

Josiclei de Souza Santos

Identidade e erotismo em *Batuque*, de Bruno de Menezes

Josiclei de Souza Santos

Identidade e erotismo em *Batuque*, de Bruno de Menezes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras- Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Luiz Heleno Montoril Del Castillo

Universidade Federal do Pará.

Belém

Curso de Mestrado em Letras

2007

Para meus pais e meu irmão Joseny, mãos presentes nas horas difíceis.

Para Alessandra, inspiração para este trabalho e companheira que sempre caminhou ao meu lado.

Para meu filho, minha âncora.

Para todos e todas que se esmeram em dar voz aos silenciados da História.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Luís Heleno, por ter aceitado ser colaborador nesta empreitada.

À professora Marli, que desde a graduação me acompanhou e acreditou em mim.

Ao professor José Guilherme Fernandes que primeiro me ouviu neste projeto.

Ao Guilherme Júnior, pelos conselhos e indicações de leitura.

À minha família e amigos que acompanharam esta caminhada.

O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica.

Roland Barthes

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| RESUMO..... | 8 |
| INTRODUÇÃO: AQUECENDO OS TAMBORES..... | 9 |
| 1 NA CADÊNCIA ALUCINANTE DE EROS..... | 14 |
| 1.1 A hora da festa..... | 22 |
| 1.2 O olho negro..... | 29 |
| 2 AS FALAS DO BATUQUE..... | 33 |
| 2.1 Na língua do jo(n)go..... | 37 |
| 2.2 A cor sem razão..... | 40 |
| 2.3 Rufando a palavra..... | 46 |
| 3 Fim de festa..... | 53 |
| REFERÊNCIAS..... | 54 |
| ANEXOS..... | 58 |

RESUMO

O presente trabalho analisou-se, através das ferramentas dos estudos culturais, o erotismo na obra *Batuque* do poeta Bruno de Menezes, como meio de leitura para se estudar a identidade negra. Para tanto se estudou o conceito de erotismo relacionado ao corpo e ao sagrado, enquanto manifestação identitária negra. O estudo do fenômeno da identidade do erotismo serviu de base para a análise de como o autor, através do erotismo na linguagem, construiu o signo poético, fruto do fenômeno do hibridismo.

Palavras-chave: erotismo, negro, identidade.

Abstract

This Master dissertation has as objective, using cultural studies tools, to analyze the eroticism in *Batuque* by *Bruno de Menezes*, read to be studied the black identity. The selected poems as *corpus* to this thesis were *Cantiga de Batuque (motivo)**, *ALMA* e *Ritmo da Raça* and *Oração da cabra preta*.

In order to realize the research, was studied the eroticism concept, firstly related to the body, after, to the holy, presented as black identity manifestations. The study of eroticism identity phenomena is the foundation to the analyses of how the author, through the eroticism language, made the poetic sign, result of hybridism phenomena.

Key-words: eroticism, black, identity.

Aquecendo os tambores

Esta dissertação é primeiramente a materialização de um interesse em se aprofundar na temática do erotismo. Este estudo nasceu inicialmente da leitura desinteressada e prazerosa de poesia erótica. Depois dessa primeira sedução, surgiu a vontade de adentrar mais profundamente pelos caminhos cruzados do erotismo e da literatura, o que me levou, através de pesquisas, à expansão da minha leitura sobre estes dois objetos de meu desejo. Com relação à expansão do meu conhecimento sobre o erotismo, vi que, para além apenas do desejo sexual, como é vulgarmente conhecido, ele tem sua raiz em um passado longínquo. Eros é figura mitológica da Grécia antiga, que era um *dáimon*, elemento intermediário entre os deuses e os homens, e que desnorteava a ambos com suas flechas unguidas com o desejo. Embora as narrativas sobre a sua origem variem, o significado comum que delas se pode depreender é que ele representava o “desejo incoercível dos sentidos (...), força fundamental do mundo”¹.

Em algumas narrativas, Eros está no princípio do Cosmo, foi ele nascido do Caos. É ele a força que movimenta a vida. No *Banquete* de Platão, ele figura como filho da carência com o expediente², por isso, como herança de sua mãe, Eros sente em si uma eterna falta que nunca pode ser suprida, pois supri-la totalmente significaria a morte deste. Isto faz com que ele se utilize da herança de seu pai e busque estratégias para conseguir a sua satisfação, mas a cada satisfação, nasce um novo vazio, impelindo-o a deslocar-se para outro objeto de desejo. Mas o erotismo não se

¹ BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia Grega*. 2001. p. 186-187.

² PLATÃO. *Banquete*. 2002. p. 144.

confunde apenas com o instinto sexual porque, embora esteja a ele ligado, no homem, esse desejo é mediado pelo imaginário, que projeta sobre o corpo fantasias e interditos, configurando-se o desejo como um signo social.

Vim, então, a perceber tanto na literatura quanto no erotismo as marcas da flecha de Eros, como forma de questionamento e recriação do mundo. Tanto no erotismo como na linguagem literária há o desejo de transgressão dos limites. Ainda no Banquete de Platão, o poeta é incluído nos que criam inspirados por Eros³. Desde o princípio da literatura ocidental, como se pode ver, esta identificação já vinha sendo percebida.

Paralelamente a esta busca, ela própria mobilizada por esse sentimento de falta, durante a minha graduação no curso de Letras, dois momentos foram marcantes para a definição desta pesquisa. O primeiro momento foi o contato com a disciplina *Cultura brasileira*, quando travei contato com os Estudos culturais, estudos em que se sobressaiu o olhar sobre o negro no Brasil, a partir da análise de textos literários. Durante essa disciplina, pude perceber a importância da cultura da classe subalterna ligada à figura do índio e do negro para a cultura e para a literatura moderna brasileira⁴. Aqui cabe uma pequena pausa para expor a importância do conceito de subalterno e hegemônico para este trabalho, já que o autor estudado se utiliza de uma cultura subalterna para criar o seu objeto artístico. Esse subalterno enquanto popular surge como algo em constante desenvolvimento e em constante relação de assimilação e resistência com a cultura da classe que está na ponta da pirâmide social e que detém o poder na sociedade⁵.

O segundo momento importante foi o contato mais aproximado com a literatura moderna produzida no Pará, o que me levou a um interesse por alguns autores paraenses que têm obras em que se nota essa verve erótica: Bruno de Menezes, Inglês de Souza, Haroldo Maranhão e Max Martins. Dentre eles, um autor cuja obra me chamou a atenção particularmente foi Bruno de Menezes. A obra poética desse autor fez um caminho do simbolismo ao modernismo. O professor Benedito Nunes divide didaticamente sua produção poética em três momentos: o simbolista, o modernista afro-brasileiro e o urbano modernista⁶. Mais especificamente me interessou o seu livro

³ Ibidem. p. 147

⁴ Cf. IANNI, Octavio. *Ensaio de Sociologia da Cultura*. 1991.p. 201-212.

⁵ A definição que aqui utilizamos de classe subalterna está basicamente alicerçada em A. Gramsci (1891-1937), pensador marxista italiano. Os autores que aqui retomam o conceito de hegemônico e subalterno são devedores desse pensador. Cf. GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*, 1978.

⁶ Cf. NUNES, Benedito. *Bruno de Menezes inventor e mestre*. In Asas da palavra. Belém: Unama, v. 10. n. 21. 2006

de poemas *Batuque*. Este me agradou primeiramente porque possui uma alta carga de erotismo, que seduz o leitor, transportando-o para o tempo e o espaço em que há a distensão do ritual, das festas de batuque; ao mesmo tempo, porque o mesmo consegue, a partir de um olhar de profundidade sobre o universo do negro na Amazônia, criar uma poética que insere a cultura subalterna afro-descendente na poesia moderna universal, questionando o estatuto de universalidade dessa poesia e inserindo aí os traços da diferença. Essa diferença de que aqui se fala estaria não mais na reprodução, e sim na apropriação, devoração dos elementos da literatura dos grandes centros artístico-culturais, para a criação de uma obra que fosse uma resposta de um discurso próprio, questionador da lógica de centro e periferia⁷. A respeito da diferença, é possível afirmar que em *Batuque* a representação do universal é rasurada porque a arte moderna como síntese da oposição dialética entre cultura moderna e cultura tradicional é questionada pela diferença que esta poesia instaura, criando uma colagem poética que, como será mostrado mais adiante, confunde sua voz com as vozes dos membros do grupo subalterno negro, desconstruindo a distinção moderna de autor individual e a tradicional de anonimato coletivo.

Nesse movimento dialético de síntese entre o tradicional e o novo, instaurado na arte européia (vide os exemplos do Expressionismo, do Surrealismo e do Dadaísmo) é possível perceber uma sutil manobra da representação do universal, pois até então a arte moderna parecia apenas incorporar o tradicional (no caso deste estudo, a tradição negra) à identidade de seu conceito. Neste processo vê-se a tradição apenas como outro opositivo, como *estrutura-outrem*⁸ incorporada, subordinada a uma negatividade de predicados, pasteurizados e convertidos em mera matéria desse poético universal moderno, mantendo-se, no entanto, a essência desse conceito como centro atrativo da diferença⁹. Essa estratégia já é apresentada por Deleuze, quando o mesmo analisa as ilusões do pensamento de herança platônica no ocidente. Segundo o autor “a (...) ilusão concerne ao negativo e à maneira pela qual ele (o conceito) subordina a diferença sob a forma da limitação, bem como sob a forma da oposição”¹⁰. A desconstrução de tal atitude no presente trabalho está no fato de que esta cultura subalterna presente na poesia de Bruno não seria apenas matéria homogênea pacificamente incorporada à receita da arte modernista.

A edição com a qual optei trabalhar foi a sexta, de 1984. No entanto, para efeito de

⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 1992. p. 234-235.

⁸ Sobre o conceito de diferença e de estrutura-outrem de que aqui se fala conferir DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. 1988.

⁹ Ibidem. p. 442- 443.

