recorte dos escritores de Russas. No entanto, mais uma vez vemos Maranhão falando muito de si ao falar do outro, uma invenção de si, uma produção da própria identidade através da escrita sobre outro: Um elogio ao amigo, um elogio a si.

Sendo Hider Albuquerque Jr. historiador e poeta, vemos uma certa centralidade que a palavra “tempo” tem em sua obra poética. Já desde o título *A Canoa do Tempo* (2008) que o autor começou a elaborar dimensões de temporalidades. O próprio Maranhão indicou em seu texto essa posição de historiador ocupada por Hider Albuquerque Jr., e destacou também a dimensão temporal: “O tempo para o vate historiador é um trunfo de realidade preso o ela da existência”. Nesse prefácio, Maranhão mais uma vez indicou suas leituras e citou o filósofo Friedrich Nietzsche.

A análise dessas outras obras, que também escreveram e fabricaram uma determinada Russas, é importante para localizar a escrita de Airton Maranhão dentro desse “campo artístico” que estava/está se formando. Ajuda a perceber como escritas que estão buscando “preservar” e “resgatar” o passado também acabam “fabricando” ou “alimentando” certas formas de conceber o passado e sua representação, “pois são os artistas, os memorialistas e os poetas que criam esses discursos, inclusive o da suposta vocação às artes e à cultura” (Machado, 2016, p. 158). Maranhão reforçava muito essa questão da vocação para escrever como um dom divino, e não como um processo de elaboração e reelaboração.

É, sobretudo, nosso interesse aqui percebermos como esses sujeitos lidavam/lidam e produzem passados e identidades para uma cidade como Russas, ou até mesmo para o Vale do Jaguaribe, pois “são esses memorialistas, poetas e artistas que ajudam a construir os elementos dessa paisagem, reforçando imagens que fazem parte da cultura e não apenas da natureza ou dos desígnios de Deus” (Machado, 2016, p. 158). Esses escritores são produtores de discursos, inclusive sobre a própria natureza.

Os memorialistas, os poetas e os artistas precisam das paisagens para escreverem ou pintarem os cenários onde vivem as sociedades. Mas as sociedades também precisam dos memorialistas, poetas e dos artistas para reforçar o imaginário social sobre a história e a natureza. A escrita não pode ser desvinculada do momento de sua construção, existe um fazer prosaico, poético e/ou artístico que precisa ser levado em consideração quando falamos sobre memória, poesia e arte (Machado, 2016, p. 158-159).

Logo, os autores que apresentamos até o momento “fabricam” com suas escritas uma Russas idealizada, “fabricam” um Vale do Jaguaribe. Corroboramos com Machado (2016) quando afirma que “essa monumentalização das paisagens e das histórias não acontece sem as mãos hábeis dos pintores e dos produtores de audiovisual, sem a prosa e a poesia dos memorialistas e dos poetas” (Machado, 2016, p. 159).

Já sobre os livros “de memória” do Limério Moreira da Rocha, membro da ARCA e de outras instituições que autorizam esse tipo de escrita, analisamos aqui três obras do autor, em bloco separado dos demais por escolha metodológica, pois acreditamos que assim análise se torna mais compreensível. São os livros: *Russas: sua origem, sua gente, sua história*, publicado em 1976; *Russas: 200 anos de emancipação política*, publicado em 2001; e *Russas: Biografias Ilustres*, publicado em 2016.

O primeiro livro do Limério Moreira da Rocha que analisamos é intitulado *Russas: sua origem, sua gente, sua história*, e foi publicado em 1976. Logo no início da obra, o autor Limério Rocha fez uma nota intitulada *Breve Esclarecimento*, explicando sobre sua motivação pessoal para escrever sobre a cidade Russas, contando que em certa ocasião, quando estava de férias na cidade, havia procurado localizar algumas informações sobre o município e não encontrou:

Nada ou quase nada encontrei, a exceção de algumas publicações no "Correio de Russas" e no IBGE. Identificado com o assunto, resolvi estudá-lo, certo de que, assim, estarei fazendo alguma coisa em benefício de Russas, de modo particular, e do nosso Estado, o Ceará, de maneira geral.

Organizar um trabalho deste gênero, é sabido, exige o melhor dos nossos esforços. É sempre árdua a tarefa de pesquisar, de compilar documentos, de reunir dados e informações destinados à elaboração de uma monografia. Sobretudo pelo fato - no nosso caso particular - de Russas ser um município pequeno. Não houve, desde a sua criação, o cuidado em se traçar a sua trajetória, de se assinalar o seu avanço de modo que, são escassas muitas das informações relativas a determinados períodos, da existência do município, o que se reflete em omissões involuntárias em nosso trabalho. [...] Outras omissões serão encontradas, porque não temos a pretensão de ter elaborado uma monografia completa. Apenas, na medida dos nossos esforços, elaboramos uma obra que, esperamos, possa informar com dados exatos ao leitor interessado em conhecer a história do nosso município da nossa terra (Rocha, 1976).

Na nota é apresentada por Limério Rocha a “necessidade” de escrever sobre Russas, uma cidade pequena sem história escrita, uma necessidade também sentida por Maranhão, mas ambos com escritas diferentes, uma ligada à ficção e outra com o compromisso de “informar dados exatos ao leitor interessado em conhecer a história”. Rocha já deixou evidente seu apreço aos documentos como “contadores de dados”, e sua escrita seria fruto dessa pesquisa: “tarefa

de pesquisar, de compilar documentos, de reunir dados e informações destinados à elaboração de uma monografia”. Essa tarefa é continuada e aprimorada nos livros seguintes desse autor.

*Russas: sua origem, sua gente, sua história* (1976) é um livro dividido em pequenos capítulos (32) que seguem uma cronologia dos acontecimentos. O autor começa falando da região, do Rio Jaguaribe, e há um capítulo intitulado *Expulsão dos nativos*, que fala sobre a origem da cidade e de seu nome, das famílias e continua seguindo uma espécie de “linha do tempo” até o último capítulo, denominado *Russas hoje*: “são 175 anos que muito bem refletem suas glórias e realizações. E quem por ventura é responsável por tão rico patrimônio? É seu povo, é sua gente, a quem responsabilizo pelo tão acentuado relevo, a quem mesmo de longe, assisto, admiro e enalteço” (Rocha, 1976. P. 212).

O segundo livro de Limério Moreira da Rocha a que tivemos acesso foi intitulado *Russas: 200 anos de emancipação política*, publicado em 2001. Como o próprio título indica, o livro é uma das partes da “comemoração” dos 200 anos da emancipação política de Russas. A obra é prefaciada por Geraldo da Silva Nobre (Presidente do Instituto do Ceará), e tem um extenso sumário, com mais de seiscentas páginas e mais de trinta capítulos. Essa obra apresenta mais fortemente uma ideia de “totalidade”, indo desde o povoamento do Ceará, passando pela instalação da Freguesia, até as famílias da cidade.

O livro começa com a reprodução do documento “descrição da costa cearense por Martim Soares Moreno”, em 1618. Isso indica uma concepção de história presente em Limério Rocha, um forte apego ao documento, inclusive indicando as fontes e localização dos documentos ao final de cada capítulo. Em nota, logo no início do livro, Limério Rocha afirmou que:

Este trabalho tem por finalidade corrigir muitas falhas de “*Russas, Sua Origem, Sua Gente, Sua História*”, de nossa autoria, lançado em 1977, que, por razão do curto espaço de tempo (de apenas dois anos) para sua conclusão, não puderam ser evitadas. Some-se a isso o fato de havermos trabalhado, naquela ocasião, quase que exclusivamente com fontes secundárias, muitas delas com informações imprecisas, como também com fontes orais, na maioria das vezes, incorretas. Esperamos que a obra que ora lançamos venha a preencher muitas lacunas e corrigir equívocos de nosso trabalho anterior. Ressaltem-se as enormes dificuldades que o pesquisador atual enfrenta, desde o estado precaríssimo dos documentos, falta de pessoal qualificado para atendimento nos arquivos, sendo o existente em número bastante reduzido e com baixos salários, ensejando descontentamento e má vontade. Porém, cremos que vencendo todos esses obstáculos, pode-se elaborar um razoável trabalho (Rocha, 2001, p. 7).

Já o terceiro livro de Limério Moreira da Rocha que analisamos neste tópico, foi intitulado *Russas: Biografias Ilustres*, publicado em 2016. Contendo pequenas biografias de 86

peessoas, a obra segue uma estrutura narrativa, pois sempre apresenta a naturalidade, a filiação, e a formação desses sujeitos. Chama atenção o fato de o autor indicar suas fontes para a construção de todas essas biografias. Assim, terminado o texto sobre cada biografado, Limério Moreira da Rocha indica de quais arquivos as informações foram retiradas, como por exemplo o “Arquivo da Diocese de Limoeiro do Norte. Paróquia de Nossa Senhora do Rosário de Russas. Livro de registro de batismo n. 44”.

Observamos que essa não é uma prática comum em outros memorialistas, pelo menos não nos que aqui estamos analisando. A obra *Russas: Biografias Ilustres* é um “ajuntamento” de informações pessoais desses sujeitos, entendidos e selecionado como ilustres por Limério, é uma tentativa de torna também a própria Russas “ilustre”.

Nessa seleção o autor também acaba por demonstrar sua visão elitizada sobre o povo de Russas. O livro tem uma apresentação assinada por Fernando Câmara (Do Instituto do Ceará) e Limério escreveu uma nota para abrir o livro dizendo que “O presente trabalho é composto por personalidades já falecidas, naturais ou não de Russas, mas que tenham contribuído, de alguma forma, pelo engrandecimento do lugar”. Mais uma vez vemos a relação do lugar com a escrita.

Ainda no livro elencado, o autor finalizou afirmando que deixou “de inserir dezenas de outros nomes, não por falta de merecimentos, mas por estar encerrado o conteúdo deste volume, ficando os não inclusos destinados a publicações futuras” (Rocha, 2016). Ao analisarmos, mesmo que brevemente, os três livros de Limério Moreira da Rocha apresentados anteriormente, é possível perceber que até mesmo pelos títulos dos livros há uma noção forte de identidade única que circula sobre a cidade de Russas, e um forte apego à noção de “origem” e “personagens ilustres”.

Durante a pesquisa sobre os livros de memorialistas, uma outra tipologia de fonte se apresentou, sendo também outra forma de escrita sobre o passado de Russas, são os *Livros Didáticos*<sup>71</sup> que são fontes para nossa análise, uma vez que colocamos o questionamento: será que os livros didáticos sobre Russas, sobretudo os *Livros Didáticos Regionais*<sup>72</sup>, distribuídos

<sup>71</sup> Para Circe Bittencourt, o Livro Didático tem sido objeto de diferentes e contraditórias análises, uns amam e outros odeiam. Mas é evidente que o Livro Didático continua sendo “o material didático referencial de professores, pais e alunos” (Bittencourt, 2006, p. 71). Em muitos casos, o Livro didático é o único material didático que os professores e professoras têm acesso em suas aulas. Mas Bittencourt também chama atenção que o livro didático também é uma mercadoria e que é um objeto da indústria cultural: “em sua construção [Livro Didático] interferem vários personagens, iniciando pela figura do editor, passando pelo autor e pelos técnicos especializados dos processos gráficos” (Bittencourt, 2006, p. 71).

<sup>72</sup> Vejamos a definição da professora Maria Telvira da Conceição, para os chamados Livros Didáticos Regionais: “Denominação atribuída a livros escolares de história, tradicionalmente destinados ao ensino de 4º ou 5º ano da educação básica, caracterizados por um recorte geopolítico, cuja abrangência espacial pode ser a dimensão conjunta ou individual de uma cidade, um município, um estado ou uma região brasileira, que apresentem uma

nas escolas da prefeitura, em alguma medida, alimentaram-se dessa memória “tecida” por esses escritores apresentados anteriormente? Assim, localizamos duas publicações que carregam esses elementos, nos quais é possível identificar uma relação entre Memória e História no Ensino de História<sup>73</sup>. Desse modo, analisamos também neste tópico dois Livros Didáticos Regionais como fontes, pois entendemos que Livros Didáticos podem ser fontes para a pesquisa histórica, já que são “artefatos da cultura escrita, letrada e impressa brasileira” (Conceição, 2019, p. 149) e como toda fonte histórica é passível de questionamentos e de historicização, um exercício de localização de sua produção, circulação e consumo no tempo e no espaço.

Mas é necessária uma contextualização sobre esse objeto de pesquisa. Logo, segundo a professora Maria Telvira da Conceição, os Livros Didáticos de História Regional “surgiram no Brasil na segunda metade do século XIX, no contexto de instalação das primeiras instalações públicas e no despontar das primeiras editoras voltadas para a publicação de livros didáticos nacionais” (Conceição, 2019, p. 149). Nessa perspectiva, acreditamos ser válido e necessário apresentarmos uma definição conceitual para História Regional: “é a que vê o lugar, a região e o território como a natureza da sociedade e da história, e não apenas como o palco imóvel onde a vida acontece. Ela é História Econômica, Social, Demográfica, Cultural, Política etc., referida ao conceito chave de região.” (Martins, 2010, p. 143).

Assim, História Regional é uma abordagem, uma forma de estudar grupos sociais que estão vinculados a uma base territorial: “os ‘historiadores regionalistas’ trabalham com regiões e localidades não porque afirmam a dicotomia entre o geral e o particular”, mas sim buscando questionar as narrativas dominantes. (Martins, 2010, p. 143). Consideramos que abordar esse aspecto é necessário dentro da sala de aula, principalmente nas aulas de História, pois ao se elaborar questões sobre essas narrativas dominantes, a criticidade dos alunos e alunas é desenvolvida.

O primeiro Livro Didático Regional que localizamos para nossa análise é intitulado *Descobrimo e Construindo RUSSAS: Geografia e História*, primeira edição publicada em 2007. Foi escrito por Adriana Ribeiro de Lima, Francisca Valfisia da Silva, Hider Albuquerque

---

seleção de conteúdo específicos dos processos históricos e socioculturais, coletivamente reconhecidos como demarcadores de suas fronteiras identitárias, articulados com a história do Brasil, normalmente adotados como material de apoio ao professor e aos alunos no processo de escolarização formal” (Conceição, 2019, p. 149).

<sup>73</sup>Nesse tocante, a professora Carmem Zeli de Vargas Gil explica que a memória é uma elaboração do sujeito no presente, e que são articuladas às dimensões de “lembrar” e “esquecer”. Mas essa memória individual é muito afetada pelo meio social, pois “recordamos com a ajuda do outro, ainda que as memórias sejam únicas e singulares” (Gil, 2019, p. 156). Logo, sabendo que a memória é uma “seleção” e que a “memória coletiva” carrega muitas camadas de ausências e de silêncios, pois a “memória é um trabalho de reinterpretação do passado em razão do presente e do futuro, a partir de estratégias ou lutas que buscam construir outras narrativas” (Gil, 2019, p. 157).

Júnior e Lúcia Maria Silva, todos formados em história ou geografia pela UECE. A obra conta com apresentação escrita pela secretária de Educação do município do período da publicação, a senhora Lindalva Pereira Carmo, que se direciona às “crianças de Russas” e diz que “a história de uma localidade é a história do seu povo”, valorizando a relação entre homem e natureza: “Assim, compreendo a importância de que vocês, crianças de Russas, conheçam melhor esse Município onde nasceram ou moram, respeitem e amem essa linda cidade, cortada pelas águas do Rio Jaguaribe e com imponentes carnaubais” (Carmo In Lima, 2007).

Na apresentação da obra em análise, é possível notar uma intencionalidade de reforçar as identidades em torno do município de Russas, um exercício de construção de identidade via espaço. É partindo da delimitação espacial que se selecionam as narrativas para a obra. A apresentação segue: “A Secretaria Municipal da Educação, com total apoio da Administração Russas na Direção Certa, lança o presente livro ‘Descobrimo e Construindo Russas’. Trata-se de um livro que levará vocês a uma importante viagem por Russas” (Carmo In Lima, 2007).

Vemos no restante da apresentação do Livro Didático Regional que há um interesse do próprio poder municipal (Secretária Municipal de Educação) em construir essa dimensão da identidade atrelada ao espaço (povo russano), pois essa é uma das estratégias de fabricação e de manutenção de relações de poder.

Voltando ao Livro Didático Regional *Descobrimo e Construindo RUSSAS: Geografia e História* (2007), vemos que a obra é dividida em sete unidades: *Russas, nossa cidade; O município e a paisagem; A colonização; Sociedade e trabalho em Russas; O meio ambiente e seus elementos; Patrimônio histórico e cultural; Educação e cidadania*. No entanto, por uma escolha metodológica, vamos focar nossa análise na primeira unidade, mas esse recorte também não impediu que outras partes da obra fossem também analisadas e citadas quando conveniente.

Percebemos que na Unidade 1: *Russas, nossa cidade*; a relação “história e tempo” é apresentada partindo da concepção de uma cronologia, trazendo o exemplo da linha do tempo com datas e acontecimentos da cidade, e também estimulando que os estudantes construam sua própria linha do tempo: “a linha do tempo é uma forma de organizar os acontecimentos por séculos, década, anos, meses ou dias. Estes acontecimentos por ser referentes ao mundo, seu país, seu município ou sua história de vida” (Lima, 2007, p. 18).

Concordamos que a cronologia, a linha do tempo, é um recurso didático importante para o ensino de história, mas acreditamos que só a cronologia não basta para

exemplificar a dimensão das múltiplas temporalidades históricas que atuam em um acontecimento, mesmo que seja em séries iniciais da escolarização.

Outro ponto que analisamos na Unidade 1 foi qual a concepção de fontes para a história apresentada. Vejamos: “a História e a Geografia são registradas em diversos tipos de documentos: fotografias, mapas, cartas, livros, certidões de nascimento e casamento, inventários, objetos, peças de roupas, etc” (Lima, 2007, p. 10). Vemos nessa definição uma concepção de documento ligada ao material e ao escrito. Para ilustrar essa definição de documento, são apresentadas três imagens: a primeira imagem é uma foto datada do começo do século XX, na qual posa uma mulher segurando uma criança, ambas com vestes que as caracterizam como pertencentes à uma camada social abastada; a segunda imagem é de um relógio de parede, esculpido em madeira e datado como sendo da década de 1920; e a terceira imagem é a capa do livro *Cantadores*, de Leonardo, e contém a legenda: “um dos primeiros livros de Leonardo Mota, escritor e folclorista cearense” (Lima, 2007, p. 10). Tanto a definição de documentos, quanto a seleção das imagens indica concepções teóricas que estão presentes no livro.

Mas seguindo o texto, é apresentado um subtópico sobre “História Oral”, sendo indicado que uma “outra forma de registro é através da oralidade”: “Assim, a entrevista é a fonte principal de documento. [...] Nas entrevistas, são valorizados os aspectos que mostram as relações sociais vividas pelo entrevistado, ou seja, suas experiências de vida” (Lima, 2007, p. 20). Com a dimensão da “oralidade”, a noção de documento ganhou mais uma camada no livro.