¹⁰ Ibidem. p. 142

verificação, consultei também a primeira edição da mesma. O *Batuque* traz para a cultura moderna ocidental uma voz singular perlaborada, ou seja, uma voz que é fruto de uma complexa rede de poderes e resistências que atuam na realidade brasileira e amazônica e que estão em constante movimento de interação, mostrando um hibridismo que resiste tanto à assimilação do nacional quanto à receita do moderno.

Foi da junção desses dois interesses que surgiu este projeto, da intenção de buscar uma análise do erotismo em *Batuque*, enquanto gerador de uma poética própria, a partir da identidade negra. No que diz respeito ao erotismo, dentro da obra *Batuque*, uma característica marcante que me interessa é a presença de uma forte sensualidade. Esta sensualidade aqui aparece em dois sentidos: uma atmosfera lúbrica, mas também um forte apelo aos sentidos, através da musicalidade e do inebriamento das imagens, dos cheiros, dos sabores e do calor dos corpos e do ambiente, como meio de se estimular o desejo. Esta característica também me levou a querer estudar o erotismo na referida obra.

As análises dos poemas estarão inseridas nos capítulos referidos a seguir. Neles serão analisados três poemas: *Cantiga de Batuque (motivo)*, *ALMA* e *Ritmo da Raça e Oração da cabra preta*. A escolha desses textos se deu pelo fato de os mesmos serem os que mais representam a minha proposta de estudo. O primeiro justamente por ser um motivo na obra, apresentando-se como uma síntese de *timbre* do que se vai encontrar no decorrer da leitura do livro. Acredito que não por acaso este poema foi colocado por primeiro na ordem da disposição dos textos. É justamente no poema-síntese da poética de *Batuque* que se vai encontrar a sensualidade como um traço marcante, em que se sobressai o olhar masculino do negro sobre a mulher negra. O segundo poema escolhido foi selecionado porque o *timbre* do batuque negro, apontado no primeiro poema, tem aqui seu *volume* aumentado, deixando mais evidente o traço identitário manifestado no erotismo. O terceiro poema selecionado serve para, no campo do sagrado, mostrar como o hibridismo significa não fusão homogênea na cultura dos atores sociais e sim para mostrar como este fenômeno ainda traz consigo a marca da diferença, onde as identidades se constroem de forma dinâmica.

No primeiro capítulo, primeiramente (*No ritmo da raça*) será mostrada a identidade enquanto um conjunto de signos de um grupo social, que dá possibilidades de leituras sobre uma comunidade. No referido capítulo serão apresentadas essas possibilidades de leitura como marcas de diferença de uma comunidade em relação à outra (*Com o ritmo na alma*), utilizando para tanto os poemas aqui selecionados (*Começando o batuque*). No fim do primeiro capítulo será feito um estudo sobre a

subtração do negro na história brasileira (*Sambando sob a subtração da história*), por se acreditar que este foi um fator político que levou Bruno de Menezes a, num engajamento ético e estético, criar o *Batuque*. Depois de se conseguir ter uma noção sobre o conceito moderno de identidade, partir-se-á para o capítulo seguinte (*Na cadência alucinante de Eros*), em que se vai buscar uma conceituação do erotismo (*A hora da festa*), mostrando como o mesmo possui uma dinâmica de transgressão das interdições. Ver-se-á também como o mesmo pode representar um questionamento à ordem estabelecida. Em seguida, será mostrado que o erotismo na obra está construído sob um imaginário cujos signos, apesar de masculinos, possuem uma diferença em relação ao olhar da classe hegemônica sobre a mulher negra (*O olho negro*). No capítulo posterior (*As falas do batuque*) será feita uma relação entre erotismo e linguagem, observando os elementos constitutivos do jogo poético-erótico (*Na língua do jo(n)go, A cor sem razão e Rufando a palavra*), e, aproveitando o estudo sobre erotismo e linguagem, logo após, será abordada a relação entre a linguagem, o erotismo e o sagrado (*A fala fálica sagrada*). O objetivo é encontrar também nessa relação marcas identitárias. No último capítulo (*Fim de festa*) serão feitas as considerações finais deste estudo.

Como pressupostos teóricos para esta pesquisa, serão usados os estudos culturais em Literatura, propostos por Homi K. Bhabha. Também se lançará mão dos estudos antropológicos de Renato Ortiz e de Muniz Sodré, bem como dos estudos elaborados por Georges Bataille a respeito do erotismo.

Homi K. Bhabha¹¹ me interessa como ferramenta de leitura pela sua pesquisa em torno da identidade nacional, mostrando que a mesma é resultado de uma liminaridade entre narrativas pedagógicas e narrativas performáticas sobre a nação, o que permite ter-se uma leitura em que as vozes de grupos sociais marginalizados surgem para marcar a diferença em relação ao discurso hegemônico.

De Renato Ortiz¹² serão utilizados os estudos sobre a condição do negro no Brasil após a criação do mito do “cadinho” brasileiro. Este autor mostra tal mito como responsável pelo discurso da mistura das três raças que comporiam o povo brasileiro. Seus estudos são interessantes, pois mostram como a cultura negra foi assimilada ao discurso nacional e como a necessidade de um estudo que mostre a identidade desse negro é importante para a análise da cultura brasileira em sua

¹¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, 1998.

¹² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 1986.

diversidade. De Muniz Sodré¹³ será utilizada obra *A verdade seduzida*, que faz uma leitura interessante sobre a cultura negra, colocando-a numa posição de diferença de economia em relação ao ocidente, mostrando as estratégias de resistência dos negros ao semiocídio que lhes foi imposto.

Por último, um importante autor utilizado nestes pressupostos teóricos é Georges Bataille¹⁴, que concebe o erotismo dentro da produção humana enquanto questionamento da ordem estabelecida e enquanto parte de uma dinâmica que oscila entre a descontinuidade e a continuidade do ser. Interessam-me desse autor principalmente os estudos relacionados ao erotismo do corpo e ao erotismo do sagrado.

Com este estudo não se pretende encerrar o debate sobre a relação entre a linguagem poética e erotismo, tampouco sobre identidade, debates esses que de tão intrínsecos ao homem nunca se encerram. A proposta com este trabalho é dar mais uma contribuição para o estudo sobre este tema tão prazeroso quanto deslizante e dinâmico, como são os temas ligados à cultura.

¹³ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 1988.

¹⁴ BATAILLE, G. *O erotismo*. 2004.

I No ritmo da raça

“E o batuque batendo e a cantiga cantando
Lembram na noite morna a tragédia da raça”
Bruno de Menezes

Qué apanha sordado?
-o quê?
Qué apanha?
Pernas e cabeça na calçada.
Oswald de Andrade

A literatura no Brasil teve historicamente uma grande representatividade no que diz respeito à construção da identidade nacional. Um dos primeiros que argutamente percebeu essa busca por parte dos escritores de uma literatura nacional independente foi Machado de Assis, no entanto, como o mesmo afirma, a execução desse projeto não poderia vir sem falhas nem se faria “num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura”¹⁵.

Aqui se vai abordar com mais ênfase dois momentos desse projeto, o Romantismo e o Modernismo, porque foi neles que a figura do negro mais surgiu como sujeito, digno de ser considerado enquanto tal na literatura do país e porque é possível perceber nos dois períodos duas atitudes diferenciadas no que diz respeito a uma inserção da nossa literatura na representação da cultura moderna universal.

Logo que o país se constituiu como politicamente independente, os escritores, pertencentes ao então Romantismo, se esforçaram por construir uma arte que desse conta da pátria recém criada. Foi daí que surgiu o projeto sacralizante de literatura nacional. Este projeto sacralizante na literatura consistiu inicialmente na criação do mito fundador do nacional, criando para a cultura do país uma origem e uma identidade homogênea, mas tomando por base parâmetros de cultura eurocêntricos. Conseqüentemente, a produção desses escritores criou para si um olhar europeu do MESMO. Este MESMO intentava ser um olhar próprio sobre a realidade brasileira, mas o que ele era, na verdade, era um reflexo do olhar dos europeus sobre a realidade brasileira¹⁶.

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 1953. p. 129.

¹⁶BERND, Z. *Literatura e identidade nacional*. 1992, p. 17-18.

A matéria prima usada nesse projeto de instituir uma literatura nacional foi o que inicialmente pareceu exótico e que, por ser exótico, chamou a atenção do europeu quando do encontro deste com o novo mundo, sendo assim visto como o diferente. Esse diferente que não se encaixava nas reorientações do MESMO constituiu a categoria do OUTRO, a quem era negada a representação do que é humano. Esse OUTRO exótico marcou a figura do índio, que inicialmente foi visto dentro dessa categoria, sofrendo somente mais tarde um processo de idealização para ser reconhecido na categoria do MESMO. E para aqueles escritores tornarem-no o MESMO, elevando-o à condição de herói nacional, tiveram que despi-lo de suas características próprias, para pintá-lo com as tintas da cultura ocidental, a partir do mito do bom selvagem. Depois de ser reconhecido como humano por alguns escritores a partir do romantismo, semelhante processo ocorreu ao negro,

Estes (escritores), ao abordarem a questão racial (...) se comportam ambigualmente, ou seja: procuram compreender (e levar os leitores a compreender) os mulatos no reino do branco não por suas qualidades intrínsecas de mulatos, que nunca são exaltadas, mas pelo que guardam de material genético de sua origem branca. Vão denunciar o racismo, com certeza, mas douram a pílula, pois não literalizam o não-branco, igualando as condições étnicas que lhe são inerentes¹⁷

Não é difícil perceber que a ambigüidade desses escritores era resultado da contradição do contexto em que estes viviam, pois os mesmos, em sua boa consciência, queriam inserir o Brasil na civilização ocidental, criticando o massacre ao negro e ao índio, mas sem mexer profundamente nas estruturas de poder que garantiam à sociedade hegemônica sua posição privilegiada. Tal atitude era conseqüência também da cautela do escritor ante a classe onde se situava o público leitor da época.

A conseqüência desse projeto foi a criação de uma máscara de identidade homogeneizante e de discurso exclusivo, fruto do olhar de escritores que tinham como referência de modelo cultural o europeu, criador então de uma representação inventada sobre o índio e o negro, vistos sempre como o OUTRO da sociedade branca¹⁸. Qualquer possibilidade de quebra com essa representação do OUTRO deveria consistir num processo de embranquecimento.

Apesar dos muitos equívocos, esses foram os primeiros e importantes passos no rumo da conformação da literatura nacional. O amadurecimento desta, já previsto por Machado de Assis, iria esperar os primeiros decênios do século XX para acontecer, durante o Modernismo. Foi nesse Modernismo, iniciado com a semana de 22 em São Paulo, mais precisamente durante a chamada fase heróica desse movimento, que se construíram propostas mais críticas no caminho da busca de

¹⁷ MALARD. *O estudo da história e da literatura*. 1998, p. 81.

¹⁸ *ibidem*, p. 17-18.

uma nova arte baseada no discurso da identidade. Esse modernismo representou uma mudança radical nos rumos da literatura brasileira, pois trouxe consigo uma *dessacralização* daquele discurso literário hegemônico, surgido a partir do projeto de criação de uma literatura nacional, durante o período do Romantismo. O olhar crítico dos artistas e intelectuais que construíram o Modernismo redimensionou o que se entendia até então por literatura nacional. Esta nova proposta de arte depois se irradiou pelo restante de Brasil e revolucionou o fazer artístico, propondo agora não mais somente a reprodução dos modelos artísticos estrangeiros, e sim a liberdade de experimentação, a quebra com o academicismo sacralizante e a incorporação de grupos subalternos, seja pela linguagem, seja pelo discurso. Dois exemplos bem conhecidos daquele contexto são a poesia *Pau Brasil* e a *Antropofagia*, ambas idealizadas por Oswald de Andrade.¹⁹

A dessacralização desse ritual hegemônico empreendido pelos modernistas compreendeu o ataque ao que vinha sendo hegemonicamente entendido como o nacional na literatura, com suas representações inventadas. Paralelamente a isso, esses modernistas incorporaram à sua produção elementos da cultura popular, com sua fala que até então estava excluída do cânone literário. Os modernistas, a partir desse olhar crítico, trouxeram uma voz inclusiva, buscando uma perspectiva não mais exógena a esses grupos sociais subalternos²⁰. Mas a proposta desses modernistas não era agora se fechar para o que acontecia nos países centrais; ao contrário, o que propunha agora esse grupo era utilizar as ferramentas da cultura contemporânea para depois promover uma revisão da história e de sua lógica de centro e periferia econômica, que contaminava também a maneira de ler a produção artística dos países à época sem industrialização desenvolvida. Aqui vem o corte mais radical em nossa literatura no que diz respeito ao modo de inserção da arte do país na dita literatura universal, pois agora o objetivo era apontar não mais a cópia e sim a diferença. Talvez a antropofagia oswaldiana seja o exemplo de uma síntese desse novo projeto de criação. A antropofagia cultural que pensara esse autor consistia numa devoração do que havia de valor na cultura estrangeira, para uma incorporação que não significasse reprodução e sim reescritura, desconstrução, apropriação²¹.

Uma das ferramentas dessacralizantes dos primeiros modernistas foi a linguagem, inicialmente carregada de ironia, de humor parodiante para com a linguagem do cânone que

¹⁹ CÂNDIDO, A. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura brasileira: História e Antologia*. V. III. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964, p. 07-11.

²⁰ *ibidem*, p. 50.

²¹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*, 1992.p 232-235.

procurara questionar e com uma busca de aproximação com a linguagem das camadas subalternas, operando uma desconstrução no que se entendia por linguagem literária²².

Os poemas da obra aqui abordada poderiam ser situados no amadurecimento desse Modernismo, no que diz respeito à linguagem, pois trazem consigo um abandono daqueles recursos iniciais, representando um voltar-se mais para uma penetração profunda na linguagem e na cultura subalterna à qual o eu lírico busca ligar-se. O que antes era principalmente um tom irônico com toques de humor, na poesia do autor por nós estudado converte-se numa fala que, a partir da apropriação da poesia moderna, busca extrair uma poesia do universo negro, impregnando-se de sua linguagem, de seu imaginário e de sua realidade social.

Essa atitude de aproximar-se da realidade da qual se vai extrair a matéria poética está em consonância com o que, no dizer de Octavio Paz, a arte moderna sempre perseguiu: a conversão da poesia em ato, ou seja, a indistinção entre poesia e trabalho, buscando, assim, quebrar as barreiras que separam o tempo/espaço da produção utilitária do tempo/ espaço da atividade estética²³. Esse *modus vivendi* poético caracterizaria o que este autor chamou de *comunidade criadora*. Esta consistiria numa “sociedade universal em que as relações entre os homens, longe de ser uma imposição da necessidade exterior, fossem como um tecido vivo, feito da fatalidade de cada um ao enlaçar-se com a liberdade de todos”²⁴. Erigida sobre esses laços de identificação e possuindo a significação da luta contra a condição de escravidão e de miséria a que foi relegada a comunidade negra, a poesia de *Batuque* também busca fundir-se ao cotidiano dessa comunidade. Talvez aí já esteja uma resposta diferenciada aos centros, pois enquanto a busca em ser moderno acabou por levar Rimbaud à solidão do exílio poético e ao silêncio na África, a busca encetada por Bruno em *Batuque* fez o caminho inverso, pois conseguiu capturar os signos de uma coletividade afro-descendente silenciada, trazendo-a para o espaço da arte moderna.

²² ibidem, p. 64-72.

²³ PAZ, O. *Signos em rotação*. 2005. p. 95-100.

²⁴ ibidem, p. 98.

1.1 Começando o batuque

Na maioria dos poemas de *Batuque* o recorte sobre o cotidiano negro coloca o leitor diante de ambientes onde predominam a memória, a festa, o sagrado, o inebriamento dos sentidos, as vozes que têm em comum um deslocamento do eu, do aqui e agora do tempo cronológico para uma temporalidade estética, que não se faz no abstrato *cogito ergo sunt* cartesiano. Este sentir traz à tona um passado mnemônico que se refaz no presente histórico, criando assim um entrecruzamento de temporalidades em que o Eu se dilui. Nos poemas *ALMA e Ritmo da Raça e Cantiga de Batuque* essa identificação não é apenas cerebral, a celebração do corpo na festa é que traz à luz essa memória. Esse negro sente-se ligado e tomado por esse passado mnemônico quando celebra o batuque. Esta ligação é, como se verá mais adiante, uma estratégia de resistência que vai de encontro à realidade em que o negro na ordem pós-colonial foi atirado.

Não obstante sua exposição sobre a intenção presente na poesia moderna, Paz vê a relação entre sociedade e poesia se movimentando num sentido contrário à possibilidade dessa união. Para ele, a técnica, como motor da modernidade, tanto no campo da arte como no do trabalho, desreferencializou o mundo, tirando do indivíduo a possibilidade de visualizá-lo enquanto imagem²⁵. Tal análise compreende que a dinâmica do Novo, presente na técnica e na modernidade, não permite projetar uma referência de realidade nem no presente, nem no passado nem no futuro, o que nela existe é um eterno e contínuo *agora* prestes a ser substituído por um outro, num movimento incessante de eterno presente provisório. Nesse processo de um mundo cada vez mais marcado pela desreferencialização do real e especialização da técnica, a sociedade comum ver-se-ia, segundo o autor, cada vez mais apartada da experiência poética.

No entanto, apesar de se poder considerar lúcida esta análise sobre a situação da poesia no mundo moderno, é preciso, concordando agora com Nestor Garcia Canclini, diferenciar o contexto moderno artístico latino-americano do da Europa e de outros países centrais no capitalismo. Para Canclini “el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imagenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales”²⁶.

²⁵ ibidem, p. 101-106.

²⁶ CANCLINI, N. Garcia. *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. 1990. p. 209.

Esse autor mostra que o modernismo artístico latino-americano possui um entrecruzamento da temporalidade moderna com a temporalidade da tradição²⁷. Daí é possível perceber que a obra em questão de B. de Menezes se identifica com o que Canclini diz constituir a arte moderna latino-americana: o trabalho com as inovações técnicas nas linguagens artísticas modernas dos chamados países centrais, aliado ao trabalho de percrustação da realidade do país, enfocando, assim, a tradição e a realidade popular²⁸. Ao mesmo tempo em que se vê tal identificação, vê-se também a poesia de *Batuque* realizar a utopia moderna do fazer poético apresentada por Paz, pois se para o mesmo a atividade criadora crítica busca uma poesia feita para todos, confundida com a realidade dessa comunidade criadora, em que a poesia não seja algo à parte e sim esteja inserida em todas as atividades, essa comunidade existe para Bruno de Menezes e, como se disse, ela é a comunidade negra, por isso afirma-se neste trabalho que nesse eu enunciativo em primeira pessoa se esconde um “nós”. O “eu” representativo de uma coletividade é apontado por Zilá Bernd como uma característica comum aos escritores negros latino-americanos que buscaram e buscam se afirmar como negros²⁹.

Um exemplo do que se esta falando é que o autor, como está na parte deste trabalho que analisa a linguagem da obra, intercala a sua voz poética com a voz anônima das composições populares que circulam entre os negros. Essa poesia popular, que o poeta intercala à sua, fala do sagrado, do trabalho, das lutas, enfim, do cotidiano dessa comunidade.

“Juvená
Juvená!

Arrebate
esta faca
Juvená!”

(Pai João p. 26)

Esta vós anônima que circula oralmente e à margem da escrita, para Bruno é uma vós silenciada que precisa ganhar o centro da história. Apesar de se ter consciência de que tal atitude não significa um retorno à oralidade, o poeta cria um território limítrofe que aproxima a escrita do

²⁷

Apenas me surpreende o fato de este autor, ao falar do hibridismo que desse entrecruzamento nos conformou, ter omitido a figura do negro, visto que o mesmo deixou marcas em quase todos os cantos das Américas.