É interessante pontuar que a obra *Descobrendo e Construindo RUSSAS: Geografia e História* (2007) traz em suas referências bibliográficas e cita por mais de uma vez a obra *Russas: sua origem, sua gente, sua história* (1976), do escritor Limério Moreira da Rocha, mas não cita nenhum outro memorialista. Inclusive é apresentada uma biografia do memorialista Limério Rocha na Unidade 01 - *Russas, nossa cidade*, no subtópico *Biografia: contando histórias de vida*:

Limério Moreira da Rocha nasceu em 13 de outubro de 1931, na comunidade de Bento Pereira, em Russas. Como historiador, realizou pesquisas sobre o município de Russas. Limério publicou, em 1976, o livro *Russas: Sua Origem, Sua Gente, Sua História* e, em 2001, publicou o livro *Russas: 200 Anos de Emancipação Política*. Para isto, viajou inúmeras vezes à Europa. Em Portugal visitou arquivos onde encontrou vasta documentação sobre a História do Ceará e de Russas. As publicações sobre a História de sua terra natal disponibilizaram aos russasnos e estudiosos do município uma importante fonte de pesquisa, onde se encontram reunidos documentos e informações que tratam do processo de ocupação e povoamento do Vale do Jaguaribe (Lima, 2007, p. 19).

No Livro Didático Regional, a biografia é acompanhada também de uma fotografia de Limério Moreira da Rocha em uma biblioteca manuseando livros. Inferimos que ao trazer a biografia de Limério logo na primeira unidade, os autores estavam indicando o “caminho” que iriam percorrer, e buscando credibilidade para as informações que seriam apresentadas, pois o memorialista Limério Moreira Rocha já tinha seu nome consolidado nesse “campo letrado” da cidade. Com a escolha pela biografia de Limério, os autores do Livro Didático Regional deixam também à mostra as concepções de história mais vinculadas ao exercício da construção de memórias que estão presentes ao longo da obra.

Já o segundo Livro Didático Regional que selecionamos para esta análise foi publicado 12 anos após o primeiro, em 2019, e foi o intitulado *Russas: Conhecendo o meu município. História e Geografia*. Seus autores são Carlos Rochester Ferreira de Lima e Ana Carolina Farias, ambos historiadores licenciados pela UECE. A obra conta com uma apresentação dos próprios autores, intitulada *Carta dos autores*:

Caro(a) aluno(a),  
Preparamos este livro especialmente para vocês, com a finalidade de oferecê-los um pouco de conhecimento sobre a história de nosso município. Faremos um longo passeio pela história da criação e emancipação, da nossa geografia, da convivência com o meio ambiente, da nossa cultura popular e um pouco sobre a estrutura administrativa. Este livro proporcionará um elo de comunicação entre escola e comunidade, pois ele abre caminhos para vocês conhecerem melhor o meio em que vivem, compreendendo as diversas relações que nele se estabelecem, nos diferentes tempos e espaços (Lima, 2019).

Nessa apresentação é mais reforçado o “elo” escola e comunidade do que mesmo a “criação ou reforço” de identidades sobre a cidade de Russas. Mesmo assim, o espaço delimitado do município continuou sendo central na obra, pois o Livro Didático Regional é dividido em cinco unidades temáticas. Vejamos: *A natureza do espaço; Conhecendo nossa história; Meio ambiente e práticas educativas; Patrimônio, cultura e lazer; Poderes, direitos e deveres* (e cada unidade tem vários subtópicos). Analisamos mais detidamente as unidades 1 e 2, mas as outras unidades também serão comentadas de maneira mais ampla.

De modo geral, temos um ponto para ser destacado, que é o fato da obra citar mais escritores (seja de memórias ou ficção) que já escreviam sobre a cidade Russas, sendo isso uma confirmação do “campo letrado” atrelado ao espaço da cidade. São eles: Limério Moreira da Rocha (*Russas sua origem, sua gente, sua história; Russas: 200 anos de emancipação política e Russas: biografias ilustres*); Cônego Pedro de Alcântara (*Capital e Santuário*); Humberto Rodrigues Lima (*Russas: História e Estórias*); Alan Mendonça e Hilder Albuquerque (*Palavras Russas*); Hider Albuquerque (*A Canoa do Tempo*) e o próprio Airton Maranhão (*Admirável*

*povo de São Bernardo das Éguas Ruças*). Cita também o Livro Didático Regional escrito por Adriana Ribeiro de Lima, Francisca Valfisia da Silva, Hider Albuquerque Júnior e Lúcia Maria Silva (*Descobrimo e Construindo RUSSAS: Geografia e História*).

Esses escritores e memorialistas são citados sobretudo na primeira unidade do livro: *A natureza do espaço*. No entanto, nessa Unidade 1 é apresentada uma concepção de tempo mais plural, mas que continua muito vinculada à construção da memória: “Esta obra traz percursos temporais e espaciais muito interessantes, onde o ser humano, homem e mulher, cidadãos rustralianos, vão construindo coletivamente sua história e consequentemente interferindo no espaço” e indica que o aluno aprenderá que “todas as pessoas têm e fazem história, que as relações históricas no nosso município é a soma da sua vivência e de outras pessoas que convivem com você” (Lima, 2019, p. 14).

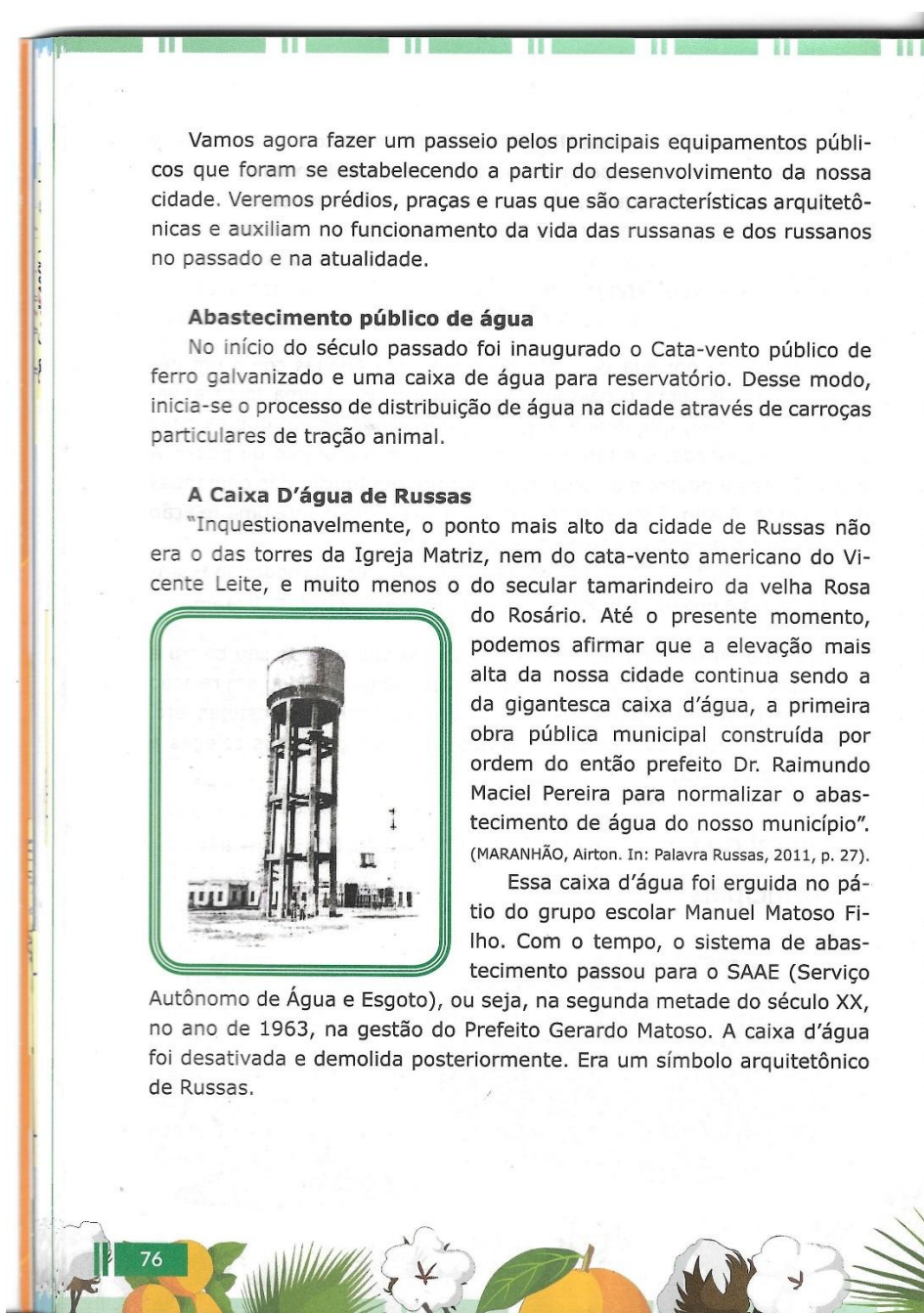
A dimensão da memória não é negada pelos autores, pelo contrário, é reforçada ao longo da obra a sua importância na construção da consciência dos sujeitos históricos. Mas aqui consideramos fundamental construir a pergunta: qual memória é evidenciada nessas obras? É uma memória do homem branco? É uma memória do colonizador? Como as populações negras e indígenas são retratadas?

Na Unidade 1 é feita uma provocação nesse sentido, quando se pontua que somente a elite nomeia as ruas. De acordo com o questionamento do livro: “Será que seria interessante ter nome de pessoas do povo nas ruas? Como nome de professores e professoras, de rezadeiras, de agricultores, de padeiros, leiteiros, o que vocês acham?” (Lima, 2019, p. 40). Há no texto uma intenção e um convite para reflexão de maneira crítica sobre as narrativas dominantes, como na citação anterior.

Para iniciar a Unidade 2, *Conhecendo nossa história*, uma nota de um dos autores abre o texto dizendo que “Conhecer o passado de Russas, mediados pela memória, é uma excelente forma de todas e todos rustralianos nos sentirmos corresponsáveis pelos percursos históricos do nosso município até aqui” e indicando que “Isso nos encoraja a tomarmos parte, no presente, da nossa história, não como simples expectadores, mas como sujeitos ativos desse processo” (Lima, 2019, p. 50).

Ainda na Unidade 2, em um subtópico chamado *Capital do vale: equipamentos públicos e principais ruas*, Airton Maranhão foi citado, momento no qual foi apresentando um trecho de sua crônica *A Caixa D’água de Russas*, que foi publicada no livro *Palavras Russas* (2011):

Figura 6 – Página da citação de Airton Maranhão no livro *Russas: conhecendo meu município* (2019)



Fonte: Acervo do autor.

Mesmo com a provocação na unidade anterior de que “somente a elite nomeia as vias por onde passamos com nomes de pessoas importantes”, e questionando sobre a importância de se “ter nome de pessoas do povo nas ruas”, na Unidade 2, quando se abordou os equipamentos públicos e as ruas da cidade, os exemplos são todos vinculados à elite e ao

poder (Hospitais, Praças, Quartéis e sedes da Câmara Municipal). Maranhão foi inserido nessa discussão com a crônica sobre a “caixa d’água” da cidade, que aparentemente parece ser entendido como algo “neutro”. No entrando, existem sim dilemas sociais em torno de um “equipamento” como uma “caixa d’água”, mas que a escrita de Maranhão abordou em uma chave do folclore. O autor não queria evidenciar questões sociais relacionadas ao acesso da água, não discutindo que “a sacralização do líquido se impõe em face do grande dilema na vida do sertanejo sempre angustiado com a possibilidade de ter ou não inverno”, e que esses reservatórios de água em uma cidade podem ser “pontos de conflito, disputas e favorecimentos” (Rios, 2016, p. 54 e 56).

No lugar de discutir as questões sociais nas quais o “equipamento público” se insere, o autor preferiu apenas alimentar na crônica uma dada memória, sem fazer as denúncias possíveis, sem fazer uma reflexão sobre as explorações e naturalizando as classes sociais, sendo essa uma questão que percorre toda a obra de Maranhão. Mas o limite da escrita de Maranhão não é só dele, pois há uma tendência da “volta do folclore” quando a elite quer falar do povo, sendo uma escrita “colonizadora”. Compreendemos e já discutimos ao longo deste trabalho que Maranhão fazia uma divisão entre povo e elite, mesmo ele afirmando que falava do povo sem hierarquias. Sendo assim, compreendemos Maranhão como um escritor conservador que foi, em alguma medida, apropriado pelo Livro Didático Regional, e que teve a sua confirmação como membro do “campo letrado” da cidade.

É perceptivo também nesse Livro Didático Regional um esforço em abordar a temática da construção da cidadania (Unidade 5, trazendo inclusive as fotos de todos os ex-prefeitos da cidade) e as temáticas que estavam sendo discutidas na historiografia, como por exemplo o Patrimônio sendo entendido como bens culturais, para além do material (Unidade 4): “Cultura é tudo aquilo que o povo produz, desde as construções materiais até as formas de pensar e agir de uma determinada população” (Lima, 2019, p. 129).

No entanto, vemos que ao logo do Livro Didático Regional é mobilizada uma concepção de “cultura popular”. A Unidade 4, *Patrimônio, cultura e lazer*, é iniciada com a mensagem: “nessa parte da nossa viagem iremos conhecer um pouco da cultura e dos patrimônios da nossa cidade. Entraremos em contato com as manifestações da cultura popular, com os bens patrimoniais [...]” (Lima, 2019, p. 128). Nessa perspectiva da “cultura popular” são elencados vários “sujeitos populares”:

No campo das mentalidades na "Terra de Dom Lino" vão surgindo sujeitos populares que representam nossas relações de identidade com a cidade. Trago aqui alguns desses sujeitos históricos rusanos com suas respectivas características: a embolada de Vem-

vem e Beija-flor; os grandes músicos e compositores: Liduíno Pitombeira, Almir Martins e Rômulo Santiago; o "Bê-á-bá" de Dona Olgarita, Maria Gonçalves, Babá e Dona Luzimar; o Carrossel do Antônio da Marta; A lojinha de Dona Naninha e Dona Zita; os alguidares da Banca da "Tereza do Babaco" nas "Táubas"; os sermões do Pe. Valério; o ônibus do seu Osvaldo; Seu Juju ourives; a "yaca pintada" do Dr. Daltro; Seu Jesus Sapateiro; "as curas" da "Neném Louceira"; o táxi do Concílio; os bombons do Bidão e o Chico da Pipoca; as revistas do Zé da Banca; a Padaria do Felipe; as Cantorias no Liduvino; a Bodega da Dona Terezinha do Seu Luis. Não podemos perder na memória a "famosa" Oscarina e o engraxate Chico do Mei'quilo". Nesse sentido, as memórias e Histórias se entrecruzam com as destes e muitos outros, que não registramos aqui por falta de espaço e porque a lista é "medonha" (Lima, 2019, p. 133)

Essa abordagem utilizada na citação anterior lembra o exercício que Maranhão fez em *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005) de "reunir" os conterrâneos em sua escrita. Aqui notamos que o folclore ainda tem participação na noção de tempo, quando se fala de passado em escritas que buscam reunir os "tipos" ou pessoas não pertencentes à elite, pois o recorte acaba sendo pela excentricidade (estereótipos, muitas vezes) dos sujeitos e não pelas questões sociais e relações de poder. Desse modo, acaba chegando uma visão mais conservadora da cultura, em escritas que vão por esse caminho.

Interessante que nesse segundo Livro Didático Regional, a questão da biografia é apresentada em uma perspectiva diferente, de forma que temos a "Biografia de Dona Neném Louceira" que destaca seu "ofício das louças" das "curas através da reza" como um "saber-fazer popular" (Lima, 2019, p. 135). Assim, mesmo sendo afirmado no livro uma compreensão de "patrimônio no plural", a "cultura popular" acaba entrando na discussão de uma forma "neutra", sem mencionar e problematizar os conflitos dentro das relações.

Mesmo afirmando fazer um exercício de trazer sujeitos do "povo" para o debate, como citado anteriormente, percebemos que ambos os Livros Didáticos Regionais dão mais evidência aos povos indígenas no processo de colonização do que ao povo negro escravizado. Apesar disso, destacamos que a obras trazem a discussão e correlacionam presente e passado ao tratarem da questão indígena e negra.

Não obstante, percebemos que tudo que não é da elite, ou seja, que não é do "homem branco", em livros didáticos de maneira mais ampla, é retratado como coletivo ou como povo (ideia próxima do folclore), sem uma individualização. Essa fragilidade pode ser por "ausência de fontes", por escolha metodológica ou por posicionamento ideológico de autores ou editores. Mas salientamos que apenas a individualização do sujeito não é a solução, pois é preciso uma análise que trabalhe com os marcadores de raça, gênero e classe para perceber as relações sociais que estão no entorno, usando uma perspectiva questionadora sobre os locais de poder e desnaturalizando as diferenças de classes. Entendemos que, em muitos casos, os Livros

Didáticos, sejam Regionais ou não, tendem a “congelar/cristalizar” as personagens, os espaços e os acontecimentos. Logo, acabam “congelando” também os múltiplos significados, as sensibilidades e as temporalidades que cercam e atravessam os acontecimentos e os sujeitos históricos.

Fica demonstrado que esses Livros Didáticos Regionais sobre Russas, em alguma medida, apoiam-se nas escritas desses memorialistas analisados nesta pesquisa. Isso confirma nossa hipótese inicial de que em cidades pouco escrituradas, memorialista e ficcionistas se juntam para elaborar passado ou passados para seus lugares, e constituem um “campo letrado” de atuação e a própria “cidade” também se beneficia com essa constituição, pois precisa dessa escrituração.

Retomando a discussão iniciada no segundo capítulo, percebemos que esses sujeitos se faziam também autores ao narrarem sua cidade, construía e atuavam em um “campo artístico” próprio, fazendo circular seus escritos e mantendo comunicações dentro das fronteiras desse “campo”. Neste sentido, compreendemos o Livro Didático Regional como uma espécie de “termômetro” desse “campo”.

É bom lembrar que “o livro, mais que um meio, é um dispositivo da constituição física do ‘ser escritor’” (Ramos, 2013, p. 182). Ao se fazer uma pesquisa como esta e analisar várias antologias, livros de memorialistas, livros de história (didáticos ou paradidáticos) que trazem o recorte ou o adjetivo de “russano”, é possível perceber uma forte presença da escrita de Airton Maranhão.

## 5.2 O lugar do ausente: o coveiro como metáfora para usar o passado

Quem lembra dos enterros  
 Dos mortos no tanger do sino  
 Seguindo a marcha fúnebre  
 Na tristeza do vespertino  
 Para a estrada do cemitério  
 Dobrando a Av. Dom Lino? (Maranhão, 2005, p. 21).

Airton Maranhão não desprezou os ausentes, e perguntou em sua escrita poética sobre quem lembrava dos enterros, dos mortos, do sino que anunciava a morte e da marcha fúnebre que rumava ao cemitério. Nesse poema escolhido como epígrafe para iniciar este tópico, o autor que analisamos abordou elementos que fazem parte do universo da morte e do morto, que é também um ausente. Mas Maranhão estava na verdade era saudoso do passado e dos costumes que foram “abandonados” no tempo presente de sua escrita.