²⁸

ibidem. p. 209-213.

²⁹ BERND, Z. *Introdução à Literatura negra*. 1992, p. 27.

poder do canto. No excerto acima se tem um refrão de uma cantiga anônima presente no poema Pai João. Essa voz anônima remete a uma imagem do passado presentificada e viva na memória, intercalada à voz do eu poético, trazendo ao leitor a imagem de pai João. No poema a imagem pacífica de Pai João é desconstruída para se ligar à imagem da resistência. Agora ele aparece como velho experiente na vida marginalizada de negro. No poema, o fluxo de memória desse personagem se confunde com o ambiente de luta que a cantiga evoca, fundindo a memória individual com a memória coletiva de luta que se diferencia dos significados da história oficial. A voz poética e a composição popular se complementam, dando a impressão de um único corpo. Esta última remete às lutas e aventuras de negros faqueiros e capoeiras, vistos pelas autoridades como indivíduos marginais perigosos à ordem pública. Cantar essa cantiga e ler o poema são uma maneira de exaltar aquele que cria mecanismos de defesa próprios contra a deliberada marginalização a que fora relegado pela sociedade oficial.³⁰

Além de Bruno de Menezes, outros autores fizeram registros dessas composições populares. Vale lembrar que também Vicente Salles³¹, no campo da historiografia, mostra o registro de algumas atividades de trabalho acompanhadas de cantos. A atividade desses cantos quebra, assim, com a divisão ocidental entre atividade de trabalho e atividade estética, remetendo o ouvinte a um tempo em que o trabalho estava ligado ao ritual. Assim como os negros catadores de algodão nos Estados Unidos cantavam ao colhê-lo, assim, aqui também algumas atividades de trabalho eram acompanhadas de cantos, ou eram evocadas no momento de celebração. Esse cotidiano, em que trabalho e atividade estética estão primitivamente interligados, e cuja utopia moderna seria a comunidade criadora, apontada pelo poeta e teórico mexicano, é mostrado nessas cantigas,

Bruno percebe o valor dessa produção poética popular. Recolhe-a nas ruas, nos terreiros, nos espaços onde estão os negros. Depois de recolhê-la, ele a transporta para o espaço da arte literária, como a mesma é convencionalmente concebida. Com isso, ele fissa a barreira que separa a cultura letrada da cultura oral popular, questionando, assim, os estatutos de autoria e de objeto estético, como antes fizeram os dadaístas. Na intercalação de vozes, o distanciamento entre o coletivo e o individual que caracteriza a arte moderna é colocado em questão, pois aqui a intenção é diametralmente oposta, ou seja, Bruno busca aproximar o individual do coletivo. Ao fazê-lo, o poeta une o ético ao estético.

³⁰ A partitura dessa cantiga, coletada por Bruno de Menezes e feita a partir da notação musical de Lenora Brito, está nos anexos desse trabalho. Ver ANEXO A.

³¹

Na celebração dessa identidade negra, ao celebrar mais o espaço da festa como território privilegiado da celebração identitária, o poeta estrategicamente busca desviar-se da fala dos primeiros abolicionistas, desejanos apenas de que se olhasse para o negro como aquele que merece o estatuto de humanidade por ter traços em comum com o branco, despertando por isso nos leitores a revolta ou a piedade ante a injustiça feita a esse grupo social. Esta produção trazia também implicitamente a intenção de igualá-lo ao branco e distanciá-lo do que nele era não-branco.

Apesar da boa consciência desses autores, como já fora mostrado, não se buscava um olhar para a realidade desse negro, para o que havia de diferença em relação à sociedade oficial. Buscava-se sim mostrar que os negros eram iguais aos brancos *apesar* de serem negros. Bruno busca justamente o contrário, pois mostra as manifestações em que as marcas da comunidade negra ficam patentes em relação ao discurso da classe hegemônica. E a marca que lhe pareceu mais evidente foi justamente a festa, em que o *ser negro* é celebrado. A festa é um espaço em que os valores do ocidente são questionados: sua economia de produção para o acúmulo e seus mecanismos de controle do corpo. Nesse espaço criado vê-se uma liberação e uma transgressão da ordem repressora. Cabe aqui observar que a festa para os negros não representava apenas a inversão da ordem, como afirma Roberto DaMatta ser característica da festa. Ao meu ver, seria uma visão limitadora não perceber a ambigüidade na leitura da festa, pois se para os brancos era uma forma de garantir a manutenção da ordem, para os negros era uma forma de resistência a ela³². Para os negros a festa tinha no princípio da inserção negra no sistema capitalista um caráter político de reorganização e de articulação da identidade, daí seu caráter transgressor de que aqui se fala. O mesmo se manifesta também no erotismo. É percebendo no autor esta intenção político-poética que se busca aqui saber como o mesmo se apropriou da palavra escrita para, sobre a página branca, fazê-la cantar no ritmo e na língua da “raça” negra.

1.2 Com o ritmo na alma

Se discutir identidade negra pela perspectiva do erotismo é a proposta deste trabalho, tal objetivo demanda primeiramente se tentar minimamente conceituar o que seja identidade. Após se conseguir essa conceituação, é necessário ainda questionar o discurso hegemônico sobre a mesma, no que diz respeito ao lugar do negro no Brasil e na Amazônia. Esses mitos estão ligados ao mesmo processo que deu origem ao mito do nacional, inicialmente construído na literatura brasileira. Viu-

³² Cf. DaMatta, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 1997.

se na introdução desse capítulo que a questão da identidade no Brasil desde o século XIX vem sendo indagada pelos intelectuais e artistas. No entanto, o conceito de identidade que modernamente se conhece é diferente do que se tinha anteriormente, pois antes, com uma perspectiva de estabilidade, se entendia identidade como algo homogêneo e estático. No entanto, hoje se sabe que a identidade é um processo dinâmico, com vários fatores se interpenetrando para formar o fenômeno identitário, é o que afirma Zilá Bernd,

No que diz respeito à identidade coletiva, é preciso encará-la como um conceito plural: os conceitos estáveis de “caráter nacional” e “identidade autêntica” são substituídos por uma noção pluridimensional onde as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem para constituírem um mosaico. As partes se organizam para formar o todo³³.

A autora consegue argutamente sintetizar o processo de passagem do olhar tradicional para o olhar moderno de identidade. Faz-se necessário somente acrescentar que este todo não se dá de maneira harmoniosa no seio da sociedade. As partes estão, como lembra Bhabha, em constante movimento de conflito e aproximação. Esta nova perspectiva acabou por desestabilizar, como foi visto na introdução deste capítulo quando se falou do Modernismo, o discurso sobre o nacional, desestabilizando, conseqüentemente, o olhar sobre os grupos sociais que compunham a sociedade brasileira, dentre eles, os negros. Estes agora não eram mais vistos como uma massa homogênea vinda da África. Não se poderia mais, a partir dessa nova perspectiva, falar inicialmente em uma identidade negra; visto que os mesmos, assim como os índios e os brancos, não correspondiam a um mesmo grupo étnico homogêneo. A desconstrução dessa visão já mostra como a construção da categoria “negro” foi uma invenção dos europeus para escravizar os diferentes povos africanos. Vê-se, por isso, que desde o princípio a identidade já pressupunha a presença do OUTRO para realizar-se. Stuart Hall também mostra que hoje a identidade não é algo estável e que a mesma obedece à dinâmica da movência, de acordo com o processo histórico em que se está inserido.³⁴

Homi K. Bhabha³⁵, como já foi dito, é um autor que interessa para este trabalho e que se dedica a estudar as narrativas que abrangem a identidade nacional, mostrando que a mesma pode ser percebida na liminaridade entre narrativas pedagógicas e narrativas performáticas sobre a

³³ BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 1992.p. 15

³⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2003.

³⁵ Op. Cit.

nação. O que permite se ter uma leitura mais próxima da perspectiva de grupos sociais não hegemônicos, sem cair num bipolarismo branco/negro que parece ser demasiado simplista para se analisar a condição do negro. Mas afirmar que as narrativas sobre o nacional são frutos de uma liminaridade entre o discurso pedagógico e o discurso performático³⁶ demanda uma explicação mínima sobre os mesmos. Segundo o autor, por discurso pedagógico entender-se-ia aquele que é homogeneizante em relação à identidade nacional, e que interessa aos grupos hegemônicos nas sociedades, sendo por isso usado como mecanismo de controle ideológico e de manutenção de uma ordem de poder excludente em relação a outros grupos. Já o discurso performático corresponde à relação dinâmica existente entre os vários grupos sociais, hegemônicos e minoritários, em que se inserem as vozes dessas minorias. Esta inserção assume uma característica suplementar, ou seja, traz à cena, como diz Bhabha, uma voz omitida no cálculo da nação. Além de suplementares, elas são heterogêneas e simultâneas. Perceber essa heterogeneidade e simultaneidade é importante para se ver como a questão da identidade é algo complexo.

Um exemplo ao alcance dos olhos é que enquanto se propaga o mito da Amazônia essencialmente luso-indígena, vê-se vários grupos heterogêneos que se inscrevem no espaço amazônico, como negros, nordestinos, e outros, que interagem e que desmentem este mito pedagógico. O rastro da performance, em Literatura, se apresenta como um signo literário criado a partir da participação do autor nesse constante movimento de inserção na sociedade, tal signo traz consigo traços de diferença cultural que se mostram como marcas de uma resistência que é questionadora e rearticuladora do discurso pedagógico sobre a identidade.

É esse conceito moderno de identidade que será utilizado como ferramenta de leitura para se entender a identidade em Bruno de Menezes, percebendo-a como um fenômeno híbrido e movediço, que pode trazer consigo elementos das classes hegemônicas, mas que traz consigo também elementos de resistência à assimilação. Perceber estes últimos é o maior interesse deste trabalho.

Nos três poemas escolhidos para análise percebe-se a busca de um contra-discurso que desloca e perturba, ao mesmo tempo, o que há de pedagógico tanto nas narrativas da identidade nacional, em que está diluída a figura do negro, quanto nas narrativas da identidade amazônica, de onde muitas vezes a figura do mesmo é excluída.

³⁶ Ibidem, p202-207.

É possível perceber uma manifestação desse conceito moderno de identidade como processo em constante movimento que caracteriza a dinâmica do performático, por exemplo, no título de um dos poemas estudados: *ALMA e Ritmo da Raça*. Mas antes, fazer-se-á uma breve observação a respeito do uso da caixa alta na palavra alma. Ela é utilizada em quase todos os títulos dos poemas, excetuando apenas *Escola dos Sapos*. Este destaque dado a determinadas palavras nos títulos dos poemas já aparece na primeira edição³⁷, não com esse recurso, mas com o uso do tamanho diferenciado das letras, sendo percebida, no entanto, tanto na primeira edição quanto na por nós utilizada, a mesma intenção de chamar a atenção sobre determinadas palavras. No uso de tal recurso, observa-se a intenção do autor em dar destaque a palavras e expressões importantes para a construção do signo poético de *Batuque*. Nesse uso é possível perceber uma retrabalhada herança simbolista, a da utilização das chamadas maiúsculas alegorizantes, agora recriada para dar destaque a palavras-chaves para a representação da identidade negra. Este é apenas um primeiro sinal da apropriação de técnicas européias para a criação de uma fala diferenciada

Mas voltando à questão do signo que é fruto do movimento performático, percebe-se que aqui neste título tem-se uma repetição do signo *alma*. Este é um vocábulo que vem do latim *anima*, remetendo, por sua vez, ao que é animado, ao que tem vida, lembrando que vida, na tradição ocidental, tem origem na metafísica do espiritual. A alma é tida como aquilo que, desde Platão a Freud, dizem diferenciar o ser humano dos outros animais, sendo por isso a marca da essência do que é humano. A discussão a respeito da presença ou não da alma nos índios e nos negros também estava inserida no mecanismo de escravidão colonial. Com o fim desta escravidão, esse negro ganha uma alma, sendo incorporado à humanidade e sendo aparentemente igualado ao branco. Mas se esse signo é uma construção ocidental, e se a partir do momento em que é dada ao negro uma “alma”, lhe é permitido participar da representação da humanidade, aproximando-o da categoria ocidental de Homem³⁸, essa participação tardia nessa representação, por outro lado, não anula o fato de que há nele ainda a representação do OUTRO que é negro, e que se viu forçado a reproduzir a cultura do dominante. Desse modo, ainda que a reprodução da alma seja a única via de ascensão à humanidade, fica ainda o estereótipo do negro como a marca de Caim, como uma marca a mostrar que o negro nunca vai poder se igualar ao branco. Esta marca negra é a metonímia de uma ausência, de um ser que se insere na categoria do OUTRO, sendo, por isso, apenas o não-Eu. Já que é deste Eu que partem as representações, o OUTRO apenas marca o lugar de algo que não tem uma existência em si, sendo apenas a ligação oposta, limitada e dependente que serve para reafirmar a

³⁷ MENEZES, B. de. *Batuque*, 1939.

³⁸ H. K. Bhabha mostra este caráter tardio do homem negro em “Raça”, tempo e revisão da modernidade, que sempre causa uma quebra na estabilidade da representação ocidental de Homem. Cf. BHABHA. *O local da cultura*, 2005. p. 70-74.

representação do Eu. No entanto, no poema a repetição do signo criado pelo MESMO traz à cena a diferença, pois é possível ler o uso da caixa alta como uma diferença que é muda, ou seja, imperceptível ao ouvido, mas percebida pelo olhar³⁹.

Vê-se que essa diferença já aponta para um deslocamento do signo “alma”, pois está nele uma resposta de um eu enunciativo que desestabiliza a representação dessa alma humana que está na raiz desse Homem. A resposta da diferença muda que Bruno de Menezes traz para este signo, a partir de sua apropriação, e que rasura a estabilidade do mesmo, causa também uma desconstrução na representação ocidental desse signo, pois o negro, no espaço dessa invisibilidade, reelabora o signo, fissurando a relação de oposição que este estabelece com o corpo. Essa fissura no poema em questão se apresenta através da festa, que por sua vez apresenta a herança das trocas simbólicas de grupos que para cá vieram, como os grupos bantos e sudaneses, principais grupos trazidos para o norte do Brasil⁴⁰. Essas trocas simbólicas se davam por meio de atividades iniciáticas dos indivíduos. Estes, através do ritual, ficavam em contato direto com os mortos, com a natureza, com o Cosmo, colocando em xeque as dicotomias do ocidente, que justificam o princípio de realidade freudiano. Este contato, segundo Muniz Sodré, ainda hoje se dá de maneira muscular, ou seja, tem como meio para esse conhecimento o corpo, inserido no ritual⁴¹. No poema vê-se esse conhecimento implicado na participação do corpo no ritual

A luz vai sumindo... E o banjo nos lembra
dos filhos do engenho, da escrava da Izaura
tão dungo no dengo
que é dom desta raça cotuba no samba.

A luz que vai sumindo pode ser interpretada como o distanciamento da ordem histórica oficial, causadora da invisibilidade negra, com seu discurso de todo orgânico progressivo, que suprime as vozes subalternas. O ritual é a maneira de trazer das sombras uma outra história, suplementar, que se inscreve nos sentidos do corpo desse negro, e que protesta e transcende a história dos vencedores, para fazer cantar as suas vozes esquecidas. Desconstruindo a divisão entre corpo e alma, essência e aparência, esse corpo que se expressa libertamente está na alma dessa

³⁹

DERRIDA, J. *Repetição e diferença*, 2000. p. 30.

⁴⁰ SALLES, Vicente. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*, 2005. p. 84-85.

⁴¹ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1988. p. 128-129.

“raça”. E de fato, no poema que fala da alma da raça, e mesmo nos demais aqui analisados, se sobressai o corpo. Ressignifica-se, desse modo, a simbologia da alma, mostrando esta ressignificação que nas ambigüidades do sistema se pode construir uma resistência identitária. Isso confirmaria que a perturbação dos mitos pedagógicos que querem assimilar o negro a uma nação ocidental está presente no título desse poema, bem como está presente uma resposta negra à alma (ou dever-se-ia dizer arma?) branca que está presente nesse no referido mito.

Além de alma, outra palavra importante no título desse poema e que reaparece no corpo do mesmo e de *Cantiga de batuque* é “raça”. Por isso serão feitas agora algumas observações sobre o performático no signo “raça”. Este fora em sua origem aplicado também em relação à origem da população escravizada, que teve suas antigas e diferentes matrizes aqui no Brasil retrabalhadas. Mas não é somente essa origem continental que vai determinar a “raça”. Não se trata aqui também do mito ocidental de raça negra que, como afirma Franz Fanon, apenas serve como pólo de oposição inferior ao mito da raça branca⁴². Qual, então, o seu lugar e tempo? Ser a fala do OUTRO negro, e com isso ser sempre aquele que é o invisível vigiado? Estar sempre na busca de ser a fala do Homem tardio em relação ao branco? Percebe-se, pela recorrência da palavra, que nela se inscreve o *topos*⁴³, um lugar de enunciação de onde fala esse eu poético. Esse *topos*, já que raça remete a uma coletividade, é coletivo, mas que raça está nesse sujeito poético? Esse coletivo presente nessa enunciação negra, que é para os “olhos brancos” invisível, é agora disjuntiva em relação à sociedade oficial, pois esta sociedade insere o negro como força de trabalho, mas lhe exclui da condição de sujeito, deixando-lhe como único lugar permitido a margem social. Essa voz negra que ganha o espaço privilegiado da literatura, e que vem trazendo consigo a vozes das senzalas e das periferias desestabiliza a ordem social.

A enunciação presente nessa “raça” parte de um Eu que se quer negro, que transforma o ser negro de signo metonímico de ausência em visibilidade. E o eu enunciativo que traz à cena o *ser negro* não perde de vista esta temporalidade e espacialidade marginal em que fora atirado, e também não perde de vista que foi essa categoria de OUTRO, sem lugar nem alma, que sustentou e a estrutura da sociedade colonial. Por isso, ao sair da sombra e ganhar o centro da fala poética, o eu enunciativo põe à mostra a contradição brasileira encoberta pelo mito da democracia racial, e mostra que a “raça” desse *ser negro* está ligada à articulação por parte de um grupo solidarizado na opressão, dentro das brechas que a ambigüidade do sistema lhe proporcionou. O ser dessa “raça” se

⁴² Apud BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 327-328.

⁴³ Adotou-se aqui a forma escrita “topos”, adotada por Bhabha, que se refere à forma grega de lugar, diferenciando-se de tópos, cuja significação em literatura é recorrência.

manifesta então nesse entre-lugar⁴⁴ construído entre a assimilação e reprodução pretendida pela classe hegemônica e a resistência diferenciadora subalterna. Esta condição poderia caracterizá-lo como um ent(r)e que surge dessa fala poética. Esse negro, desse entre-lugar de onde fala, não só reclama o direito de se fazer perceber, como questiona a estrutura que o fez invisível. Como afirma Bhabha, o mito ocidental de Homem e de Sociedade são minados pela fala do negro⁴⁵. O resultado da atitude de resistência a esse projeto opressivo de assimilação é a diferença do signo poético negro em *Batuque*.

Vê-se, então, o olhar desse negro inscrito em “raça” enquanto elemento subalterno que resiste à assimilação do nacional, ao mesmo tempo em que questiona a categoria de humanidade em que essa nação se quer inserir. Mas raça aqui, como já foi observado, não se coloca no lado oposto do discurso pedagógico hegemônico, como alusão a uma essência negra africana, tal visão seria recair em um outro mito; raça aqui está relacionada com o fenômeno da identificação de que se está aqui modernamente falando. Vê-se aqui o performativo enquanto a inserção dos negros, descendentes de várias etnias, na sociedade pós-colonial, solidarizando-se com outros grupos subalternos, ressignificando os elementos africanos no ambiente da Amazônia.