Desse modo, é importante analisar quais “imagens literárias” ou metáforas Maranhão construiu em sua escrita para lidar/(re)mexer com esses passados/memórias, com esses mortos ou ausentes. É importante lembrar que esse ato de ressuscitar esses mortos é uma demanda dos vivos, ou seja, é o presente buscando construir um determinado passado para si, são as forças do presente atuando na construção de um desejado passado para afirmar questões do agora.

Nessa direção, interessa-nos o crivo que esse autor utilizou para selecionar as “personagens” da cidade de Russas (no presente), que deveriam ou não “entrar” na história e na ficção, ou em sua formulação de passado. Para usar uma expressão do próprio Maranhão: “os mortos que deveriam ser lembrados com lápides”. Muitas vezes não é o fantasma (o morto) que volta para assombrar, mas sim os vivos (ou até mesmo a própria História) que não consegue viver sem os mortos. Logo, podemos dizer que esses vivos são homens ou mulheres que como Maranhão “perturbam” os defuntos e não deixam os “fantasmas” morrerem em paz (Machado, 2016, p. 51).

No capítulo 17 do romance *A dança da caipora* (1994), vemos uma situação na qual a personagem do Coronel Barroso com seus homens (cabras) foram procurar o Zé da Lagoa para um acerto de contas, mas a princípio o Zé da Lagoa fugiu e os homens encontraram apenas a personagem Pedro Miguel da Rosa, que havia levado uma surra da caipora e estava “encaiporado”:

- Coronel, Coronel, não está em nenhuma delas.
- Que praga! - exclamou o Coronel. - Nada de estranho?
- Só o que existe de estranho aqui nesta choça é um velho moribundo gemendo a morte, mas não é o Zé da Lagoa.
- Que tem este peste?
- Tem o corpo todo retalhado, monstrengo, assombroso...
- Chega! - gritou o Coronel enraivecido. - Quem fez isso?
- Dizem que foi a Caipora.
- Acabem de matar esse demônio.

Todos os seus cabras pasmaram, numa sensação horrível de terror. Isso era um motejo para quem era pistoleiro, pistoleiro não é carrasco, é um homem rude, semicivilizado a tresnoitar a crença e a superstição, que lhe causa alguns dos medos mais belos do mundo.

- Coronel, não faça isso, ali guarda maldição...

- Maldição de quê?

- A Sentinela da Raposa...

- Que diabo é isso?

- É a Dança da Caipora.

- Isso não passa de uma mera superstição, um louco qualquer em transe final, acabem com tudo, até que o Zé Molambo apareça, eu não creio em caiporismo, sou tenebroso e descrente nessa ignorância desses matutos. Quem faz o mistério aqui sou eu, quero ver essa gente dançando em chama. A Caipora dançando em chama!

- Coronel, o senhor não devia...

-.... Duvidar dessa besteira? *Todo fantasma pertence ao mundo dos defuntos*. Acenda as tochas e queime tudo. Só assim, quero ver essa maldita Caipora resistir ao fogo na mansão dos mortos.

- Não é preciso, Coronel, aqui estou eu, Zé da Lagoa em pessoa, eu me entrego de corpo e alma, mas peço pelo amor de Deus, deixe esse povo em paz principalmente, o compadre Pedro Miguel da Rosa. *Deixe que ele morra em paz, se não ele nunca mais poderá morrer*, e essa terra será um dos recantos do inferno. Quem bole com a Caipora se encaipora também, Coronel. (Maranhão, 1994, p. 97. Grifos nossos).

Nessa cena do romance nos chama atenção duas frases que servem para alimentar a discussão que estávamos fazendo anteriormente: “todo fantasma pertence ao mundo dos defuntos” e “deixe que ele morra em paz, se não ele nunca mais poderá morrer”. Aqui não interessa explicar a lenda sobre a Caipora que Maranhão utilizou como central em seu romance (proximidade com o folclore que discutimos no segundo capítulo), mas é importante discutirmos essas duas frases, pois as mesmas nos indicam uma forte vinculação da escrita de Maranhão com o universo da morte, e como a morte é necessária, assim como o fantasma deve permanecer no mundo dos mortos – mesmo que metafóricamente – uma separação do passado e do presente.

Nessa perspectiva de que “todo fantasma pertence ao mundo dos defuntos”, há outras passagens ao longo do romance que reafirmam essa ideia, como por exemplo no capítulo 12, quando a personagem chamada Borges, dono do bar, diz insultando Zé da Lagoa que “Marina não vai pagar essa despesa, os mortos não voltam”. Sentindo que a memória de sua finada amada tinha sido insultada, Zé da Lagoa respondeu: “[...] Já que os mortos não voltam, vou mostrar quem é lobisomem, quem é vagabundo, quem é molambo da terra, eu bem que avisei” (Maranhão, 1994, p. 76 e 77).

Ainda analisando o romance *A dança da caipora* (1994), vemos no início do capítulo 11 que Pedro Miguel da Rosa fez uma visita aos compadres João Clementino e Maria dos Anjos. Mesmo tendo tido uma boa caçada, Pedro Miguel estava abatido e foi questionado

sobre esse comportamento pelo dono da casa que se localizava na lagoa da Caiçara: “ – Que diabo é isso compadre Miguel, fez boa caçada no que se vê, ainda fica que nem burro amoitado, com medo de uma cascavel” (Maranhão, 1994, p. 70). Pedro Miguel da Rosa responde à pergunta dizendo que há dias é perseguido por uma coisa maligna: “como se eu andasse procurando a morte e a morte me procurando, cada um com medo do outro”. E logo em seguida conta que tentou cometer suicídio:

Já na semana passada tive um dos sinos do inferno badalando meu juízo, num pesadelo que me deixou louco varrido, e se ainda não sabe a velha Chica do Canjerê foi quem me alertou, quando já estava com a corda no pescoço, na encruzilhada da “Cruz-das-almas”<sup>74</sup>.

- Na “Cruz-das-almas”?

- Na encruzilhada da “Cruz-das-almas”.

- Jesus! - exclamou. Não me diga. Por favor, não diga essa loucura. Na "Cruz-das-almas", ah, não.

- É verdade - sussurrou o velho caçador.

- Diabo, Miguel, cometer um suicídio, compadre? - vociferou João Clementino. - Um suicídio?!

- Era a única solução.

- Solução?! – Berrou, que solução?

- *Da morte renascer a vida em mim.*

- Isso não faz sentido, disse João. *A morte não renasce, ela morre eternamente sem nenhum valor. A morte só vive na morte, por ser uma estrada sem muro, sem volta. Morrer é apodrecer no abandono sem mais vida num eterno desamparo. A morte não tem amparo e nem desamparo. O mundo só não apodrece porque as flores perfumam o mundo. A tumba acalenta o morto no silêncio da podridão... Só o morto. O suicídio não mata ninguém, a pessoa não morre porque a morte não foi em vida buscar a vida, é uma artimanha de enganar a si que está morto sem morrer, embora o esqueleto em pó não está morto. O suicida anda vestido de Bicho Folharel (Maranhão, 1994, p. 71. Grifos nossos).*

Nesse diálogo, vemos que para uma das personagens a morte era uma forma de “renascer a vida”, ou seja, de voltar a viver. Já a outra personagem tem outra visão da morte, pois entende que não há renascimento na morte, como dito “morrer é apodrecer no abandono

---

<sup>74</sup> Airton Maranhão tem uma crônica no livro *Palavras Russas* (2011) intitulada de “Cruz das Almas”, fazendo referência ao lugar com fama de assombrado: “Cheguei a ouvir dos mais crédulos que a Cruz das Almas era um local mal-assombrado, de uma reputação terrível, onde almas penadas cobertas de lençóis brancos caminhavam ao redor da cruz, mostrando lugubrememente os olhos escaveirados, rezando terço pela aparição de um estranho vaqueiro que morrera naquele local” (Maranhão In Mendonça, 2011, p. 29). Vemos aqui o autor indicando que escutava das pessoas essas histórias que retratava em seus escritos, seja nos romances ou nas cônicas. Maranhão alimentava sua escrita do folclore e essas narrativas “circulavam” dentro de sua produção.

sem mais vida num eterno desamparo”. Mas ao logo do romance, assim como em toda a obra de Maranhão, a visão sobre a morte que predomina é a da personagem Pedro Miguel da Rosa, uma visão da morte como renascimento, sendo que a imortalidade só chega após a morte, e que é o morto que necessita de cuidados, pois:

É preciso enterrar os mortos para que os vivos continuem vivos. Mas, quando os vivos parecem estar mortos (nem que seja de saudade), costumam fazer o contrário, desenterraram os mortos através da linguagem e afirmam que eles estão presentes, apesar de estarem ausente (Machado, 2016, p. 52).

Sobre essa relação de enterrar ou desenterrar os mortos pelos vivos, essa lida constante com o morto, podemos entender metaforicamente como um ato que pode ser feito pela escrita – uma escrita que lidou com ausências e representações. Mas sabemos que quem cuida dos mortos é o coveiro, e nesse ponto vemos um diferencial na escrita de Maranhão, pois para lidar com esse ato de enterrar e desenterrar memórias em sua escrita, foram criados personagens coveiros na narrativa.

Neste tópico, indo nessa direção do “cuidado com o morto”, apresentamos as personagens coveiros de Airton Maranhão, refletindo como esses coveiros podem ser metáforas para o uso do passado, pois, a “riqueza da metáfora”, nesse caso metáforas literárias, é “sua função mediadora entre o pensamento sensório e perceptivo e o verbal e semântico, pela combinação de imagem e linguagem, de pictórico e abstrato, tornando-se um recurso fundamental tanto para explicar quanto para ensinar teorias” (Marcelino, 2020, p. 193). Para Michel De Certeau, a metáfora “disfarça a explicação histórica com um caráter entimemático. Deporta a causalidade para a sucessividade [...]. Representa relações de coexistência como relação de coerência etc” (Certeau, 2017, p. 100). Salientamos que essa metaforização é uma proposta nossa, e não algo colocado por Maranhão.

Logo, sob nossa perspectiva, o trabalho/operação de “enterrar, desenterrar e inscrever” é uma metáfora na escrita de Airton Maranhão, pois através dessas personagens coveiros pensamos múltiplos sentidos para os usos do passado. Aqui entendemos que a historiografia, sobretudo, tem a missão de lidar com os “restos” do passado “facilitando o luto dos cadáveres insepultos que, como fantasmas, ainda assolam o presente, já que essa tarefa não deveria ser compreendida como apenas da literatura” (Marcelino, 2020, p. 205). Para o historiador Temístocles Cezar, também há proximidade entre a prática historiográfica e o rito de sepultamento:

A morte é o que falta à história. Como diria Paul Ricoeur é o ausente do discurso historiográfico. Paradoxalmente, é sobre essa fisionomia da condição humana que os historiadores mais escrevem. Seriam eles guardiões ou administradores dos bens dos mortos, como pensava Jules Michelet, servindo-se do exemplo de Camões? *Em certo sentido, a conversão da ausência em presença é uma prática historiográfica análoga ao gesto escriturário do rito social do sepultamento e do trabalho de luto.* Ressuscitar o passado e devolvê-lo como história, eis a magia do historiador (Cezar In Marcelino, 2017, p. 11-12. Grifo nosso).

Lendo o próprio Paul Ricoeur, vemos o autor afirmar que

A história, dizimos então, encarrega-se dos mortos de antigamente de quem somos herdeiros. A operação histórica por inteiro pode então ser considerada como um ato de sepultamento. Não um lugar, um cemitério, um simples depósito de ossadas, mas um ato renovado de sepultamento. Essa sepultura escriturária prolonga no plano da história o trabalho de memória e o trabalho de luto. O trabalho de luto separa definitivamente o passado do presente e abre espaço ao futuro (Ricoeur, 2007, p. 506).

Tendo em vista essa “proximidade” entre uma prática historiográfica e o ato/rito do sepultamento, como colocado anteriormente pelos autores, entendemos que ambas as práticas transformam o “ausente” em presente. Assim, achamos válido também pensar metaforicamente os muitos significados presentes em torno desse sujeito responsável pelo sepultamento e zelo dos túmulos e das lápides: o Coveiro. Acerca dessa “proximidade” entre a escrita e o rito de sepultamento, Michel de Certeau também apontou, em *A Escrita da História* (2017) que,

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um *rito de sepultamento*; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem função *simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: “marcar” um passado é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos. A arrumação dos ausentes é o inverso de uma normalidade que visa ao leitor vivo, e que instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário (Certeau, 2017, p. 109).

Desse modo, assim como os historiadores e os escritores (seja de memória ou de ficção, sendo que essa separação não é absoluta), os coveiros metaforicamente também podem ser compreendidos como “guardiões ou administradores dos bens dos mortos” e acabam também lidando com uma dimensão de escrita, uma prática de escrita (mesmo que seja zelando ou mapeando-a): a inscrição na lápide do túmulo, que é a indicação de uma ausência. Para Certeau a “operação historiográfica” separa o passado do presente, sendo esse passado um “morto”, que assim como no cemitério precisa de escrita, precisa de uma lápide.

Os coveiros são sujeitos que “cuidam” dos mortos e do cemitério e conservam os mortos, mas em alguma medida também com a intenção de esquecê-los e “dissimular tudo aquilo que indicaria a corrupção do tempo”. Nessa “lida” com o Tempo, o cemitério serve para esquecermos “do próprio esquecimento, numa atitude compatível com muitas outras práticas e ritos funerários de uma cultura construída em torno de um ‘imaginário da História e do Tempo’” (Marcelino, 2017, p. 28).

Airton Maranhão trabalhou, metaforicamente, no romance *As pétalas da Pacarrete* (2014), essa relação entre o sepultamento e o “jogo” entre lembrar e esquecer:

A morte irrompe o incêndio na escuridão. Adianta agora, na velhice, mirando a morte, tentar revirar a vida? Isolado e meditativo, viver encarcerado na melancolia? A doença não imortaliza a estátua, nem a sombra prestes a ser expulsa da aurora. A imagem do sonho não sobrevive às sete punhaladas. Adiante lembrar agora, do buquê de flores e do altar vazio? [...]

Que só não sumiu a fama do indomável retrato, porque a imagem ficou sepultada no coração de Márcio Cordeiro. *Sepultada, para não apagar os sonhos do passado, na tumba do mistério, onde findam as clareiras das estradas.* Nem mesmo a poeira da última pá da cal atirada sobre o túmulo da noiva, para onde sempre serão enviadas flores e coroas [...]

Sem refúgio do sono hibernal dos túmulos mais esquecidos, nada em contrário. Porque desinquieto, Euclides poderia imaginar, com a mente que brilha como diamantes lapidados, para enxergar que o noivo da musa da fotografia havia morrido na solidão [...]

E sendo ele [personagem Márcio Cordeiro], o próprio finado, não deixou a coroa de flores enfeitar a cova no cemitério, para não saudar a morte trágica. Para não poder escapar de ser jogado no abismo dos sonhos, condenado à morte, por amar demais a mulher mais bela desse mundo [...]

E Márcio Cordeiro, sentado no banco do jardimzinho, olhava para a foto. Se fosse um sábio, sepultaria a vida no íntimo do pensamento [...]

Se padre Zózimo tivesse mergulhado na mentira, no intuito de bajular o policial, havia de abrir a própria cova no Cemitério Bom Jesus dos Aflitos. Naquela época, quem mentia com invenção de história banal, degradante ou cruel, cavava a própria sepultura. A mortalha da noite já cobria a imensidão construída sobre o silêncio da meditação e da serenidade. A coruja piava longe, num desafio de assombro. (Maranhão, 2014, p. 13, 26, 31, 46 e 88. Grifo nosso).

Não nos interessa, pelo menos não aqui neste momento, descrever ou explicar o enredo do romance, mas sim explicitar como o autor se utilizava dessas temáticas que envolvem morte, imortalidade, sepultura, tumba e túmulo para construir narrativas e efeitos de memórias (lembrar e esquecer) e de temporalidades (passado, presente e futuro ou a coexistência de ambos), e como elas servem em nossa análise como metáforas para pensar o trabalho do historiador. A sepultura que serve para enterrar e esconder pode ser também um caminho para

não se deixar “apagar os sonhos do passado”, é uma forma de se fazer lembrar, como dito pelo próprio autor já no final do romance *As pétalas da Pacarrete* (2014): “Não confunda a morte real com a morte aparente. Ninguém passa momento horrível se não morrer, verdadeiramente por amor. Ninguém engana o potente abutre secular enquanto *resta catacumba a desempenhar o papel de destaque no universo*” (Maranhão, 2014, p.176. Grifo nosso). O papel de destaque da catacumba é fazer lembrar.

Maranhão também indicou essa falta de memória quando, no romance *Os mortos não querem volta* (1999), por mais de uma vez é elucidada a imagem da ausência de um cemitério no povoado de “Sete Pedras” (ou seja, ausência também de catacumbas e lápides) e logo no primeiro capítulo do romance o narrador descreve o lugarejo como uma “freguesia envolta de solidão, floreiras e tecelões, sem igreja e *vestígio algum de cemitério*” (Maranhão, 1999, p. 5. Grifo nosso).

O Cemitério pode ser entendido como um lugar no qual se faz a “organização” dos mortos – das “ausências”. E a falta de “vestígios de um cemitério” indicada mais de uma vez no romance pode ser uma forma de falar da necessidade de um determinado passado, de um “cemitério” organizado da forma que o “coveiro” quer dispor esses “mortos” (ausências, passados) ou da forma que o escritor deseja organizar os “mortos” (memórias ou eventos) em sua narrativa.

Essa é uma ideia – imagem literária – que é reiterada ao longo do primeiro capítulo do romance *Os mortos não querem volta* (1999), e logo nas páginas seguintes o narrador volta a insistir: “naquela *freguesia remota, sem nome, igreja e cemitério*, não havia mantos para estender pelos caminhos nem ramos para enfeitar as portas, as janelas e as estradas” (Maranhão, 1999, p. 9. Grifo nosso). Inferimos, mais uma vez, que a repetição dessa ideia, logo no primeiro capítulo do romance, é uma forma que o autor utilizou para delimitar narrativamente um certo “vazio” nesse povoado “Sete Pedra”, ou seja, indicar a presença de ausências.

Assim, compreendemos que a “imagem”, construção narrativa de uma freguesia sem nome, sem igreja, sem padre, sem coveiro e sem cemitério é uma metáfora de um povoado, uma Russas natal, sem memória (ou uma determinada memória desejada pelo autor) e sem inscrição no tempo e no espaço (como já discutimos anteriormente), pois “metáfora alimenta-se do caráter de esboço de imagens, sem precisão, tal como funcionaria a memória” (Marcelino, 2021, p. 33).