Uma última observação é que na alma dessa raça está um “ritmo” também como signo diferencial. A palavra ritmo, nesse contexto, pode ter uma leitura polissêmica, pois pode representar a musicalidade percussiva como um elemento identitário, o que é referendado pelo próprio título do livro, dizendo, então, respeito à música em si, pois a mesma é uma marca negra, só depois assimilada ao discurso sobre o nacional. Mas também pode, no poema, este ritmo se apresentar como negação da dinâmica de homogeneização, que dilui o que é negro no nacional; o ritmo aqui, então, implicaria uma outra significação, a da representação do negro em relação ao nacional, pois se se buscar a significação dicionarizada de ritmo, ver-se-á que o mesmo pode significar “movimento ou ruído que se repete no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos”⁴⁶. Pode-se daí inferir que ritmo é algo, pela sua repetição e regularidade, singular e, portanto, reconhecível, o que torna possível distinguir um ritmo de outro. Se se relacionar metonimicamente essa possibilidade de distinção à representação cultural, ver-se-á que o ritmo pode corresponder à diferença, como um tipo de ritmo, de temporalidade, de história própria que marca essa

⁴⁴ O conceito de “entre-lugar” é utilizado Silvano Santiago para se entender a literatura latino-americana e seu lugar na ordem ocidental. Utilizo-o fazendo alusão a um lugar que surge da contradição brasileira. Cf. SANTIAGO. *Vale o quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. 1982. p. 13-24.

⁴⁵ Op. Cit. p. 74.

⁴⁶ HOLANDA, A. Buarque de. *Minidicionário século XXI Escolar*: O minidicionário da língua portuguesa. 2001, p. 610.

representação cultural, colocando-se disjuntivamente ante “o ritmo” da temporalidade histórica oficial da nação. Há, portanto, nesse ritmo a representação da negação da homogeneização e da afirmação da identidade, pois se o poeta busca mostrar um “ritmo da raça”, quer dizer que esse ritmo se distingue de outros. Pode-se transportar essa noção distintiva de ritmo enquanto ação no tempo para todo o livro *Batuque*, como temporalidade que se apresenta em conflitante descompasso com a tentativa de se criar uma continuidade histórica homogênea, fazendo, no dizer de Benjamim, “saltar pelos ares o *continuum* da história”⁴⁷, trazendo, assim, à tona a perspectiva dos oprimidos. Vê-se que, de fato, esta associação entre o ritmo do batuque e a identidade negra perpassa todo o livro, estando presente, por exemplo, na passagem do poema *Cantiga de batuque*. Mais uma vez observa-se que as trocas simbólicas são feitas iniciaticamente pela inserção do corpo no ritual.

e o batuque batendo e a cantiga cantando

Lembram na noite morna a tragédia da raça

(p. 22)

Seja pela sonoridade, seja pelo ritmo ou pela significação, tudo no excerto acima remete o leitor a essa associação entre o ritmo dos batuques e a identidade negra. Bruno de Menezes se utiliza de um elemento comum às etnias que aqui se solidarizaram, a música percussiva acompanhada de dança conhecida genericamente como batuque, para construir sua representação de identidade, como se esse ritmo estivesse na alma da “raça”. Mais uma vez a diferença da tragédia que marca essa “raça” opera como movimento de deslocamento constante na estabilidade dos signos da nação. Ainda no mesmo poema, percebe-se, como já o foi também no título, a modificação não só do enunciado sobre o negro, mas também do *topos*, de *onde se fala*, pois se no discurso pedagógico esse negro é assimilado e diluído no nacional e omitido no regional, no texto a perspectiva adotada é a do negro, que, no espaço em que lhe é permitido, resiste à assimilação e se vê diferente da classe dominante.

É com o ritmo dos batuques que o negro “machuca a ‘sinhora’ e o ‘sinhô’”. Aqui o sujeito poético nega o discurso de fusão harmoniosa que, no mito pedagógico do nacional, coloca o negro como contribuição para a nação. Essa disjuntividade entre o subalterno e o hegemônico expõe o conflito entre dois *éthos* diferentes. De um lado, esses senhores têm sua existência baseada na repressão das pulsões que garantem, segundo Freud, o estado de civilização⁴⁸; de outro, é como se agora, no batuque, uma outra ordem, baseada no prazer, suplantasse a ordem ocidental baseada no

⁴⁷

trabalho. Por isso, o poema marca a diferença também quando mostra “a gente sem nome que machuca” os seus opressores. No que consistiria esse machucar? Como se entregar a esse ritual seria relaxar a ordem estabelecida, os senhores sofrem por não poderem dar vazão à liberação do corpo, pois fazê-lo seria quebrar a estrutura da sociedade mantenedora da opressão. Foucault mostra como o domínio sobre o corpo assume uma dimensão política.

Mas o corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; (...) o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.⁴⁹

O corpo tem no capitalismo uma função de mão de obra que sustenta a economia do sistema, baseada na exploração do trabalho. Daí o caráter político de que o corpo é investido. Mas no sistema de produção capitalista, somente ele submisso é que se torna produtivo e conseqüentemente útil. Os mecanismos de controle reiteram o discurso freudiano de que o domínio e sacrifício do corpo são necessários à civilização. Mas enquanto o capitalismo é baseado no acúmulo conseguido com a exploração do trabalho do corpo sujeitado, a ordem ritualística do batuque propõe uma outra economia, baseada na liberação deste corpo dos mecanismos de controle, onde a repressão que caracteriza o princípio de realidade, com sua utilidade produtiva é momentaneamente abolida. Enquanto o capitalista “machuca” pela opressão, é a liberdade do negro que traz a dor ao corpo reprimido, investido dos símbolos da economia capitalista, uma dor causada pela impossibilidade de abolir seus mecanismos de controle. Vê-se como o corpo aqui assume a dimensão de campo de luta para duas economias diversas, de um lado a festa que faz o negro ser novamente senhor de si, e de outro, o trabalho que faz com que o corpo do negro seja agente de alienação deste. Daí a dimensão política do corpo na obra.

Quanto à expressão “sem nome”, esta, que poderia ser interpretada a princípio como o fato de não se ser reconhecido enquanto sujeito, como o ser invisível da história, agora surge numa relação de poder que opera por outros mecanismos, não mais pela força e sim pela sedução do batuque. É o poder de Eros que instaura uma temporalidade disjuntiva enquanto celebração dos silenciados pelo discurso pedagógico da nação.

⁴⁸ FREUD, S. *Obras completas*. 1981. p. 2509.

⁴⁹ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*, 1987.

O conceito moderno de identidade enquanto performance aparece no discurso poético também quando há a evocação de regiões de etnias inicialmente diferentes, mas que se transformam num único símbolo de negritude, que se diferencia em relação ao senhor.

é o Congo Loanda
Angola Moçambique
É o sangue Zumbi
Tentação do português

Há, portanto, um movimento híbrido interétnico africano a partir da diáspora, que resultou na solidarização desses grupos, a partir da escravidão. Esse hibridismo resulta, como já foi possível perceber, de traços culturais distintos que aqui entraram no movimento performativo da realidade brasileira. A negritude está, portanto, intimamente ligada ao movimento diaspórico que para cá trouxe tais grupos na condição de escravos. Nomes que designam lugares de etnias diversas -Congo, Angola e Moçambique- assumem o simbolismo de identificação negra de resistência à opressão do sistema. Cria-se, assim, o discurso de que essas foram as fontes primitivas para engendrar o *sangue Zumbi*, símbolo de luta e de busca pela libertação do negro. O que sugere esse discurso é que todos os negros seriam herdeiros da luta por liberdade, tendo em Zumbi do Palmares sua maior referência.

Essas vozes suplementares presentes no discurso poético de Bruno de Menezes deslocam as narrativas pedagógicas sobre a identidade nacional e a identidade amazônica, quebrando, desse modo, com a estabilidade e homogeneidade que são próprios a esses mitos. Das sombras da história, os omitidos e submetidos, solidários na sua condição, vêm desmascarar a barbárie que, como disse Benjamin, se esconde sobre a face de um harmonioso progresso histórico⁵⁰. Essa reunião que “não é candomblé não é ‘Santa Bárbara’,/ nem banzo banzado bom carimbó bolinoso”, parece ser, como a sua “gente sem nome”, inclassificável e invisível, sendo por isso difícil de ser assimilada, pois o que não pode ser visto nem compreendido à luz da racionalização ocidental é mais difícil de ser subjugado. O autor apenas deixa, pela designação “bailado benguela”⁵¹, a pista de que essa gente veio de um outro lugar, com uma outra cultura, não para contribuir, não para se deixar escravizar, mas para se juntar aos outros grupos subalternos, num questionamento que traz um mal estar que

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1993. p. 222-232.

⁵¹ Benguela é uma região da costa ocidental da África. Segundo o pesquisador Vicente Salles, muitas pessoas dessa região vieram para servir de trabalhadores escravos na Amazônia. Cf. SALLES. *Vocabulário Crioulo contribuição do negro no falar regional amazônico*. 2003.

“machuca” a representação moderna ocidental de humanidade.

2.3 Sambando sob a subtração da história

Homi K. Bhabha afirma que as narrativas suplementares compensam uma subtração no cálculo do nacional, de onde foram omitidas as vozes não hegemônicas. Evidenciar essa subtração é o que se está querendo neste trabalho. Através da comparação entre românticos e modernistas, no que diz respeito à criação artística com a finalidade de discutir a identidade nacional, foi possível perceber como se construíram os olhares sobre o negro no Brasil, ao mesmo tempo em que se conseguiu ter uma consciência do que se entende modernamente por identidade. Dado esse primeiro passo, a intenção agora é aprofundar o que já se iniciou neste capítulo: desconstruir os mitos construídos sobre o negro na literatura, principalmente na poesia, trabalhando com momentos importantes na representação do mesmo, entre o período colonial e o início do Modernismo.