Porém, no segundo capítulo do romance *Os mortos não querem volta* (1999), a personagem do Padre Vitorino – que apareceu misteriosamente no povoado sem nome – afirma ter uma espécie de missão naquele lugar: “– Eu vim para salvar esse povoado, que *sem registro*

*da vida* rasteja fadado ao fim da sua espécie” (Maranhão, 1999, p. 19. Grifo nosso). Aqui é apresentada a centralidade que a noção de “registro da vida” tem na obra de Maranhão, sua intenção de biografar personagens de sua cidade. Desse modo, vemos que o personagem Padre Vitorino até se assemelha à “missão” do próprio autor em estudo, pois buscava registrar a vida dessa gente e essa também era a missão de Ailton Maranhão, como já discutimos anteriormente.

Na narrativa de Maranhão o Padre Vitorino também tem a “missão” de batizar o povoado, algo que também não deixa de ser uma forma de inscrição, pois “nomear” é uma relação de poder e também uma forma de inserir no tempo e espaço, assim como é uma forma de “colonização”, ou para usar uma linguagem mais próxima da escrita de Maranhão, podemos dizer que nomear é uma forma de “catequizar”:

-Nome? -perguntou Mãe Rosa. -Qual?  
 -Sete Pedras. – Respondeu o padre.  
 -O quê?  
 - Sete Pedras. – Confirmou o Cura sem hesitação. – Este povoado, de hoje em diante, assim será chamado.  
 -Sete Pedras. – Repetiu num escarcéu a aldeia em peso.  
 - Muito bem disse o abade. – Está benta.  
 Naquele cerimonial de comemoração do nome do lugarejo, o Cura num sacramento, benzeu a todos, no sorriso e nas lágrimas dos penitentes. Foi a primeira vez que sorriram e choraram de alegria com a celebração de uma missa. Assim como Frei Henrique Soares de Coimbra celebrou em terras brasileiras. Assim como Cabral ao descobrir o Brasil, deu-lhe o primeiro nome. Padre Vitorino descobriu Sete Pedras (Maranhão, 1999, p. 23-24)

Interessante que durante o “correr” do romance *Os mortos não querem volta* (1999), o padre Vitorino não batizou nenhuma criança, seu intento maior era dar “nome ao lugarejo”, era inscrever o “lugarejo” no tempo e também se inserir na memória do povoado. Para Machado (2016), fazendo referência a Todorov, o ato de nomear os espaços é uma forma de “tomar posse dos lugares (através das armas da linguagem), é uma forma de colonizar os sentidos”, sendo que isso pode também acontecer de forma lenta e gradual por alguns caminhos: “através das letras (livros de memórias), das placas (nome das ruas), das tintas (quadros) e dos bronzes (estátuas)” (Machado, 2016, p. 50).

No tópico anterior vimos o exemplo de uma dada memória sobre uma cidade (Russas) sendo construída através dos “caminhos das letras” (livros de memórias e de ficção). Já sobre o “caminho do bronze” (talvez do concreto), ou seja, das estátuas vimos também em capítulo anterior a centralidade dessa temática das estátuas na obra de Maranhão, sobretudo no romance *Os mortos não querem volta* (1999), sendo, inclusive, um desejo do próprio autor ser “estatuído”. Mas aqui nesse momento de nossa análise julgamos pertinente acrescentar também

as próprias lápides tumulares, assunto caro neste tópico, também como um “caminho” viável para a construção de lembranças, como um suporte de nomeação/demarcação e de construção de memória(s) – pelo menos na escrita de Maranhão assim se apresentam.

No capítulo seguinte do romance *Os mortos não querem volta* (1999), essa discussão de “nomear”, “colonizar”, “catequizar”, “batizar”, “registrar” continua presente e a voz do narrador indica que as pessoas que moravam no povoado careciam de sobrenomes dos pais e avós:

Sete Pedras ainda era pagã. Modestos, aqueles que ali nasceram não tinha, nomes de batismo, nem de casamento. Somente tinham um nome, não tinham sobrenome. Era Buema, Apolônio, Arsênia etc. Até os mortos que ali jaziam na elevação das macegas nasceram com um só apelido e morreram sem um só batismo. Que horror! Que maldição! Que desumanidade! Um ser humano por toda vida ter somente um apelido, um só nome e nunca trazer em seu nome os sobrenomes dos seus pais e dos seus avós (Maranhão, 1999, p. 25-26).

Na citação anterior, percebemos que é elucidado a ausência de outras “inscrições” para essas pessoas encontradas por Padre Vitorino, os nomes de batismos e de casamento. Pierre Bourdieu (2001) indica que o nome próprio é uma das “instituições de totalização e de unificação do eu”, sendo que os “ritos batismais” tem ligação com essa construção de identidade, pois são esses “ritos batismais” e o “nome próprio” que institui uma identidade social constante e durável (Bourdieu, 2001, p. 186). Também podemos compreender o ato de batizar como uma forma de construção de sentidos, de controle, de dominação de transmissão.

O ato de nomear os(as) filhos(as), assim como o de fazê-los(as), faz parte de uma estratégia identitária; os nomes, e mais especificamente os sobrenomes, são marcas de família, são insígnias da tradição [...]. O ritual do batismo muito emblemático, ele antecede todos os outros rituais da vida de uma pessoa de um lugar, é a primeira intervenção social em nome de uma identidade (Machado, 2016, p. 50).

O nome próprio, ainda segundo Bourdieu, é por excelência uma imposição arbitrária e é a forma do indivíduo ser reconhecido no tempo e no espaço. O batismo é essa porta de acesso da existência social (Bourdieu, 2001, p. 187). Logo, para “solucionar” essa questão de “Sete Pedras” ainda ser pagã (sem nomes, sem registro e sem inscrição – sem os “ritos batismais”), o Padre Vitorino “tinha que apressar a construção da igreja”. Ao ao longo da narrativa do romance vai ficando explícito “esse pensamento profundo do padre Vitoriano” de desejar construir uma igreja e um cemitério nesse povoado, que são locais/instituições de inscrições:

A última morada daquelas pessoas não era um cemitério. Era um pequeno campo de arbusto rasteiro, *sem flores, sem cruces, sem inscrição*, assim como um cemitério de brincadeira, ou nem mesmo um cemitério. Santo Deus! Somente o repouso do sepulcro, guarda os mistérios da vida nos disfarces de sua obra-prima (Maranhão, 1999, p.26. Grifo nosso).

Vemos que além de querer registrar os vivos com nome de batismo e de casamento, a personagem do Padre Vitorino também quer registrar os mortos, quer que os mortos tenham flores, cruces e, sobretudo, uma inscrição na lápide tumular. Assim, além de “organizar” os vivos na igreja que seria construída, a personagem padre queria “organizar” os mortos (ausentes) no cemitério, duas dimensões de inscrições: “Do berço a além do mausoléu.” (Maranhão, 2005, p. 20). Na narrativa, podemos entender essa dimensão da necessidade da igreja como sendo a organização e nomeação do presente (dos vivos), sob o cuidado do padre. Já a necessidade do cemitério indica a organização e nomeação do passado (dos mortos), sob o cuidado do coveiro, uma separação metafórica entre passado e presente.

Francisco Régis Lopes Ramos, refletindo sobre a “operação historiográfica, partindo Certeau (2011), nos diz que “no tempo partido da modernidade, procurar e encontrar os mortos é o primeiro passo para domesticá-los, dar-lhes um lugar minimante delimitado. O segundo, que pode vir antes ou depois, é dar-lhes nome” (Ramos, 2025, p. 7). Sendo essa uma “operação” que isola o passado, o passado como um “morto enterrado”, essa separação entre passado e presente é muito próxima de uma visão de “história colonizadora”, pois em concepções de história crítica o passado não acabou.

Nessa direção, em sua narrativa, Airton Maranhão, reafirmamos, partiu do ausente ou dos ausentes, como nos diz Certeau, que a história é tecida em uma relação com o “outro”, que é um “ausente” (Certeau, 2011, p. 181). Para exemplificar como a escrita que aqui investigamos se relacionou com os ausentes e as ausências, basta observar que a personagem do Padre Vitorino – assim como a escrita de Airton Maranhão – parte da ausência de nomes, da ausência de inscrição, da ausência de igreja e da ausência de cemitério.

Nesse avanço em direção ao “outro país” – ou na fabricação da escrita que ela consagra, à semelhança de um cemitério, aos defuntos – como será o procedimento efetivo da historiografia? De fato, a missão social que é confiada pelo além (pelo aquém) do presente tem, precisamente, o objetivo de levar o outro para o campo de uma compreensão presente e, por conseguinte, de eliminar a alteridade que parecia ser o postulado do empreendimento. O outro não seria a condição de possibilidade, mantida externa, do discurso filosófico, mas seria modificado em objeto, o elemento que o discurso histórico transforma em significantes e reduz a algo de inteligível para suprimir seu perigo (Certeau, 2011, p. 182).

Logo, mesmo sem ser historiador de formação, Airton Maranhão buscou, em alguma medida, – através de suas personagens nos romances ou nas suas crônicas – exercitar esse “discurso histórico moderno” que lida com o outro, como descrito por Michel De Certeau (2011), que “busca transformar a própria diferença em objeto” (Certeau, 2011, p.182), os quais suas operações “continuam sendo literárias” (Certeau, 2011, p. 180), pois, “o texto historiográfico combina, portanto, a racionalidade da explicação com a narrativa literária que fala do outro, ao denegá-lo; ele serve-se do silogismo com esse uso fictício” (Certeau, 2011, p.184-185). Aqui utilizamos Certeau para analisar Maranhão e percebemos que transformando “o diferente” em objeto de pesquisa (alimento para sua escrita literária) esse autor, partindo de uma visão “burguesa”, fabricou um “outro”.

No desenvolver do enredo do romance *Os mortos não querem volta* (1999), reafirmamos, é sempre colocada a necessidade da construção de uma igreja e de um cemitério, no “recém-batizado” povoado Sete Pedras, mas vale lembrar que esse povoado não estava vazio de pessoas antes da personagem padre Vitorino aparecer. Inclusive são essas pessoas que constroem essa capela:

Calcula-se, com a vontade religiosa daqueles penitentes, que a capela em pouco tempo estaria pronta. *No lugar que tem capela tem que ter cemitério. No lugar que tem cemitério tem que ter coveiro.* Foi com esse pensamento que Buema prontificou-se ao padre. *Sete pedras ganharia um cemitério novo, com jardim florido, cercado de muro aos cuidados de um coveiro* (Maranhão, 1999, p.26. Grifos nosso).

Interessante notar também a relação, apresentada pela voz do narrador, de dependência para existir entre a igreja e o cemitério, pois onde tem um, tem que ter o outro. A personagem do padre fica com a missão do “registro” dos nomes na igreja, mas quem cuidaria dos mortos no novo cemitério? O narrador também se pergunta: “Qual o mistério de “Sete Pedras”? Uma povoação com um campo santo sem flores e sem sepultura?” (Maranhão, 1999, p. 27). Assim, vemos que junto com a chegada do cemitério, também é apresentada a necessidade da presença de uma outra personagem na narrativa, um coveiro para “cuidar<sup>75</sup>” dos

---

<sup>75</sup> O coveiro cuida dos mortos, mas também pode cuidar dos vivos, um exemplo de personagem assim é o Chico Coveiro, do romance *A cabeça do santo* (2014), da escritora Socorro Acioli. No romance, Chico Coveiro e sua esposa Gerusa abrigam Samuel, personagem principal da narrativa, em sua casinha no cemitério para cuidar e revelar segredos do passado. Desse modo, vemos que existe uma recorrência da forma como essa personagem coveiro é representada na literatura, sempre como o sujeito que sabe de tudo na localidade em que trabalha e que cuida de todos ou como uma figura sinistra que assombra todos. Já em *Oração para desaparecer* (2023), romance da mesma autora, não se apresenta um coveiro em si, mas durante toda a narrativa é trabalhado o “ato de enterrar e desenterrar” e as relações com o corpo, a memória, as temporalidades e a linguagem: “significa quem morre sem morrer, enterrados que saem da terra. Não é qualquer morto, são os escolhidos para isso” (Acioli, 2023, p. 27). Mesmo não falando diretamente do coveiro, Acioli indica sobre o cuidado que ele desempenha: “sempre quis ficar

mortos (ausentes) e do cemitério. Com o cemitério novo, Sete Pedras ganharia túmulos, ou seja, memória e inscrição. Maranhão usava o “coveiro” para contar da cultura e do passado da cidade, mas esse passado acabava vindo como estereótipo, como uma fabricação do “outro”.

“Padre” e “Coveiro” são duas personagens recorrentes na obra de Airton Maranhão, e indicam o cuidado com o começo (registro do batismo e do casamento) e o cuidado com o fim (a sepultura, a inscrição na lápide e o próprio cemitério). Inferimos que são duas personagens que lidam, sobretudo, com práticas de inscrições. Indo na direção das “comparações de Michel de Certeau entre a escrita da história e o rito de sepultamento” (Marcelino, 2017, p. 36), compreendemos que o historiador, assim como o coveiro, “cuida” dos mortos.

Prosseguindo na leitura do romance *Os mortos não querem volta* (1999) e atentando para as questões sobre o cemitério e de como nele o coveiro lida com ausentes, é interessante destacar a definição que a personagem Ananias, também chamado ao longo da narrativa de Serpente, apresenta-nos:

– O cemitério não chega a ser sombrio nem triste. Naquele campo-santo regressa a bestialidade dos pecadores. A paz do homem que enterra os mortos. A missão divina do coveiro é acelerar a lentidão da semente humana. O morto tem medo dos vivos porque não crê na maldição da eternidade. O ser vivo é um homem mau, nunca perdoa o seu próprio arrependimento. Declara sua felicidade e sem generosidade morre feliz. Enterra o coveiro, o ímpio, que sem felicidade nega seu medo à morte e a realidade à vida. O finado silencia o segredo da eternidade sob a pedra de mármore. O coveiro sabe para quem desvendar tamanho mistério. O padre encomenda o corpo, não enterra os mortos. *O serviço fúnebre do coveiro é cuidar da laje tumular*. Nem todos nasceram no dia dos mortos com a predestinação macabra. Aqui, se morre de velhice (Maranhão, 1999, p. 82. Grifo nosso).

Assim como a personagem coveiro do romance que tem a missão de “cuidar da laje tumular”, Airton Maranhão com sua escrita literária “põe em cena uma população de mortos – personagens, mentalidade ou preços” (Certeau, 2017, p. 108), ou seja, “mexeu” com ausentes e “lidou” com os “mortos” pra organizar também o espaço dos vivos. A escrita de Maranhão construiu “túmulos” para o “morto” (ausente). Para Certeau há duas dimensões nesse tipo de operação que lida com o “morto”: “uma técnica e outra escriturária. É apenas através dessa diferença de funcionamento que pode ser reencontrada uma analogia entre as duas posições do passado – na técnica de pesquisa e na representação do texto” (Certeau, 2017, p. 110)

---

em Aboim, cuidar de tudo, limpar as lápides dos familiares no cemitério, a guardiã dos mortos” ou “gostaria de dispor tudo em um caixão e fazer um sepultamento, com lápide com missa” (Acioli, 2023, p. 54 e 157)

Assim, falando dos “mortos” de sua cidade, pesquisando e escrevendo, metaforicamente “construindo túmulos”, Maranhão falou dos costumes e temporalidades outras, falou de ausências que não passaram totalmente e ainda habitam o presente, mostrando o “atrito”, mesmo que de forma não intencional, entre essas muitas temporalidades que habitam o presente e seu texto. Logo, fica exposto a nossa compreensão de que o “morto” indicado por Michel de Certeau também pode ser compreendido como um período passado ou um costume outro.

Na busca por ser o coveiro de “Sete Pedras” – em uma discussão – a personagem Serpente exclama para a personagem padre Vitorino: “– Maldita necrópole *sem coveiro e sem lapidário!*” (Maranhão, 1999, p. 81. Grifo nosso). E faz um pedido durante essa discussão: “Com a máxima veneração do segredo da alma na eucaristia, em júbilo religioso, pretendo tomar conta da igreja como sacristão e do cemitério como coveiro deste povoado” (Maranhão, 1999, p. 81-82).

Vemos uma pretensão da personagem Serpente de ser sacristão e coveiro. Pensando metaforicamente, inferimos que a personagem queria ter o presente e o passado, em alguma medida, em seu controle, sob a sua forma de inscrição. Ao que a personagem do Padre Vitorino responde: “– Coveiro! – Resmungou o reverendo. – Papa-defunto! (Maranhão, 1999, p. 82). Vemos que o Padre Vitorino menosprezou a função do coveiro, mas a personagem Serpente não desistiu de seu desejo de ser coveiro.

Sendo uma personagem complexa, logo no capítulo segundo do romance Serpente é descrita por Apolônio como “um fantasma entre os vivos”, e a personagem Mãe Rosa acrescentou que “todo mundo sabe que esse demônio oculta o elixir da eternidade, o mistério da morte e o segredo da vida. Não acredita em milagre. O milagre para ele não existe. Julga a divindade como uma pedra, uma flor, um pedaço de carvão, que não subtrai o penitente nem adiciona o pecador (Maranhão, 1999, p. 15).

Com essa personagem que conhece os segredos da eternidade e que deseja ser coveiro de “Sete Pedras”, Airton Maranhão construiu uma relação entre a inscrição – “O serviço fúnebre do coveiro é cuidar da laje tumular” – e o se fazer eterno, lido pelas gerações futuras, pois o cemitério é um lugar que, assim como a literatura, permite uma inscrição duradoura que viabiliza “esquecer o esquecimento”, e se fazer “duradouro/perene”. Vejamos a conversa entre o Padre Vitorino e o Serpente:

- O que há de extraordinário nas sepulturas?
- A inscrição dos mortos na lápide sepulcral.
- Aqui jaz?

- Diabo! Onde se viu sepultura sem inscrição? Existe algum lapidário neste povoado?
- Oh! – exclamou o padre – Não.
- Maldita necrópole sem coveiro e sem lapidário! (Maranhão, 1999, p. 81).

Sobre as sepulturas e as lápides, o historiador Douglas Attila Marcelino, citando Jacques Lacan, indica a consideração de ser “a lápide sobre o túmulo aquilo que melhor caracteriza a definição do símbolo como construção humana”, pois é algo humanizante, uma diferenciação de outros animais. Assim, a universalidade da sepultura ou dos ritos mortuários é uma forma de “disfarçar” a corrupção da carne e enfrentar o medo de perda da individualidade. (Marcelino, 2017, p. 24-25 e 29). O valor “extraordinário” da sepultura para a personagem Serpente é a “inscrição dos mortos na lápide”. Logo, a importância da lápide se faz na inscrição que ela recebe, uma dimensão de escrita e afirmação da individualidade. Essa inscrição é “operada” metaforicamente pelo coveiro ou lapidário.

Interessante notar também que essa personagem chamada Serpente <sup>76</sup>, do romance *Os mortos não querem volta* (1999), que deseja ser coveiro, é uma personagem imortal (tema recorrente na obra de Maranhão) e que busca em Sete Pedras o repouso da morte: “– Ninguém viverá sem descer ao túmulo” (Maranhão, 1999, p. 148). Esse “túmulo” pode ser entendido como uma inscrição, um registro, pois ninguém “viverá” sem pertencer a uma memória que “atravesse” os tempos, esse era um desejo da obra de Airton Maranhão, rasgar os tempos e construir uma dada memória.

Já no final do último capítulo do romance, a personagem Serpente reflete sobre essa dimensão de sua própria eternidade:

Serpente medita: sou perpétuo. Não me isento da mácula dos pecados e deito-me nas trevas a procura do segredo da morte. Já não fujo mais do eterno, eu não consegui ser fantasma, anjo, arcanjo, querubim, serafim ou qualquer alma penada. Zé Bizira, foi sempre um suicida no sopro da existência a compungir as almas dos mortos entre os vivos. Sou um enigma de carne-e-osso. A maldição da longevidade da espécie humana, nunca chegará ao pó do Adão imorredouro. É impossível festejar a morte diante de um paraíso real onde afloram as raízes da existência humana.  
 - A ira divina nunca ofertará a morte?  
 - Fantasma não põe fim à vida! (Maranhão, 1999, p. 160 -161).

---

<sup>76</sup> O Serpente é uma personagem que aparece logo no início do romance, segundo capítulo, e sempre é retratada como uma “assombração de sepulturas”: “Serpente é a serpente maldita do mal insinuante da divindade. Defunto bocejante que fugiu da tumba ao acordar do sono cataléptico. [...] Serpente é um fantasma entre os vivos. [...] Já morreu. [...] À meia-noite resmungo com as covas” (Maranhão, 1999, 13, 14). Essa noção de ‘fantasma entre os vivos’ reforça o argumento levantado, no primeiro capítulo, de que a escrita de Maranhão “lidou” com esses “mortos”, aos quais desejava arrumar túmulos, mexendo com “os fantasmas das pessoas mortas” na tentativa de oferecer o “repouso do sepulcro”, pois “os mortos são felizes quando descansam!” (Maranhão, 1999, 20 e 139).

A angustia apresentada por Serpente sobre sua eternidade pode ser entendida, pois a morte é “tida como ‘verdadeiro resultado e, nesse sentido, objetivo da vida’. Em Schopenhauer, a morte apareceria ainda, para Maurice Blanchot, como ‘a maior esperança do homem’, ‘nossa parte mais humana’, numa perspectiva pela qual nosso grande risco seria, na realidade, o da perda da própria ‘faculdade’ de morrer” (Marcelino, 2017, p. 17). A morte é compreendida como o maior limite do homem, a morte carnal como uma certeza incontestável. Porém, Airton Maranhão “jogou” com esse “limite” da morte, pois personagens que fazem uma “busca alucinada pelo suicídio” foram recorrentes em sua escrita, como por exemplo o pai da personagem Irmã Carmem, no romance intitulado de *As pétalas da Pacarrete* (2014).

“Russas do mais inenarrável/ Bizarro **Zé Bizira** da **Carmélia**/ Que enfiou um prego na cabeça” (Maranhão, 2005, p, 70). Zé Bizira é outra personagem usada/construída por Airton Maranhão, em diferentes momentos, para trabalhar a “incapacidade de morrer”: “viveu a vida pela vontade de morrer. Digno de uma covardia misteriosa, deleitava-se com as tentativas de suicídio. Infinitas vezes, sem perturbar a lucidez inexpugnável” (Maranhão, 1999, p, 43). Zé Bizira inspirou Airton Maranhão para escrever o romance *Os mortos não querem volta* (1999), como dito pelo próprio autor na crônica do dia 17/02/2011, no site da *TV RUSSAS*<sup>77</sup>:

Russas realmente é uma cidade incrivelmente criadora de mitos estranhos, birrentos, horrendos e de manias satânicas, que nos faz narrar com terror e espanto a história tenebrosa de um esquisito e aterrorizante ser, que povoou as terras de São Bernardo das Éguas Ruças, com seus horripilantes calafrios de imagens, pesadelos e tentativas de suicídios. Esse possuidor de magnetismo funesto consubstancia-se no nebuloso indivíduo Zé Bizira, sujeito alto, magro, branco de espectro rude que residia perto do matadouro. E que retrato pela insondabilidade da morte, não como legendária criatura a desnaturar do santélmico conterrâneo, a personagem que de seu renome suicida louco, celebrizou-se pela vontade imensa de morrer, simplesmente morrer. Sua mirabolante história inspirou este escritor no romance *Os Mortos Não Querem Volta*, considerado por muitos críticos, obra-prima da ficção brasileira” (Maranhão, 2011).

Desse modo, Zé Bizira foi uma inspiração do real – do “real misterioso” que Maranhão observava, e que se tornou recorrente em sua obra: romance, poesia e crônica. Essa personagem, Zé Bizira, aparece no quinto capítulo do romance *Os mortos não querem volta* (1999), sendo descrita como “fruto de um descendente de São Bernardo das Russas com uma indígena Janduí”, e que seu pai fora “trucidado pelos índios Jandiás” e sua mãe morta no parto por dezenas de serpentes. Seus pais de criação também foram trucidados por “ferozes índios tapuias”. Assim, Zé Bizira ficou vagando pelos povoados do Ceará e aos cento e trinta anos, já

<sup>77</sup> Maranhão, Airton. Disponível em: <https://tvrussas.com.br/artigo/191/o-imortal-ze-bizira/>. Acesso em: 01 mai. 2021.

“confuso com tanta vida”, Zé Bizira começou a buscar incessantemente a morte (Maranhão, 1999, p, 43 - 44)

Várias foram suas tentativas de suicídio, vejamos: “Certa manhã, fluente pela fraqueza do destino, com amor exagerado pela morte, pulou diante do estouro de uma boiada” e acabou não morrendo. Tentou morrer através de um coma alcoólico e também pulou dentro de um cacimbão com trinta metros de profundidade e “no fundo obscuro, a água barrenta encoberta de imundície, fervia de sapos e rãs. Inexplicavelmente resistiu por vários meses, alimentando-se apenas de olhos de sapos. Sem sofrer qualquer consequência, sobreviveu” (Maranhão, 1999, p, 44).

Ao longo de todo quinto capítulo do romance são narradas as diversas tentativas de suicídio: pulou dentro de um forno em chamas, apunhalou o próprio peito e tentou a forca<sup>78</sup>. Nada disso funcionou. Zé Bizira queria o direito à morte, até mesmo “sem a preocupação se o sepultamento era honroso com ramalhete de flores, ou esquecido no abismo horrendo do sepulcro” (Maranhão, 1999, p, 47). A personagem queria fugir da “maior ameaça em relação à morte: o risco da impossibilidade de morrer” (Marcelino, 2021, p. 15).

Até que um certo dia Zé Bizira cravou um “prego caibral” em sua própria cabeça e saiu “perambulando pelos vales das carnaubeiras, às margens do rio Jaguaribe” e “com o prego caibral fincado na cabeça, assustava as pessoas, os bichos e os animais do sertão, a procura da morte”. Sendo uma espécie de “fantasma da morte” e “sem conseguir a sepultura”,

---

<sup>78</sup> Após todas essas tentativas sem sucesso de suicídio, Zé Bizira sentia a alma tremer “só em pensar em viver” e começou uma “misteriosa veneração pelo suicídio”, pensando em possíveis formas de morrer, mas já sabendo que a morte lhe seria negada em todas: “conclamar os infernos pela garganta, não seria de uma condolência magnífica. Poderia correr o risco de não morrer e perder somente a voz. A decapitação? De jeito nenhum! Seria a maldição risível dos monstros que perambulam pelo resto da vida sem cabeça. Cortar os pulsos com uma navalha? As mãos secariam com a pele grudada no esqueleto. Certamente não morreria. O suicida que tenta findar os dias, acabar a vida, glorioso da loucura, tem que ter certeza da morte para nunca afastar-se do eterno. [...] Cortar a veia jugular interna com uma faca de sapateiro? Mais intranquilidade causaria ao moribundo do que golpear a cabeça com foice, se envenenar com ácido cianídrico ou oxianureto de mercúrio. O corte da jugular interna, pela falta de sangue provocaria apenas a dessecação cadavérica, a um aspecto de múmia. Aconteceria o mesmo ao ser eletrocutado por uma corrente elétrica de cento e dez mil volts. [...] A precipitação de um penhasco, seria possível a morte certa. Mas a consequência apavorante que causaria se não morresse? Com os ossos quebrados, disforme, turvaria a vaguear como um monstro aterrador, rugindo sem imaginação” (Maranhão, 1999, p. 49 e 50). Nessa “procura insaciável da morte, num impulso cemiterial”, Zé Bizira ainda pensou em um afogamento no rio Jaguaribe e procurou Enedina, uma encantadora de serpentes na serra do Araripe. Mesmo passando um mês no covil das serpentes, Zé Bizira não encontrou a morte. Essa temática da não possibilidade do morrer e suas implicações sociais é explorada por Orígenes Lessa em *A desintegração da morte* (1983), livro publicado pela primeira vez em 1948: “e juntando as duas partes esfaceladas [...] costurou-as, começando a achar divertido o trabalho. O susto fora meia hora depois, quando voltara com os enfermeiros e fim de enviar o cadáver para o necrotério. O cadáver tinha cores, o cadáver estava quente, o coração batia, os pulsos latejavam” (Lessa, 1983, p. 23). A morte é um limite para a vida carnal, mas a ideia de “não morrer” também assusta o homem e desorganiza a vida. “No dia seguinte ninguém morreu” e até os corpos com ferimentos graves se mantinham vivos. José Saramago também explora essa “greve de morte” em *As intermitências da morte* (2005), com “cemitérios de vivos onde a fatal e irrenunciável velhice seria cuidada como deus quisesse” (Saramago, 2005, p. 31). A “falta” de morte também é uma imagem presente e pensada pela ficção.

Zé Bizira voltou para casa e sua esposa, Carmélia, “como quem profana um túmulo numa reação estranha de fúria, puxou o prego caibral da cabeça do maldito” e colocou dentro de uma arca de cristal. Aparentemente Zé Bizira morreu, mas nasceu ali uma maldição que será desenvolvida ao longo da narrativa (Maranhão, 1999, p. 56-57). Aqui nos interessa pensar esse desejo da personagem pela mortalidade da carne e a busca pela “felicidade do sepulcro”.

– Na verdade, – clamou o agonizante – só procuro um remédio contra a vida. Infelizmente, não consegui a sepultura. Minha vida é como a vela de um cadáver ruim que nunca se apaga. Sou um mau presságio do mundo. A visagem que perambula entre os vivos. Preciso de um sepulcro para minha felicidade (Maranhão, 1999, p. 52).

A incapacidade de morrer também é uma dimensão experimentada, no romance, por Serpente, filho de Zé Bizira: “a morte não é miserável. Com ela renasce o milagre dos seres” (Maranhão, 1999, p. 148). Serpente queria uma outra “eternidade”, era desejoso da morte e de uma inscrição tumular para ser lida no futuro. Corroborando essa perspectiva Elizabeth Costello de J.M. Coetzee (2004) afirma que: “Vivemos o impossível: vivemos além da nossa morte, olhamos para trás, mas olhamos para trás como só um morto é capaz” (Coetzee, 2004, p. 88).

Como dito por Zé Bizira em *Os mortos não querem volta* (1999): “– A luz da vida não se apaga com a morte. – Com toda maldição da vida, conviver neste mundo sem a morte, é detestável. [...] – Fantasma não põe fim à vida!”, pois os “mortos” estão “povoando o coração dos vivos” (Maranhão, 1999, p. 52 e 161). Por mais que aconteçam mudanças nas práticas de cultos aos mortos, o indivíduo moderno continua tendo uma relação profunda com os mortos<sup>79</sup> e “os defuntos não desapareceram das preocupações dos vivos” (Marcelino, 2017, p. 27).

Já em seu último romance editado – *As pétalas da Pacarrete* (2014) – Airton Maranhão retomou essa relação entre coveiro e eternidade. No capítulo IX, ao correr da narrativa, em uma cena com o padre Zózimo, é apresentado o coveiro do romance, chamado de Chico Eterno. Mas uma vez vemos posta a relação padre x coveiro x eternidade na escrita desse autor:

<sup>79</sup> No texto *A morte e o morto: tempo e espaço nos ritos fúnebres da roça* (1986), José de Souza Martins indica que essa proximidade com os mortos é uma preocupação social dos vivos, na tentativa de “controlá-la”: “no sertão, a vida é assim, ligada à morte pelo umbigo, vida e morte juntas e opostas. Ao se falar da vida, não se pode deixar de falar da morte, porque são uma coisa só” (Martins, 1986, p. 258-259). Airton Maranhão trouxe para suas narrativas literárias toda essa experiência da infância de se viver próximo à morte, seus ritos e símbolos. Logo, em suas narrativas é presente essa dimensão do mexer nos/com os mortos. Esse texto do José de Souza Martins faz parte do livro *A morte e os mortos na sociedade brasileira* (1986), organizado pelo próprio, e conta também com várias unidades de textos e autores e autoras que tematizam a morte e os mortos: a modernização do modo de morrer; história da morte; a morte na literatura; o negro e a morte; a morte e os mortos entre caipiras e caboclos; e os povos indígenas e a morte. Todo o livro é importante para nossa análise de como Airton Maranhão lidou com a morte, os mortos e o morrer, sobretudo a unidade III: a morte na literatura.

E, para o espanto de todos, apareceu o esquisito coveiro Chico Eterno. Que fez lembrar do plantio de melancia, melão, feijão e milho nas catacumbas do cemitério. Motivo de muita reclamação, por parte dos parentes e familiares dos mortos. Ainda mais por irritação ao Capitão Terciano que, de súbito, perdeu a mulher Gregória. Que tomando ciência do ato criminoso, o delegado mandou dois soldados buscar Chico Eterno.

– Por que estou preso?

– Quero explicação, por que a cova da velha Gregória está coberta de pés de melancia.

– Ah, bem! Doutor – disse eterno. – Que diabo!

– É verdade que fez um plantio no cemitério?

– Sim, doutor!

– Plantou melancia na cova da Gregória, mulher do Capitão Terciano? – indagou o delegado.

– Plantei, sim, senhor.

– Sabia que isso é *zombar dos mortos*?

– Não, doutor.

– Não *mexa na cova* da mulher do Capitão!

– Ah, doutor, coveiro não ganha nada.

– Cala a boca, desgraçado!

– Esperar que morra alguém, vou morrer de fome.

– E se plantar! – berrou Moreira. – Vai morrer!

– Não faça isso, doutor!

– Quer apodrecer na cadeia?!

– Pelo amor de Deus!

– Então, arranque o plantio do cemitério (Maranhão, 2014, p. 59-60. Grifo nosso).

Acreditamos não ser uma mera coincidência do acaso o Coveiro se chamar Chico Eterno, inferimos que nesse momento Airton Maranhão deixou evidenciar sua compreensão entre o “zelo com o morto” / a morte e a eternidade. Seguindo a narrativa do capítulo XI, o esposo de Gregória, mulher que teve a cova “violada”, comemora a prisão do coveiro: “quando o garboso Capitão Terciano soube da prisão do coveiro Chico Eterno, glorificou-se orgulhoso na praça dos redemoinhos” (Maranhão, 2014, p. 60).

O Capitão Terciano, em *As pétalas da Pacarrete* (2014), é descrito com uma “fama tirana de violência, de matador de aluguel e ladrão de terras. Que mandava os seus lacaios roubar e espancar os pobres agricultores. Para depois, tomar as lavouras, com medição falsa de terrenos que não lhe pertencia (Maranhão, 2014, p. 60). Essa construção narrativa pode ser colocada aqui como uma metáfora pela qual Maranhão expressou que nem todas as “covas” podem ser “mexidas”, e que “zombar” de alguns mortos ditos “importantes” poderia ser perigoso: “– Não mexa na cova da mulher do Capitão”. Maranhão, acreditamos, tinha receio de “mexer” em alguns passados/ausências.

Ainda sobre o “lascivo” Capitão Terciano, coloca-se que o mesmo assaltava mulheres e que nenhum “outro devasso jamais seria culpado das atrocidades praticadas às margens do Araibu, nas vazantes do Jaguaribe nos pomares e laranjais dos coronéis” (Maranhão, 2014, p. 60 - 61). Mas, com o “correr” do romance, já no capítulo XIX, reaparece

o coveiro Chico Eterno, que ao observar o pai de Pacarrete jogando um chicote aos pés do delegado Moreira e do Capitão Terciano – as duas autoridades da cidade –, “sorriu com ironia e desprezo, ao lembrar das torturas que sofreu dentro do cemitério, para desfazer o plantio de melancia, na sepultura da defunta Gregória” (Maranhão, 2014, p. 121). E o coveiro murmura:

- Ainda vou enterrar esses dois patifes!
- O que disse? – Indagou Inácia?
- Vou enterrar aqueles dois malditos!
- Quem morreu?
- Ah! beata caduca! (Maranhão, 2014, p. 121).

O “ato” de enterrar, para o coveiro Chico Eterno, era uma “vingança”. Já a escrita de Airton Maranhão, que também lidou com “mortos”, é uma forma de “enterrar”, que buscou inscrever e vencer a passagem do tempo. Além de *As pétalas da Pacarrete* (2014), em *Os mortos não querem volta* (1999), Maranhão também se referiu a um coveiro como “sinistro”: “o Coveiro sinistro que perambula nos cemitérios à meia-noite a rezar o pai-nosso ao avesso” (Maranhão, 1999, p.12).

Também, no livro de poemas *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), prometendo não fazer distinção entre as pessoas retratadas em sua escrita poética, elemento que pode ser contestável, Maranhão citou mais uma vez essa figura recorrente em seus escritos: o coveiro:

Em Russas não existe distinção  
Do são a um inebriado senil  
Da cafetina a um coronel  
Do general a um podre civil  
Do *coveiro* a um doutor  
De uma adúltera a um gentil.

Não importa qual a posição  
Se é prostituta ou *vigário*  
Comerciante ou alcoólatra  
Magistrado ou *funerário*  
Se é misógino ou Dom Juan  
Se é mendigo ou dignitário (Maranhão, 2005, p. 19. Grifo nosso).

Diante do exposto até aqui, percebemos que essa figura do coveiro, reafirmamos, foi recorrente na escrita de Airton Maranhão, seja nos romances ou nas poesias. Nesse livro *Admirável Povo de São Bernardo das Éguas Ruças* (2005), no qual o autor apresentou personagens “reais” de sua cidade, Russas-CE, há também alguns outros coveiros apresentados, inscritos para não serem esquecidos: “Quem não lembra em Russas”, pergunta Maranhão, e

segue apresentando vários nomes e ofícios de pessoas que viveram em Russas e chegou em: “Do **Raimundo Nonato** coveiro/ Que enterrou **Fernando da Gata**” (Maranhão, 2005, p. 51. Grifo do autor).

O autor seguiu o longo poema em formato de sextilhas, contando casos curiosos e emblemáticos, sempre perguntando ao futuro leitor “quem lembra”, “quem esquece”, “por isso precisamos lembrar”, indicando quem ele próprio não queria que fosse esquecido. Nesse “ajuntado de nomes reais”, mais uma vez há coveiros citados:

[...]  
A cachaça já matou em Russas  
O pescador **Nenô** e o **Babão**  
**Cem Ano** e **Franciné Araújo**  
**Chiquim** e o velho Telha **Tião**  
O **Farrista** e o **Ambrósio**  
**Zé Bogim** e o coveiro **Jabatão**.