Desse modo, observando a identidade e o erotismo em *Batuque* enquanto representação de diferença, poder-se-á aqui analisar a referida obra enquanto signo diferencial, desconstruindo, assim, o olhar racista e etnocêntrico sobre o negro, sendo possível percebê-la enquanto contra-discurso ao discurso pedagógico que afirma uma identidade nacional usando o mito do “cadinho das três raças”. Por último, ver-se-á como a referida obra atua como desestabilização da idéia de uma pouca representação cultural do negro na Amazônia.

No conceito moderno de identidade foi possível conhecer o fenômeno da movência identitária nas sociedades modernas, caracterizado pelo constante deslocamento da identificação do sujeito⁵². Esse fenômeno tem sua origem justamente com o nascimento do mundo moderno, já começando durante a expansão das grandes navegações, que, impulsionadas pela expansão do capital, aceleraram o contato entre diferentes povos.

Seja pelo contato espontâneo, seja pela mistura forçada, o fato é que na América Latina, brancos, negros e índios foram, ainda que de maneira conflitiva, desde logo interagindo no sistema colonial. Daí, como foi visto, de início uma dificuldade para os escritores que tentavam inserir o

⁵² BERND, Z. *Literatura e identidade nacional*. 1992. p. 14-18.

Brasil no quadro da civilização ocidental, pois a homogeneidade ostentada pelos *brancos*, não correspondia à nossa realidade. Por isso, no início de nossa independência política, a necessidade de se *inventar* culturalmente a nação, fazendo-a brotar do contato do “bom selvagem” que se rendeu à inevitável civilização branca.

Para se ter uma visão desde a colônia, é preciso ir até a Bahia colonial de Gregório de Matos Guerra. É o poeta baiano um dos primeiros que vão revelar a perspectiva do europeu e da classe hegemônica local sobre o negro, perspectiva essa que serviu como base ideológica para que este fosse colocado como escravo.

Muitos mulatos desavergonhados
Trazidos pelos pés aos homens nobres
Posta nas palmas toda picardia⁵³

Nele está o estigma do OUTRO negro, que é visto como um animal lascivo destituído de cultura e de humanidade. Como está claro na fala de Gregório de Matos, observa-se que o negro chegou à colônia destituído de “alma”, sendo somente depois visto como humano, quando a escravidão começou a representar um entrave ao desenvolvimento do capitalismo moderno. Antes disso, ainda não se falava de uma nação brasileira, o Brasil era apenas colônia e índios e negros eram tidos como inferiores em relação ao europeu. A mistura desses com o branco inclusive era vista por Gregório como algo degenerante para o branco,

Gabas-te, que se morrem as Mulatas
Por ti, e tens razão, porque as matas
De puro pespegar, e não de amores,
Ou de puros fedores,
Que exalam, porcalhão, as tuas bragas,
Com que matas ao mundo ou as estragas⁵⁴.

A passagem acima critica a um padre que mantém relações com negras. Em Gregório a negra sempre é representada como a mulher-demônio, como uma fêmea sem moral pronta a corromper a ordem cristã, diferentemente da branca, vista apenas como risco por ser mulher. Há uma diferença entre as duas no que diz respeito à gradação da sugestão erótica. Há em sua obra várias passagens em que a figura do negro é associada à lascividade, à imoralidade e à figura do demônio, sendo

⁵³

GUERRA, G de Matos. *Obras completas*. 1969, p. 03.

⁵⁴ *ibidem*. v. II. P. 340.

esse negro por isso condenado como culpado por estimular nos brancos a imoralidade do corpo, mostrando, com isso, como o negro era visto por esse europeu. Já está aí o primeiro mito sobre o negro; é o que diz respeito ao nivelado rebaixamento homogeneizante dos vários grupos étnicos vindos da África, fenômeno semelhante acontecido com os vários grupos indígenas quando da chegada do Europeu ao Brasil. Ao mesmo tempo em que esse mito nivelador rebaixante se construía na sociedade escravocrata brasileira, o mecanismo da escravatura tratava de separar indivíduos de mesma língua ou de traços identitários próximos, como forma de evitar rebeliões de escravos. Muniz Sodré sobre isso observa:

Mas é preciso deixar bem claro que não se tratou jamais de *uma* cultura negra fundadora ou originária que aqui se tenha instalado para, funcionalmente, servir de campo de resistência. Para cá vieram dispositivos culturais correspondentes às várias nações ou etnias dos escravos arrebatados à África entre os séculos XVII e XIX⁵⁵.

Observa-se, então, que a inserção do negro na sociedade brasileira colonial se deu de uma forma em que é difícil a princípio se falar em identificação; pelo contrário, o tratamento diferenciado dado a mestiços e “puros”, a impossibilidade de se constituir família, o estímulo às rivalidades étnicas e outros dispositivos mostram que para a ordem escravocrata o fenômeno da identificação era um risco para a manutenção do sistema. Mas, como já foi observado, a identidade dos vários grupos étnicos africanos aqui se reelaborou em torno do sentimento de negritude. Este sentimento de negritude aparece como resposta à escravidão imposta a esses mesmos grupos. Segundo Vicente Salles, houve uma solidarização dos mesmos pela condição de escravos em que se encontravam⁵⁶. O surgimento desse sentimento de negritude é também observado por Elanir Silva,

Em contraposição aos valores culturais do branco *civilizado* (grifo meu), os negros escravos passaram a alimentar um forte e sempre crescente sentimento de negritude: um amor, uma fidelidade às lendas, aos ideais e à nostalgia da mãe - África. A tentativa de criar e levar adiante o orgulho da negritude nasceu do ideário, desenvolvido logo aos primeiros instantes do exílio africano na América, pelos escravos orgulhosos, nostálgicos das raízes históricas. Essa latente, quase subjetiva negritude se veria aguçada exatamente pelo desenraizamento proposto pela escravidão⁵⁷.

Essa busca por exaltar uma identidade negra nascida da reelaboração pela qual essas etnias passaram já está no próprio nome escolhido para título do livro, *Batuque*. O batuque parece

⁵⁵ SODRÉ, M. *A verdade Seduzida*. 1988. p. 123

⁵⁶

SALLES, Vicente. *Vocabulário Crioulo contribuição do negro no falar regional amazônico*. 2003.p. 15.

⁵⁷ SILVA, E. *O africanismo em Batuque, de Bruno de Menezes*: 1984, p. 25.

simbolizar para o autor o que há de mais representativo da identidade negra. Vicente Salles também mostra que os momentos de folga dados pelos senhores aos escravos eram espaços estratégicos, que os mesmos usavam para sua expressão⁵⁸. Momentos em que o batuque significava uma celebração identitária, mas não mais a das etnias africanas; ela é apresentada como estando no presente da performance. É nestas brechas que os negros conseguem melhor exercer sua liberdade de relacionamento e de expressão identitária, retrabalhando matrizes e adaptando-as aos espaços vazios deixados pelos senhores, por acreditarem estes que tais espaços eram inofensivos⁵⁹. Como foi possível confirmar-se, a festa teve e tem uma função estratégica fundamental na construção dessa negritude. A questão da função estratégica da festa será retomada mais profundamente no próximo capítulo.

Mais tarde, quando a literatura romântica, acompanhando o clima de euforia nacionalista causado pela independência, busca escrever a nação, o negro escravo é inicialmente jogado para baixo do tapete da história, pois representava uma mancha para um país recém-criado aspirante a civilizado, sendo somente mais tarde incorporado a este processo, com os autores abolicionistas românticos (já que sua liberdade era o último passo para a inserção do país no mundo moderno). Esse desejo de “civilização” está presente, por exemplo, na poesia do poeta romântico que foi um dos principais representantes da chamada poesia condoreira, Castro Alves.

Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra
E as promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...⁶⁰

Esse desejo de inserção do país na ordem do capitalismo moderno trouxe a inclusão do negro no estatuto de humanidade, mas na literatura essa inclusão teve como consequência o embranquecimento do negro. Para poder adentrar na civilização, ele teve que se despir de seus traços e vestir-se com os dos brancos. Mesmo no Naturalismo, que supostamente buscava ser fiel à descrição da realidade, tem-se o fenômeno do branqueamento, como forma de não chocar de forma

⁵⁸ Op. Cit. p. 221.

⁵⁹ SODRÉ, M. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 1988. p. 124.

⁶⁰ ALVES, Castro. *Obras completas*. São Paulo. 1938. p. 120.

tão radical os leitores da classe abastada. Desse modo, a influência positiva da convivência com os brancos no mulato se deixa ver não apenas nos seus modos e na sua erudição, mas estende-se também à sua fisionomia.

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro se não fora os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa.⁶¹

Aluízio de Azevedo traz para a literatura o que era um desejo das classes dominantes e que se manifestou historicamente através da política de branqueamento do império, tentando, através da política imigração de trabalhadores europeus, clarear e ao mesmo tempo modernizar a mão de obra brasileira.

Com estas observações, abandona-se de vez o primeiro mito, que apresenta uma imagem essencialista sobre a identidade negra. Agora essa identidade se apresenta não como algo imutável, mas como um processo historicamente construído. Ao apresentar a produção cultural negra como resultante de um hibridismo histórico transformado em objeto estético, e ao se conseguir identificar aí signos diferenciais, questiona-se já um outro mito a respeito do negro, construído no início do século XX: o de que o mesmo se resume à mera matéria prima na fusão das três raças que deram origem ao Brasil. Nesse mito, este negro iria ser mais um ingrediente para a receita do nacional. Também aí sua voz seria abafada pela narrativa pedagógica da nação.

Durante muito tempo tentou-se mostrar o Brasil como sendo fruto da miscigenação das chamadas “três raças” que comporiam o povo brasileiro. Este mito começou a ser esboçado após a abolição da escravatura, no fim do século XIX e início do XX, quando o negro começou a ser inserido na sociedade brasileira não mais como escravo. No entanto, tal inserção se deu de maneira problemática, pois não representou uma transformação substancial na condição de marginalização do negro na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, como se viu no Modernismo, as primeiras décadas do século XX no Brasil representaram um momento de reflexão crítica sobre a realidade nacional em muitos aspectos, inclusive no que diz respeito à arte e à cultura. Nesse período em que houve vários esforços para uma discussão sobre a identidade nacional, como fazê-lo sem se pesar a participação negra neste processo e sem refletir sobre a condição do mesmo?