[...]  
Russas do **João Cordeiro**  
E do fiscal **João Cincinato**  
E do **Berguinha** agrimensor  
E do coveiro **Fortunato**  
Do **Nonato** tia **Isa** e tia **Júlia**  
E da velha **Dudu** do Patronato

[...]  
Russas do **Fernando Pastelim**  
E do **Zé do Cabo** coveiro  
Do **Chiquinho Lobisomem**  
Do **Zé Antônio** borracheiro  
Do velho **Augustinho Manso**  
E do **Zé Bahia** carcereiro (Maranhão, 2005, p. 76, 95 e 98. Grifos do autor).

Outro livro de Airton Maranhão que “trabalhou” com os “mortos” e os elementos que envolvem a morte e o morrer é *O hóspede das Eras* (2005). Vejamos: “Morrer! / Meus Olhos/ tão gastos de oferendas fúnebres, espelhos para exorcizar os mortos” (Maranhão, 2005, p. 44). “Exorcizar” os mortos foi uma questão constante na escrita de Maranhão, seja poesia ou prosa. Ao falar sobre Dimas Macedo nesse livro, o autor diz “espero que não esqueças/ a morte numa caverna”, pois para ele a morte e a imortalidade eram elementos fundamentais para a poesia: “Dimas imortal figura/ gênio do raciocínio”, “Dimas já foi moribundo e poeta de funerária” (Maranhão, 2005).

Em um poema da segunda parte do *O hóspede das Eras* (2005), intitulado *Mirando o Universo: ao poeta Dimas Macedo*, vemos esses elementos, esses objetos e essas imagens que envolvem a morte, ou compõem seu universo específico:

O olhar do poeta Dimas causa medo  
 Aos morcegos que voam numa capela  
 A tumba sombria que tremula a vela  
 Velando o sono do morto em segredo.

Ao ancião que nunca teve brinquedo  
 Ao coveiro que roubava a lapela  
 Ao vento da tempestade e procela  
 Até ao mastodonte sob o lajedo.

Ao vôo de beija-flor num cemitério  
 Ao brilho arrepiante de uma navalha  
 Ao exército de sanguinário império.

Do fundo do abismo ao alto da muralha  
 O olhar do poeta Dimas tem mistério  
 Que causa medo a quem veste mortalha (Maranhão, 2005, p. 39).

Os elementos presentes nos cemitérios, sobretudo o coveiro e a sepultura, foram trazidos também para esses escritos poético que homenageiam Dimas Macedo. Vejamos: “Nas profundezas fatais/ os círios da sepultura/ iluminam as criaturas/ dentro de tumbas finais/ como se morresse em paz”; “no tempo do Monastério/ na tumba de um cemitério”. Nesses versos, assim como em outros escritos já apresentados, vemos que Airton Maranhão se utilizava de uma “‘linguagem cemiterial’, caracterizada pela relação lógica de significação entre os símbolos funerários, com seus efeitos de presença e de dissimulação da perda” (Marcelino, 2017, p. 30).

Para Airton Maranhão a morte não poderia ser apenas um silêncio, e por isso o poeta deve ser “tal um mago no silêncio”, que lia a “morte de mentira/ catapultas e cadafalsos”, criando uma escrita poética que lida com ausências, mas construindo presenças. “Um jogo de imagens” (ou um “labirinto”) construído com os elementos que cercam a “morte” para gerar a própria imagem de imortalidade do poeta (dissimular a perda), como pode ser notado no poema *Versos ao poeta Dimas Macedo*:

[...]  
 Morrer!  
 O cárcere me assombra  
 em pranto  
 nos labirintos  
 canto os queixumes dos fracos  
 sou poeta  
 que encanta e assombra  
 os lagos  
 e os magos à margem de mim.  
 Aprendi a definir os muros  
 no prazer da carne  
 o muro é uma estrada  
 no alcance das nuvens.

Eu gozo na solidão  
a luxúria da bestialidade  
na síndrome dos tempos modernos  
no fanal do Apocalipse perdido.

[...]  
Morrer!  
Se no meu pênis  
hasteei a bandeira do amor  
no magnetismo dos funâmbulos  
contemplando o relâmpago ao pôr-do-sol  
das mulheres dos coveiros  
praticando adultério  
com vaga-lumes acesos  
dentro dos cemitérios.

[...]  
Morrer!  
Se no beliche de cima  
dorme meu fantasma  
e no beliche de baixo  
dorme meu segredo.  
Morrer!  
Se os homens  
ainda são couves-flores  
as mulheres beija-flores  
e os demônios  
ainda lançam meu fantasma  
aos cães famintos do deserto.  
Morrer!  
Se os vivos ainda sonham  
os sonhos dos mortos  
antes de desjejum  
e os corpos  
com os braços  
na tipóia  
esgarçam meu pescoço.  
Morrer!  
Há muito me assombro  
há muito me morro  
esquartejado e destruído  
como um mamulengo (Maranhão, 2005, p. 41, 42, 44 e 46).

A citação do poema foi longa, mas é importante para pensarmos como Airton Maranhão utilizou essa “linguagem cemiterial” para construir imagens sobre o tempo, sendo a morte o símbolo máximo da passagem do tempo: “Morrer!”, “há muito me morro”. Outras “ricas” imagens são apresentadas nesse poema, como o “fantasma” no beliche, um passado que retorna. Falando dos labirintos, o narrador indica que aprendeu a definir os muros, mas os muros não são apenas “limites/fronteiras”, o muro é também uma “estrada”. As “fronteiras” também são caminhos.

Desse modo, inferimos que Airton Maranhão, assim como suas personagens coveiros dos romances, mexia/violava/zombava das covas dos mortos da sua cidade natal,

Russas, ou metaforicamente “Sete Pedras”, como chamou em *Os mortos não querem volta* (1999). Mexendo nesses finados, o autor buscava uma “presença da ausência”, pois não desejava que os nomes dos seus conterrâneos – e nem o seu próprio – fossem uma “ausência sem presença”.

Finados, trazem um passado que parece não passar. Ultrapassam o tempo sem transpassá-lo. Lembram o que já não há e mostram esse já não há pelo que ainda há. Presença da ausência, que iria se transformar em uma ausência sem presença, ou uma ausência ainda maior, pelo fato de já ter contado como dispositivo mnemônico da materialidade (Ramos, 2014, p, 108).

Como um “administrador de cemitério”, Airton Maranhão buscou através de sua escrita literária dar “presença para essa ausência”, através de metáforas literárias que construíram “lápides com inscrições”, “túmulos novos” e “um cemitério com plantações” para o povo e a cidade de Russas, “pois o espaço do cemitério termina reproduzindo a mesma ordem vigente na sociedade e na cidade, pois seria uma extensão de ambas, guardando consigo suas configurações” (Teodoseo, 2019, p. 183).

Dentro da “organicidade” do cemitério, o túmulo ganha significados para além de sua finalidade primeira, e passa a “assegurar” “a continuidade da individualidade adquirida em vida”. Desse modo, o cemitério – e também seus túmulos – é um lugar para separar o morto, mas é também uma forma de marcar sua presença entre os vivos.

O agente que opera nesse espaço é o coveiro, um “ofício da morte”. O cemitério recebe o corpo do morto – do ausente – para um trabalho de esquecimento, como mostrado na epígrafe deste tópico, pois é um lugar de apagamento da vida dos corpos que repousam ali. Mas é também um lugar de construção de memória e de inscrição para além da própria morte da carne. No espaço físico do cemitério é acionado um “jogo” de esquecer e de lembrar da morte e dos mortos. Nesse sentido, a escrita de Airton Maranhão também operava nessa “lida” ou “jogo” de esquecimento e construção de memórias (lápides/inscrição) para os mortos e para si mesmo.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] discutir as relações entre a escrita da história e outras práticas memorialísticas, com enfoque nas formas de ritualização da morte, mas também atentando para a dimensão poética da escrita historiadora (Marcelino, 2020, p. 9).

Neste último ponto da tese apresentamos algumas considerações que elaboramos sobre a relação entre história e outras práticas de escrita, e sobre a obra que analisamos, mas, sobretudo, queremos dizer que muitas das questões colocadas aqui irão persistir e poderão ser reelaboradas em outros momentos, além de que poderão ser reaplicadas. Não foi nosso objetivo encerrar com esta tese a discussão sobre a relação História e Literatura (seria uma ingenuidade total), ou então, ter de mostrar aqui como fazer as “pazes” da História com a Ficção. Nosso maior investimento foi de mostrar os atritos que existem nessa “fronteira”, e que tais atritos não devem ser excluídos, mas sim explorados.

Airton Maranhão foi o nome pelo qual o autor que analisamos nesta tese ficou conhecido no meio literário que frequentava e no “campo artístico” que ajudou a construir em sua cidade, Russas-CE, pois como nos diz Durval Muniz, existir é um exercício de se situar no mundo, uma busca por uma “espacialização” que recorta regiões para se territorializar: “existir é elaborar mundos, é construir espacialidade, marcadas pelo tempo, no campo das linguagens” (Albuquerque Jr, 2025, p. 129-130). Assim como as personagens precisavam da relação com Russas para existir na escrita de Maranhão, ele também precisava do espaço para narrar e se constituir como autor.

Foi com uma escrita que relacionava tempo e espaço (e suas variantes) que o autor construiu uma espacialidade em sua literatura (uma Russas da qual sentia saudade) e também uma espacialidade (“campo artístico”) para se produzir e atuar como autor e ter a legitimação dos pares. Logo, habitando as instituições de memória da cidade e as temporalidades com as quais lidou (fabricou), pois também se colocava em seus textos, Maranhão fabricou e fabricou-se através da escrita literária que relacionava memória e ficção, sempre articulando tempo, espaço e narrativa.

Maranhão, ao seu modo, desenvolveu uma “escrita historiadora”. “Historiadora” no sentido de uma narrativa que lidava com temporalidades, espacialidades e ausentes que precisavam ser inscritos em um presente, ou seja, com a pretensão de organizar/nomear/classificar e registrar os mortos, tudo partindo de seu ponto de vista e guiado por uma “síndrome do resgate”, pois esses “mortos” ganhavam “túmulos” como sua escrita.

Mas vemos também nesse autor uma escrita com vinculações ao folclórico, ou seja, “escrita folclórica”, e sobretudo essa escrita carregava uma vontade de “acumular personagens” e uma “negação da perda”.

Nesse “jogo” entre lembrar e esquecer para a fabricação de memórias, é importante evidenciar a dimensão do “zelo” do coveiro com o cemitério, pois não “cuidar” da lápide – a ausência do serviço fúnebre do coveiro – leva a um esquecimento da morte, um esquecimento da passagem do tempo. A ausência do coveiro leva a um abandono da morte, uma morte absoluta que vence até a inscrição da lápide, como fica explícito no conto *Venha Ver o Pôr do Sol*, de Lygia Fagundes Telles, que integra o livro *Antes do Baile Verde* (2009), lançado originalmente em 1970. Essa autora já teve seu nome citado neste trabalho quando apresentamos a obra *Sôbolas Manhãs* (2014) de Nilto Maciel, na qual Telles foi colocada dentro do grupo de autores *sucessores* no texto *Literatura Fantástica no Brasil (esboço histórico)*.

Assim, Lygia Fagundes Telles é colocada pela crítica literária como uma autora que “caminhou” pelo “terreno” do fantástico e do maravilhoso, por isso a escolha de terminar esta tese trazendo essa autora, para mostrar uma outra escrita que trabalhou com temas parecidos com os de Maranhão em um conto, mas sem ser uma escrita subordinada ao folclórico.

No conto é narrada a história de um casal de amantes que, já separados, resolvem caminhar em um cemitério abandonado para um último encontro, e para falarem do passado e do presente. O local do encontro é proposto pelo homem (Ricardo), pois lá estavam sepultados seus mortos. Mesmo com receio, a mulher (Raquel) vai ao encontro e se assusta com o abandono no qual o cemitério se encontrava: “– Que triste que é isto, Ricardo. Nunca mais você esteve aqui?” (Telles, 2009, p. 141). Ricardo responde à pergunta de Raquel dizendo que é justamente o abandono que o encanta no cemitério, é o abandono: “[...] as pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta” (Telles, 2009, p. 141).

Já dentro de um dos túmulos do cemitério abandonado, ambos ficaram entre os mortos do homem e falando sobre eles, lendo as inscrições dos nomes dos mortos e mexendo nas gavetas em que tais mortos que repousavam. O conto tem um final surpreendente, pois a intenção do homem na verdade era prender sua ex-amante naquele túmulo, junto com mortos que nem eram seus parentes. Podemos inferir que o homem queria se livrar do fantasma do passado, que era a memória dessa mulher.

Aqui nos interessam as imagens literárias construídas no conto sobre o abandono do cemitério, a narrativa de um cemitério sem coveiros:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdinhados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte (Telles, 2009, p. 138).

– Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja – disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda – o musgo já cobriu o nome da pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta, a morte perfeita, nem lembrança, sem saudade, nem o nome sequer. Nem isso (Telles, 2009, p. 139).

Na narrativa de Telles podemos perceber a passagem do tempo e o esquecimento em torno do exercício de fazer do ausente presente, não há mais a intervenção dos vivos na manutenção dos ausentes, falta um Coveiro para limpar e zelar a lápide. A expressão “Nem o nome sequer” faz lembrar do povoado Sete Pedras, de pessoas sem nomes de nascimento ou casamento, e que após a morte ainda ficarão sem a lápide no cemitério, sem a inscrição que evita o esquecimento total, pois a lápide é uma forma de “presentificar” o morto – uma metáfora que serve para pensarmos também o acionamento do passado, que também é um ausente/um morto, pelo presente de quem o rememora ou escreve sobre o mesmo, elaborando narrativas no presente sobre esse “morto ausente” que se faz presente, seja na memória, na ficção ou na narrativa histórica, pois são três modalidades de narrativas que lidaram e lidam com essa dimensão. Lygia Fagundes Telles trabalhou no conto com imagens que Maranhão também trabalhou em sua escrita, mas obviamente o texto de Lygia tem outra configuração. Apesar dessa diferença, ler o conto de Telles nos ajudou a perceber como a escrita de Maranhão é enquadrada no âmbito do folclórico.

Como se pode ler no que aqui foi apontado, na escrita de Maranhão é marcante a presença de um elemento que passa por todos os seus escritos: o desejo de resistir ao “correr do tempo”, e para isso ele precisava acumular essas personagens compreendidas por ele como históricas ou importantes para a “história/memória” de Russas, inclusive as que habitam “à porta dos mistérios e do incognoscível” (Maranhão, 2005). Sempre essa relação da personagem com o tempo e o espaço vinculados à cidade que desejava narrar e da qual sentia saudade.

Essa relação com os “mistérios” é colocada pelo autor como um ponto positivo e de inclusão. Ressaltamos também que Maranhão exercitou uma escrita classificada pela crítica como vinculada ao “fantástico” e ao “maravilhoso”, uma escrita que se fazia explorando as lendas e os mitos do sertão que ele desejava salvar do esquecimento, um exercício de cristalização (produção de estátuas) que acabava reforçando estereótipos e visões que hoje já são, em alguma medida, ultrapassadas e rejeitadas, apesar de que, infelizmente, assim como na

escrita de Maranhão, ainda circulam na sociedade e reforçam “identidades” como algo essencialista e dado, não entendendo o processo de construção e atuação de forças presentes nessas identidades, como por exemplo a de “nordestino” ou a de “nordestino jaguaribano” apresentada pelo autor.

Dessa forma, Airton Maranhão tentou, ao seu modo, escrever ou delimitar um “passado” para uma região, sua cidade natal. Mas ao prometer lançar um “olhar mais aberto” sobre sua cidade e seu povo, o autor acabou “fechando” ainda mais a “visão” sobre essa região e as pessoas que nela habitavam, pois criou uma narrativa que centralizava a elite da cidade e via e retratava o “povo” como exótico.

Maranhão não fez nenhuma leitura de classe ou crítica às ordens opressoras estabelecidas, como por exemplo o patriarcado ou o racismo que podem ser identificados em sua obra. Acabou sendo uma escrita que “naturalizou” as diferenças de classe e deu vazão para o autor reforçar preconceitos e visões conservadoras de mundo.

Além disso, sua escrita se confira como um exercício feito partindo do “olhar antiquário” (como pensado por Nietzsche e colocado ao longo deste trabalho), não no sentido de acumulação de uma cultura material, ou seja, colecionar objetos antigos, mas sim na “acumulação de personagens” em sua literatura, na inscrição de sua gente na obra literária e, talvez na compreensão de Maranhão, na própria História. Uma forma de ficcionar sua cidade através do povo, mas reforçando determinadas identidades para esse povo. Isso se aproxima também do trabalho dos folcloristas. Neste sentido, acreditamos que Maranhão desenvolveu uma “visão antiquária” da história, mas também uma “visão monumental”, sendo recorrente nas narrativas o uso de metáforas com estátuas e a busca pela eternidade. Assim como suas personagens buscavam a imortalidade, o autor buscava a sua “permanência nos tempos” através da construção de sua obra literária.

Airton Maranhão utilizou para “costurar” sua obra literária um “fio temporal” que perpassa suas personagens, essas que, para não “morrerem” no silêncio do esquecimento, foram “salvas” pela literatura. Personagens que se repetem na obra de Maranhão, homens e mulheres que não têm mais lugar no presente, mas que o autor desejou dar-lhes escrita e inscrição no tempo: “Por isso precisamos lembrar/ Nossa gente com um laurel/ Do bandido mais perigoso/ Ao cavaleiro do carrossel/ Conclamando com orgulho/ Do berço a além do mausoléu.” (Maranhão, 2005, p. 20).

Esse “fio temporal” nem sempre obedeceu às ordens da cronologia, e compreendemos que “toda leitura espacial é relacional e anacrônica”, pois aciona, partindo do presente, várias outras regiões e temporalidades (Albuquerque Jr, 2025, p. 135). O que nos

interessou foi dar a ver esse “fio condutor” (formas de lidar com o tempo e espaço, suas camadas e atritos) que está na “cabeça” de Airton Maranhão e apareceu em sua escrita – analisando e compreendendo a linguagem e a significação sobre o tempo e o espaço numa escrita de si, do outro e de um lugar, em suma.

Logo, ratificamos que lidando com as gentes ausentes de seu lugar (Russas), Maranhão buscou torná-las legíveis no presente por obra de sua escrita (seu registro tão prometido) e, por ela, buscou também inscrever-se a si: seja na memória de seu lugar natal, seja na escrita da história da “pátria” Literatura, esse lugar em que desejou habitar e receber suas honras e consagrações, por isso sua presença e atuação na ARCA.

Pelo exposto e apontado, vemos que Airton Maranhão, metaforicamente, como suas personagens, propõe-se a ser também um “coveiro”, ou seja, com a sua escrita “arrumar” e “achar” lugares, com as suas devidas inscrições – lápides –, para esses “mortos”, pois ao mexer nesses “túmulos” do passado, o autor, de alguma forma, foi desejoso que esses “mortos” não ficassem ou saíssem do total esquecimento. Assim, como já dito, não é nenhum acaso o “Eterno” com que Maranhão batizou seu coveiro que mexia nas covas do cemitério da cidade e foi acusado de zombar dos mortos.

Airton Maranhão queria para si “o serviço fúnebre do coveiro”, que era instalar e sobretudo “cuidar da laje tumular”. Não queria que sua terra natal – e sua gente – fosse coberta pela “poeira do passado” – como escreveu, metaforicamente, em um de seus romances: “redemoinhos de areia que invadiam o misterioso vilarejo [...] um colossal bulício de areia como uma tempestade medonha sepultou os fiéis, o abade e o povoado” (Maranhão, 1999, p. 163).

Com esses “coveiros” como personagens – que perpassam por diversos momentos de sua escrita, em algumas obras – Airton Maranhão elaborou concepções/entendimentos de tempo e espaço. Nosso investimento foi perceber como esses tempos e espaços se relacionam na obra desse autor, como e o porquê o presente necessita desse ato de “enterrar”, e ao mesmo tempo inscrever (dar lápide) ao passado, além de pensar como a escrita de Maranhão elaborou essas questões em relação à sua cidade natal, Russas, espaço no qual Maranhão temporaliza toda sua obra.

Mas também problematizando que essa escrita “exercitou” uma dada forma de ver e dizer o “regional” e sua cultura dita “nordestina”, uma busca por uma essência imutável, pois Maranhão não rompeu com o regional. Uma escrita saudosa que buscou resistir à passagem do tempo e seu “empoeiramento”. Uma escrita que lidou com “ausentes”, fazendo um “rito de

sepultamento” na busca de “enterrar e inscrever”. “Enterrar” não para esconder, mas sim para fazer existir o ausente, o “morto”, que estava por desaparecer.

Uma “operação” de “enterrar e inscrever” que serve de metáfora para pensarmos possíveis sentidos para a “escrita historiadora” dos sujeitos que lidam com passados em seus escritos, pois o “coveiro”, como “operador do cemitério”, transforma o “ausente” em presente por meio do “rito do sepultamento”, da inscrição na lápide e do túmulo. Essa inscrição gera sentido para esse ausente, e assim são também os escritores que lidam com passados ou memórias, pois organizam esses “ausentes” que são inseridos no presente pela “operação da escrita”.

Não foi nosso interesse atentar somente ao “que” é contado (história narrada) e estabelecer comparações diretas, mas buscar no trabalho literário de Airton Maranhão, reafirmamos, suas ideias/concepções de tempo e espaço, os usos de ficções e do folclore, e também como tudo isso se relaciona, para emprendermos uma discussão sobre seus usos, sentidos e significações.

Desse modo, ao longo desta pesquisa buscamos pensar como o “passado” foi utilizado e foi praticado na escrita que não queria apenas o registro pelo “simples registro” e “operava” também com a ficção. O texto de Airton Maranhão foi “tecido” com “fios” de memórias e “fios” de ficção para tecer um passado para sua cidade e para si mesmo. Com esse “tecido do passado”, uma colcha de “retalhos de memórias”, o autor “costurou” e fez sua obra literária. Estudar a obra de Maranhão é uma forma de pensar como essas cidades que são pouco escrituradas literariamente também desejam ter “o seu autor”, ter essa inscrição e o seu escriturador, pois a cidade também deseja essa inscrição “duradoura” que a literatura oferece.

Assim, as memórias foram “organizadas” narrativamente, uma escrita construtora de memórias e formuladora de sentidos e valores para o passado e um espaço no tempo de sua confecção. Entendemos a literatura como uma forma de conhecimento, assim como compreendemos que a fronteira entre história e literatura é ricamente “porosa”, de modo que a ficção é um “elemento” que transita nessa fronteira entre as duas narrativas.

## REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Socorro. **A Cabeça do Santo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.
- ACIOLI, Socorro. **Oração para desaparecer**. São Paulo: Companhia da Letras, 2023.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **“O morto vestido para um ato inaugural”**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. “O sertão é uma palavra que designa sempre o outro”: entrevista com Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Entrevista concedida a Francisco Dênis de Melo e Thiago Braga Teles da Rocha. **Revista Historiar**, ISSN: 2176-3267. Vol. 13, n.º. 24, p. 308-327, Jan. / Jun. de 2021.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A arte de inventar o passado**: ensaios de teoria da História. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Pele da História**: corpo, tempo e escrita historiográfica. Petrópolis, RJ: Vozes, 2025.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteira**: história, espaços e identidade regional. Recife: Edições Bagaço, 2008.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Os tempos de uma saudade: as reflexões sobre a noção de tempo no saudosismo português. In. SALOMON, Marlon (org.) **Heterocronias** – estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos. Goiânia: Ricochete, 2018.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Tema, Meta, Metáfora: porque a historiografia teme e treme diante da literatura. **Linguagem - Estudos e pesquisas**, UFG/ Campus Catalão, v. 17, n. 2, p. 17-41, jul/dez 2013.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Histórico**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, jan., 1997.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquiva-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. In. HEYMANN, Luciana *et. al.* **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão**: Um lugar Incomum – O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BARROS, José D’assunção. **O tempo dos historiadores**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

- BARROSO, Gustavo. **Praias e Várzeas Alma Sertaneja**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- BARTHES, Roland. História e Literatura. In: BARTHES, Roland. **Sobre Racine**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 181-211.
- BITTENCOURT, Circe. Livros Didáticos entre textos e imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. **Borges oral e sete noites**. Trad. Heloisa Jahn. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da história Oral**. [coord.] Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção primeiros passos; 60).
- BRAÚNA, José Dércio. **A Assombramento da História: história, literatura e pensamento pós-colonial**. Fortaleza: Deleatur, 2015.
- BRAÚNA, José Dércio. **Tentações de sapateiro: o cerco da história na operação ficcional de José Saramago: de como um “historiador falhado” disse não a uma “história acreditada” e fez pensar uma “história nova”**. Fortaleza, CE: Ed. Do Autor, 2023.
- CANDIDO, Antônio [et al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção debates).
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [“Prólogo”, p. 7-12].
- CASCUSO, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 3 ed. Trad. Maria de L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.
- CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Col. História & historiografia, 3).
- CHARBEL, Felipe. O historiador face a ficção. In: MEDEIROS, Bruno Franco; SOUZA, Francisco Gouveia de; BELCHIOR, Luna Halabi; RANGEL, Marcelo de Mello; PEREIRA, Mateus H. F. (Orgs.). **Teoria e Historiografia, debates contemporâneos**. Jundiaí, Paco Editorial: 2015.
- CHATIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antones. 2. ed.; 3. Reimp. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2017. (Ensaio Geral).

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Col. Debates, 160).

CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Wolf (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

COELHO, António Borges. **O tempo e os Homens: questionar a história III**. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CONCEIÇÃO, Maria Telvira da. Livro Didático Regional. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. [coord.]. **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

CORREA, Rubens Arantes. Os intelectuais: questões históricas e historiográficas - uma discussão teórica. In. **SAECULUM- Revista de História**. João Pessoa, jul./dez. 2015.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide D. Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIOGO, Marcia Cezar. O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro. In. CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Campinas, SP: Unicamp, 2005.

FANON, Frantz. **Pele Negras, Máscaras Brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERNANDES, Diego José. Ao rés do chão: história e literatura. **Revista de Teoria da História**, Goiás, v. 4, n. 8, p. 106-124, dez/2012.

FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. [coord.]. **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

FIRMINO, Francisco Francijési. **Alegorias da Maldição: a escrita fantástica de José Alcides Pinto e o Ceará (1960-80)**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2012.

FIRMINO, Francisco Francijési. **Entre Animal e Homem, entre Natureza e Deus: a relação entre Homem Regional e Natureza no romance “O Dragão” de José Alcides Pinto**. (2006). Monografia (curso de História), Universidade Estadual do Ceará, Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, Limoeiro do Norte, 2006.

FONSECA, Selva Guimarães. **Fazer e Ensinar História: anos iniciais do Ensino Fundamental**. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

FONTINELES FILHO, Pedro Pio. **A letra e o tempo**: a escrita de O. G. Rego de Carvalho entre a ficção e a história da literatura. Tese (doutorado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Belo Horizonte FAE/UFMG: 2011.

FRANCO JUNIOR, Hilário. Apresentação. In FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI**: a religião de Rabelais. Trad. Maria Lúcia Machado e José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (p. 9-14).

FREITAS, Itamar. Livro Didático. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. [coord.]. **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIL, Carmem Zeli de Vargas. Memória. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Maria Dias de. [coord.]. **Dicionário de Ensino de História**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

GIL, Carmem Zeli de Vargas; ALMEIDA, Dóris Bittencourt. **Práticas pedagógicas em HISTÓRIA**: espaço, tempo e corporeidade. Erechim: Edelbra, 2012.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1967.

GOMES, Warley Alves. O fingir historiográfico: a escrita da história entre a ciência e a ficção. **Revista de Teoria da História**, Goiás, v. 3, n. 6, p. 65-91, dez/2011.

GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 15. n. 2. p. 11-30. Jul-dez. 2007.

HAESBAERT, Rogério. O Nacional (Território?) e o Regional (Subnacional?) como escalas geográficas de referência. In.: Cláudia Engler Cury, Carlos Eduardo Vieira e Regina Helena Silva Simões (org.) **História da educação**. Vitória: EDUFES, 2019, p. 131-150.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Trad. Andréa Souza de Menezes et. al. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Col. História e historiografia, 8).

HARTOG, François. Tempos do mundo, história, escrita da história. In: **Estudos sobre a escrita da História**: Anais do Encontro de Historiografia e História Política. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

HEYMANN, Luciana; ROUCHOU, Joelle; TRAVANCAS, Isabel (organização). **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. 2 ed. rev. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013 (Col. Matrizes do saber contemporâneo).

JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea**: manifesto pelas ciências sociais. Trad. Verónica Galíndez. Brasília: Editora da Universidade de Brasília - UNB, 2020.

JABLONKA, Ivan. **O terceiro continente ou a literatura do real**. Trad. Eduardo Lessa. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2024.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudo sobre história. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Uma latente filosofia do tempo**. GUMBRECHT, Hans Ulrich; RODRIGUES, Thamara de Oliveira (Org.). Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

LACAPRA, Dominick. **Compreender os outros**: povos, animais, passados. Trad. Luis Reyes. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

LAJOLO, Marisa. **Literatura**: ontem, hoje, amanhã. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Le GOFF, Jacques. Passado/presente. Trad. Irene Ferreira. In ENCICLOPÉDIA EINAUDI. **Memória-História**. vol. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LESSA, Orígenes. **A desintegração da morte**. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: Intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro, Revan / IUPERJ, 1999.

LLOSA, Mario Vargas. *Cien años de soledad*. Realidad total, novela total. In MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Madrid: Real Academia Española; AALE, 2007 [p. XXV-LVIII].

LORENZ, Chris. É preciso três para dançar um tango: estabelecendo uma linha entre o passado *prático e histórico*. Trad. Marcelo D. Rodrigues da Cunha. In BENTIVOGLIO, Julio; TOZZI, Verónica (Orgs.). **Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história**. Serra-ES: Milfontes, 2017. p. 43-71.

LORINGA, Sabina. **O pequeno X: da biografia à história**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MACHADO, José Wellington de Oliveira. **Memória poéticas e temporalidades: a invenção estética de Limoeiro do Norte (1943 a 1957 e 1957 a 2016)**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

MARCELINO, Douglas Attila (Org.). **Ritualizações do Passado: a história como prática escrita e rememorativa**. Curitiba: CRV, 2020.

MARCELINO, Douglas Attila. **A morte como metáfora do tempo: o ensaio em Eduardo Lourenço e Michel de Certeau**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

MARCELINO, Douglas Attila. **Historiador, Fotógrafo da Morte: a escrita da história a partir de cinco filmes**. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2021.

MARCELINO, Douglas Attila. **Historiografia, morte e imaginário: Estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas**. São Paulo: Alameda, 2017.

MARCELINO, Douglas Attila. O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 22, n. 40, p. 191-212, jan-jun. 2020.

MARQUES, Rodrigo. **Literatura Cearense: outra história**. Fortaleza: Dummar, 2018.

MÁRQUEZ, Gabriel García. A solidão da América Latina. **Conferência Nobel**. Apresentada em 8 dezembro de 1982 [2011].

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. Trad. Eliane Zagury. 8º Ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cheiro de Goiaba: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Memórias de minhas putas tristes**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MARTINS, José de Souza. **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1983.

MARTINS, Marcos Lobato. História Regional. In: PINSKY, Carla Bassanezi. [org.] **Novos temas nas aulas de história**. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTINS NETO, Antônio Maurício. **A estética da loucura na ficção de José Alcides Pinto**. (2024). Dissertação (Mestrado Acadêmico), Universidade Federal do Ceará, Centro de humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2004.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In. HEYMANN, Luciana; ROUCHOU, Joelle; TRAVANCAS, Isabel (organização). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

MELO, Francisco Dênis. **Os intelectuais da academia sobrelense de estudos e letras – ASEL- e a invenção da cidade letrada (1943-1973)**. 2013. 432f. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2013.

MENDILOW, Adam Abraham. **O Tempo e o Romance**. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MORAES, Kleiton de Sousa. **Catullo da Paixão Cearense ou como se constrói um autor?** Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NETTO, Raymundo. **Nilton Maciel**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática S.A, 1988.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Em busca do Ceará: a conveniência da cultura popular na figuração da cultura popular cearense (1948 – 1983)**. 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza. A ma soeur de José Olympio: projetos editoriais e invenção autoral para Rachel de Queiroz. In: CARVALHO, Daniel Alencar de e tal [organizadores]. **Em torno de Narrativa**. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2019.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura e História: a verdade como imaginação. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 20, n, 29, p. 49-56, nov. 1995.

OLIVEIRA, Silvana Pessôa de; SANTOS, Luis Alberto Brandão Santos. **Sujeito, Tempo e Espaços ficcionais: introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, Nuno Gonçalves. **A escrita da História na Trilogia da Maldição: cantares de um anjo maldito**. (2004). Dissertação (Mestrado Acadêmico), Universidade Federal do Ceará, Mestrado em História Social, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. In. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Débats, jan., 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 28 out. 2025.

PINSKY, Carla Bassanezi. [org.] **Novos temas nas aulas de história**. São Paulo: Contexto, 2010.

PINTO, Júlio Pimentel. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura. **Tempo**. Niterói. v. 26, n. 1, jan./abr, 2020.

PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história**: como a ficção constrói a experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. 2 ed. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A poeira do passado**: tempo, saudade e cultura material. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O escorpião atrás do espelho**: a tortura no regime de 1964 e o declínio da narrativa. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O Fato e a Fábula**: O Ceará na escrita da História. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. O limite da letra: a escrita epistolar e a invenção da literatura cearense. In: LUCAS, Meize Regina de Lucena; RAMOS, Francisco Régis Lopes (org.). **Correio Literário**: cartas de intelectuais no Brasil durante o século XX. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2013.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. O tempo no limite: operação historiográfica no Museu Histórico Nacional entre o fato e a ficção (1922-1959). **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. V. 38. n. 85, jan., 2025.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Tentação do Tempo**: a máquina museológica na fabricação do passado. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da História**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos, 2011. p. 21-49.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história**: Um Ensaio de Poética do Saber. Trad. Eduardo Guimarães, Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

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

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. vol. 1. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIOS, Kênia Sousa. **Os usos da narrativa: escrita e oralidade**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.

RIOS, Otávio; PINHEIRO, Socorro Fonteles. Um mergulho cósmico: rito e sacrifício em Os mortos não querem volta. **Moara**. Belém, n. 29. p. 142- 166, Jan/jun, 2008.

ROCHA, Limério Moreira da. **Russas: 200 anos de Emancipação Política**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2001.

ROCHA, Limério Moreira da. **Russas: sua origem, sua gente, sua história**. Recife: Recife Graf, 1976.

SÁ, Marcio Cícero de. **Da Literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. 143f Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Revista Fronteira Z**. São Paulo, n. 8, jul., 2012.

SALOMON, Marlon (org.) **Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos**. Goiânia: Ricochete, 2018.

SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos/Ed. Unochapecó, 2011.

SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, Belo Horizonte, v. 1, n. 32, p. 20–27, abr., 2018.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

TAPIOCA NETO, Renato Drummond. **O Império e a Senhora: Memória, Sociedade e Escravidão em José de Alencar**. São Paulo: Editora Dialética, 2023.

TARSO, Paulo de. **O Espaço Alucinante em de José Alcides Pinto**. Fortaleza: UFC Edições, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde: Contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TEODOSEO, Danilo Linard. **O tempo, a ficção e a morte: as escritas de Augusto dos Anjos (1901-1920)**. Tese em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **América: história e ficção**. Niterói, RJ, EdUff, 2006.

VAZCONCELOS, Carlos. **José Alcides Pinto: um iluminado nas trevas**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2024.

WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: EdUSP, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

## APÊNDICE A - FONTES DA PESQUISA

Para a investigação aqui proposta teremos como fontes os livros publicados por Airton Maranhão, sua série de crônicas publicadas no site *TV Russas* (disponíveis virtualmente) e as crônicas publicadas no jornal *Correio de Russas*, além de uma entrevista realizada com o autor no ano de 2014. Também temos pretensão de lidar com obras de memorialistas que se dedicaram a escrever sobre o passado da cidade de Russas-Ce. Intentaremos ainda acesso ao arquivo pessoal do autor, deixado sob a guarda familiar após sua morte.

### 1) OBRA DE AIRTON MARANHÃO:

#### Livros:

MARANHÃO, Airton. **Deusurubu**. Fortaleza: Editora Verdes Mares, 1977.

MARANHÃO, Airton. **A dança da caipora**. Fortaleza: Esitora Print & Paper, 1994.

MARANHÃO, Airton. **Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças**. Fortaleza: Premius, 2005.

MARANHÃO, Airton. **As pétalas da Pacarrete**. Fortaleza: Premius, 2014.

MARANHÃO, Airton. **O hóspede das eras**. Fortaleza: Editora Aceite, 2005.

MARANHÃO, Airton. **Os mortos não querem volta**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1999.

#### Entrevista:

MARANHÃO, Airton. **Entrevista concedida a Ruan Carlos Mendes**. Fortaleza, 17 de março. 2014. [A entrevista foi realizada no escritório de advocacia do entrevistado no centro de Fortaleza-CE] (Acervo pessoal).

#### Participação em Antologias:

CAVALCANTE, Joyce. **O talento cearense em poesia**. São Paulo: Maltese, 1996.

PORTELA, Carneiro. **Nova Poesia Cearense**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1976.

SALGUEIRO, Pedro [org.]. **“O Cravo Roxo do Diabo”**: o conto fantástico no Ceará. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

**Série de crônicas publicadas no site da TV Russas:**

Publicadas entre os anos de 2010 e 2015 (ano de falecimento do aoutor), um total de 100 crônicas com o acesso disponível em: <<https://tvrussas.com.br/colunista/4/airton-maranhao-in-memorian/pagina/1/>>

**Série de crônicas publicadas no jornal Correio de Russas:**

Edições impressas dos jornais que foram colecionadas, entre dezembro de 2009 e abril de 2013, pela professora Conceição Alves.

**2) OUTRAS OBRAS (SOBRE RUSSAS):**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Hider. **A Canoa do Tempo**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2008. (Essa obra de poesias foi prefaciada por Ailton Maranhão).

ARAÚJO, Con. Pedro de Alcântara. **Capital e Santuário**: miragens russano-nordestinas. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1986.

LIMA, Humberto Rodrigues. **Russas**: Histórias e Estórias. Fortaleza, Primus, 2006.

MENDONÇA, Alan; LIMA, Hider Albuquerque. (organizadores). **Palavra Russas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. (Esse livro contém seis crônicas escritas por Ailton Maranhão: As éguas ruças, A falsa padroeira de Russas, O antigo matadouro, O caminhão mal-assombrado, A Caixa D'água de Russas e A Cruz das Almas).

ROCHA, Limério Moreira. **Russas**: 200 anos de emancipação política. Fortaleza: BNB, 2001.

ROCHA, Limério Moreira. **Russas**: Biografias Ilustres. Recife: Ed. do Autor, 2016.

ROCHA, Limério Moreira. **Russas**: sua origem, sua gente, sua história. Recife: Recife Graf. Ed, 1976.

SILVA, Lúcia. **Russas: Sua História Arquitetônica**. Fortaleza: Tecnograf, 2006.

**Livros Didáticos Regionais sobre Russas:**

LIMA, Adriana Ribeiro; SILVA, Francisca Valfisia da, ALBURQUERQUE JÚNIOR, Hider; SILVA, Lúcia Maria. **Descobrimo e construindo Russas: Geografia e História**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

LIMA, Carlos Rochester Ferreira de Lima; FARIAS, Anna Carolina. **RUSSAS: Conhecendo meu município. História e Geografia.** Fortaleza: Editora Master, 2019.

**Livros Paradidáticos sobre Russas:**

LIMA, Adriana Ribeiro; ALBURQUERQUE JÚNIOR, Hider; SILVA, Lúcia Maria. **Viagem ao Nosso Interior: imagens e culturas de Russas – CE.** Fortaleza: Gráfica e Editora Pouchain Ramos, 1ª Edição, 2014.

SILVA, Lúcia. **Russas: Sua História Arquitetônica.** Fortaleza: Tecnograf, 2006.

**3) OUTRAS OBRAS (QUE SE RELACIONAM COM A DE MARANHÃO):**

BARBOSA FILHO, Hildeberto. **Letras Cearenses.** Fortaleza: Acauã, 2004.

CARVALHO, Francisco. **Textos e Contextos.** Fortaleza: Casa de José de Alencar/ Programa Editorial, 1995.

MACEDO, Dimas. **A Letra e o Discurso: Ensaio e Perfis Literários.** Fortaleza: Edições UFC, 2014.

MACEDO, Dimas. **A metáfora do Sol: Ensaio e Reflexões – 1984/1989.** 3 ed. Fortaleza: Edições Poetaria, 2003.

MACIEL, Nilto. **Sôbolos manhãs.** Porto Alegre: Editora Bestiário, 2014.

MAGALHÃES, Zelito. **O Romance Cearense: origem e evolução.** Fortaleza: LC Gráfica e Editora, 2003.

PINTO, José Alcides. **Tempo dos Mortos.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

PINTO, José Alcides. **Trilogia da Maldição.** (minha edição não tem a ficha catalográfica).

**4) OUTRAS TIPOLOGIAS DE FONTES:**

**Fontes doadas pelo próprio Airton Maranhão:**

Uma fotografia sua, letra de um hino de sua autoria e onze folhas, que o próprio imprimiu, contendo comentários deixados pelos seus leitores em uma de suas crônicas publicadas no site da *TV Russas*. Esse material foi doado em um momento em que realizávamos outra pesquisa, mas que já utilizava parte da obra desse autor como fonte.

**Fontes doadas pelo professor Hider Albuquerque:**

Matérias de jornais, guardas pelo próprio Airton Maranhão, que falam sobre literatura, escritores russanos e uma do *Diário do Nordeste* (1995) sobre *A dança da caipora*. Além de um cordel de 1996, escrito pelo Maranhão- *A política de Russas é a arte de chafurdar o lixo*.

**Fontes doadas pela professora Conceição Alves:**

Registros nos livros de atas da Academia Russana de Cultura e Arte – ARCA (agremiação intelectual da qual Airton Maranhão foi sócio e membro fundador), também o Estatuto, o Hino e o jornal de apresentação da instituição. Assim como também um folheto cordel, de autoria da própria professora Conceição Alves, sobre os acadêmicos da instituição, seus confrades, entre eles Airton Maranhão.

## ANEXO A – CAPAS/CONTRACAPAS DE AIRTON MARANHÃO

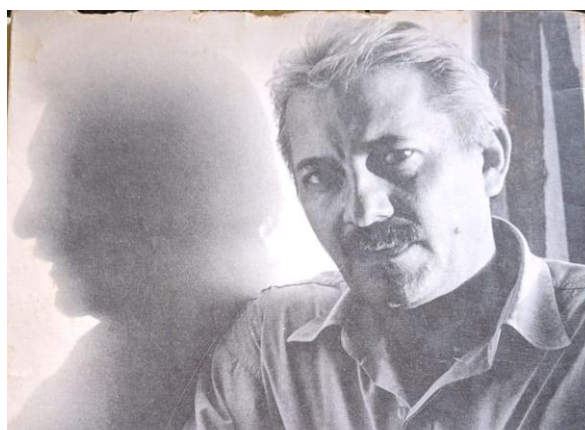
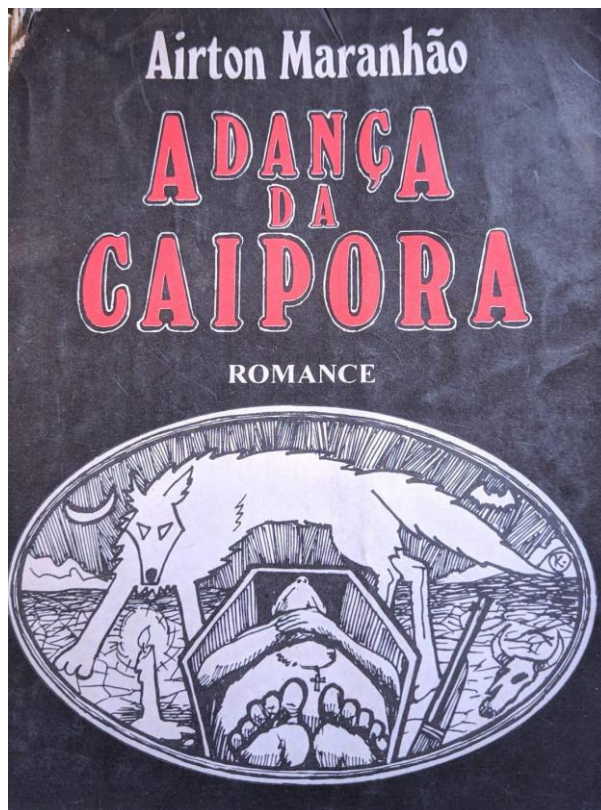
A literatura carrega “marcas” do seu tempo, pois é “produto” de um ser e de um contexto social. A escrita literária obedece – em alguma medida – regras do seu tempo e um livro de literatura é fruto de uma época, a própria linguagem carrega marcas temporais; mas, salientamos também que o texto literário constantemente rompe com normas para criar novas normas. Para além dos “tempos” que a narrativa conta, o tempo em que foi escrito também atravessa o livro.

Logo, o historiador ou a historiadora que trabalha com literatura deve atentar em sua análise também para a materialidade do texto literário, o suporte da escrita – o livro: capa, contracapa, ilustrações. Para o historiador Kleiton de Sousa Moraes, pensar a o suporte material é fundamental para compreensão dos sentidos construídos para o texto: “atentar para uma sociologia dos textos que ultrapasse uma história social dos textos e atente para a maneira pelas quais também as suas formas materiais de difusão afetam os sentidos dados a eles pelos leitores” (MORAES, 2020, p. 20).

Assim, adiante apresentamos imagens das capas e contracapas dos livros de Airton Maranhão – os mais discutidos no trabalho – não como mera ilustração, mas com intenção de, posteriormente, articular texto e imagem, pois acreditamos que há marcas temporais, marcas autorais e elementos narrativos nessas capas que constituem a construção de sentidos para o texto.

Podemos entender as capas aqui apresentadas também como os *paratextos* que foram discutidos no primeiro capítulo do trabalho, pois são “textos” fora do texto, mas que reforçam o texto, indicam o modo como o autor, ou um editor, quer que a obra seja lida; ou seja, há uma tentativa de orientar a leitura e nosso investimento será a desnaturalização essa dimensão “formal” da literatura, pois sabemos que trabalhar com literatura requer várias operações e o lado “formal” não pode ser esquecido, pois a capa de um livro pode carregar imagens que significam a narrativa.

## A DANÇA DA CAIPORA (ROMANCE, 1994)



O originário de uma proleza família de músicos, José Airton Ribeiro da Silva, conhecido no meio literário por Airton Maranhão, nasceu na Vila Gonçalves, município de Russas - Cx região de baixo - Jaguaribe aos 09 de setembro de 1950, sendo filho de Francisco de Assis e de Osma Ribeiro Santiago.

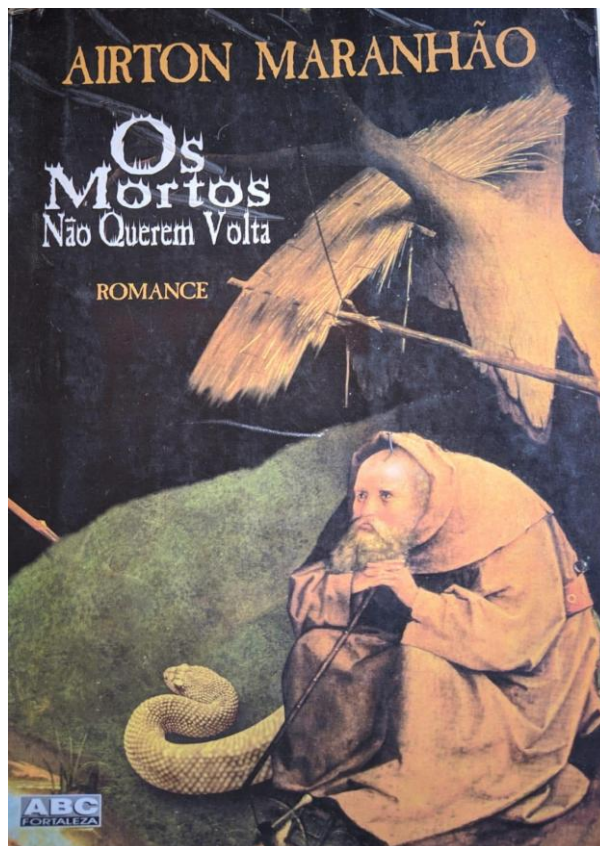
Formado em Direito pela Universidade de Fortaleza - UNIFOR, é advogado militante da comarca de Fortaleza.

Em mais de trinta anos de clausura e de inspiração, escreveu romances, poemas, contos, novelas e muitos folhetos de cordel, destacando-se também como vencedor de mais de uma dezena de festivais de poesias e concursos literários de âmbito nacional, arrebatando na maioria deles o primeiro lugar.

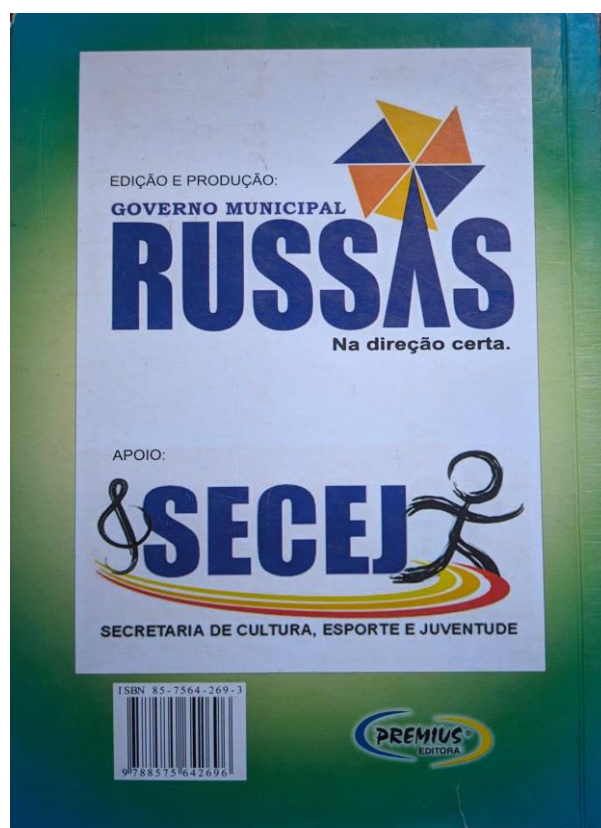
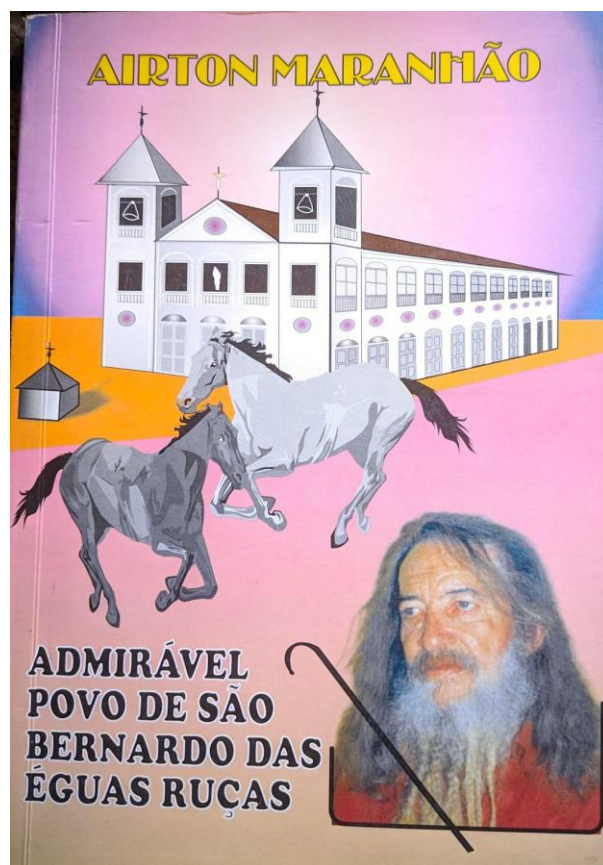
Considerado por José Alcides Pinto como um dos maiores escritores de sua geração, Airton Maranhão no entanto permaneceu até a divulgação desta novela um escritor inédito, pois publicou apenas o livro de poemas Deusurubu, em 1977, sendo este, A Dança da Caipora o seu segundo livro publicado.

É autor de outros romances e livros de poemas inéditos entre eles O Cio das Bruxas, A Solidão de Deus e Os Mortos não querem voltar.

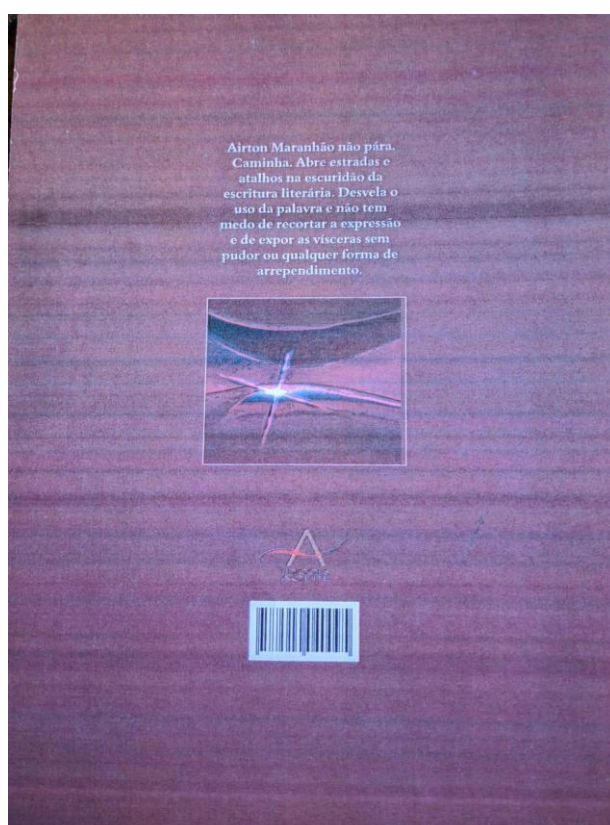
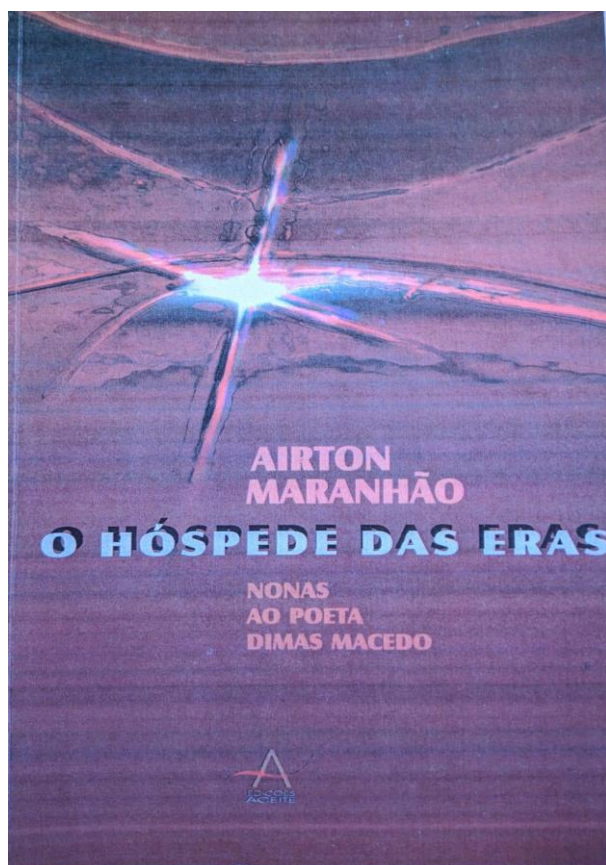
## OS MORTOS NÃO QUEREM VOLTA (ROMANCE, 1999)



## ADMIRÁVEL POVO DE SÃO BERNARDO DAS ÉGUAS RUÇAS (POESIA, 2005)



## O HÓSPEDE DAS ERAS (POESIA, 2005)



## AS PÉTALAS DA PACARRETE (ROMANCE, 2014)