⁶¹ AZEVEDO, Aluízio de. *O mulato*. Disponível em D: \aluisioazevedo-omulato-completo.htm.

Um dos que primeiro tentaram mostrar o negro como contribuição positiva para identidade nacional foi Gilberto Freyre, em seu livro *Casa Grande e Senzala*⁶², ao aproximar o universo da “Casa Grande” do universo da “Senzala”, ao mostrar que brancos e negros não estavam tão distantes assim, e ao mostrar que o negro contribuiu positivamente para a nossa formação. Mas, descontando o seu ufanismo, apesar de construir essa aproximação, segundo Muniz Sodré, o olhar desse autor sobre o negro ainda se dava da janela da Casa Grande, pois nele o negro foi diluído numa mestiçagem homogênea que buscou omitir seu processo de inserção histórica, tendo ainda este autor uma perspectiva ocidental branca⁶³. Mais interessante é a leitura de Edouard Glissant sobre o contato de diferentes grupos. Para esse autor, em lugar de mestiçagem, que pressupõe uma mistura sintética e homogênea, seria mais interessante pensar naquilo que ele chamou de crioulisto, que teria como diferencial em relação à mestiçagem a característica da imprevisibilidade do resultado desse contato⁶⁴. A imprevisibilidade e mesmo o conflito estão presentes nos signos construídos nos poemas aqui estudados. O que há em comum entre o que se trabalha neste estudo como identidade negra e o crioulisto de Glissant é o fato de não se negar o conflito histórico nem o hibridismo presente na conformação da identidade.

A consolidação desse mito das três raças em rito social pedagógico pretendeu então nos unir na sua dinâmica de “eternidade por autogeração”⁶⁵, ou seja, uniu a todos num discurso que omitiu as diferenças históricas dos grupos sociais, como se a identidade do Brasil houvesse sido, desde o princípio, construída homogênea e harmonicamente, mas para Renato Ortiz surge aí um problema, pois

O mito das três raças, ao se difundir na sociedade, permite aos indivíduos, das diferentes classes sociais e dos diversos grupos de cor, interpretar, dentro do padrão proposto, as relações raciais que eles próprios vivenciam. Isto coloca um problema interessante para os movimentos negros. Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem que elas perdem a sua especificidade⁶⁶.

O discurso pedagógico aqui se apresenta não mais pela omissão e sim pela diluição, pois se o negro por um lado foi agora inserido no nacional, por outro, o preço pago foi ter perdido sua

⁶² FREYRE, Gilberto. *CASA-GRANDE & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia*. 2005.

⁶³ SODRÉ, M. *A verdade seduzida*. 1988. p. 170.

⁶⁴ GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma política da diversidade*, 2005. p. 13-39.

⁶⁵ BHABHA, H. K. *O local da Cultura*. 1998. p. 209.

⁶⁶ ORTIZ, R. *Cultura e identidade nacional*. 1986, p. 43.

diferença cultural, havendo, assim, um mascaramento de democracia racial que ocultava e oculta uma realidade bem mais complexa e problemática para o negro, pois o insere num discurso nivelador, diluindo aquilo que o caracterizava e que o fazia resistir à discriminação, agora velada por trás da aparente igualdade racial. Bruno vai desmontar esse mito, evidenciando a maneira trágica como o negro foi inserido na ordem pós-colonial.

Schwarz apresenta no seu artigo “o nacional por subtração” a dificuldade de o Brasil buscar uma identidade no mundo moderno capitalista. Para ele o mito da identidade deve ser deslocado enquanto alvo; o que deveria ser prioridade seria “o acesso dos trabalhadores aos termos da atualidade para que os possam retomar segundo seu interesse. O que -neste campo- vale como definição de democracia⁶⁷”. Bruno de Menezes nesse sentido aparece no meio intelectual paraense como a voz trabalhadora que não mais espera pela boa consciência dos intelectuais burgueses para se manifestar, reivindicando uma revisão histórica.

mãe preta deu sangue branco a muito sinhô moço

(cantiga de batuque)

O excerto acima é um exemplo dessa fala que desmente a origem harmoniosa e que denuncia a história da partilha desigual e desumana na tarefa da construção da nação, em que os explorados ficaram com o trabalho bruto, e os senhores, com a “função civilizadora”. A naturalização dessa troca dá a entender que, apesar de o negro ter sido oprimido, recebeu a compensação de se tornar civilizado. Nesta passagem, Bruno sugere que os negros não deram apenas seu trabalho, mas que sustentaram desde o princípio os senhores desse sistema, mostrando que, sem eles, nem mesmo essa função civilizadora teria sido possível, questionando, assim, a própria validade da partilha da construção do país.

Questionada a representação de Homem universal e o mito pedagógico da identidade nacional, agora resta a análise do último mito, que diz respeito à participação do negro na cultura da Amazônia. Esse discurso se dá muitas vezes pela diminuição e até pela exclusão do elemento negro, como bem observa o pesquisador Vicente Salles: “Na Amazônia, contudo, a contribuição cultural do negro é sistematicamente diminuída, e até negada, no conjunto dos seus valores constitutivos. O negro, menos ainda que o branco europeu (...) quase nada teria deixado”⁶⁸. Chega-se, assim, à conclusão, por essa afirmativa de Salles, de que, no caso da Amazônia, o mito de uma

⁶⁷

SCHWARS, Roberto. *O nacional por subtração*. In *Que horas são?*. 1989. p. 47.

⁶⁸ SALLES, V. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*. 2005. p. 93.

origem luso-indígena nega ao negro o reconhecimento de sua representatividade na cultura da região. Tal afirmação está de acordo com o que Bhabha chamou de subtração na origem⁶⁹. Esta subtração nega ao negro a participação na construção do universo cultural amazônida. A ela se opõe a já referida estratégia suplementar de significação cultural. Esta funciona não como soma das identidades, mas sim, como uma adição que compensa uma subtração na origem, trazendo à tona as vozes dos omitidos da nação, interferindo, assim, na estabilidade sobre a identidade. No caso específico de *Batuque*, ele elabora um suplemento regional e nacional que reinsere o negro como elemento formador da nação, mas sem perder de vista a perspectiva de uma história e de uma temporalidade com traços diferenciados desse negro em relação aos grupos hegemônicos, temporalidade essa que é universal em sua resistência.

Em contraposição ao fenômeno da subtração na origem presente no discurso sobre a identidade amazônida, o livro *Batuque* também aí se apresenta como signo performativo, que se inscreve no presente e que sempre perturba o mito pedagógico do passado essencialista luso-indígena. Este mito, ainda muito difundido no país e no mundo, mostra a Amazônia como um território que é fruto apenas do contato do índio com o branco. Mas a Amazônia, segundo Ana Pizarro, é um discurso construído, que tem sua origem na chegada dos primeiros viajantes europeus⁷⁰. O imaginário desses homens já transformou esta região na representação de um *eldorado*, de um inferno verde, de um pulmão do mundo e agora o capital internacional a enxerga como a última fronteira, que parece ser a versão moderna do fantasioso *eldorado*⁷¹. Já no próprio nome dado à Amazônia é possível notar o imaginário exógeno construído diante daquilo que não lhe é o MESMO, correspondendo, portanto, à imagem do OUTRO. Aquele nome remete ao mito grego das amazonas, mulheres guerreiras que matavam os homens. Esta associação foi feita após um ataque de mulheres da tribo das icamiabas a uma expedição espanhola, no século XVI. O nome dado à região deixa evidente como parece estranho ao viajante europeu daquela época um lugar em que mulheres rivalizam com os homens. Isto aliado ao mito do *eldorado* vai ativar o imaginário desse europeu em relação a esta terra. E desde o princípio, nesta rede de imagens que teceram exogenamente a Amazônia, está a figura do índio, como a imagem do OUTRO selvagem em relação ao “civilizado”. No entanto, esta construção de uma grande selva habitada por primitivos nativos acabou por encobrir a realidade amazônica, omitindo, assim, a presença de outros grupos que, neste processo de inserção da região na dita ordem mundial, aqui tomaram e tomam parte

⁶⁹ BHABHA, Homi K Op. Cit. p. 228

⁷⁰ PIZARRO, A. *Sentidos dos lugares*. 2005. p. 134.

⁷¹

Para um olhar sobre o discurso da mídia sobre a Amazônia Cf. RISUENHO, Rosely. *Nem tudo que reluz é ouro*. In *Diversidade cultural*. 2006, p. 97-115.

neste processo.

Pizarro apresenta a modificação que uma visão moderna de cultura traz para o discurso do ser amazônida,

(...) el surgimiento de una concepción amplia de cultura que la sitúa como un elemento estructural de la organización y el desarrollo de las comunidades. Esto ha permitido ampliar la gama de sujetos culturales considerados, poniendo en evidencia a la región en su diversidad social y cultural, dando cuenta de los problemas de la modernización. Así, las actuales investigaciones nos muestran que la Amazonía no es solo indígena, que los sujetos sociales son múltiples y que su imaginario da cuenta de la turbulenta historia del área.⁷²

Discutir a identidade Amazônida pressupõe, portanto, de antemão reconhecer que desde a inserção desta região no mundo ocidental, diversos grupos aqui entraram em cena, exprimindo os conflitos inerentes a este sistema. O mito da Amazônia indígena é o discurso pedagógico que busca ocultar esse processo. Dentre os grupos omitidos nos discursos pedagógicos sobre a Amazônia, como já foi dito, está a figura do negro.

Apesar de na Amazônia a inserção do negro não se comparar com a de estados brasileiros de outras regiões, como Pernambuco, Bahia ou Rio de Janeiro, devido ao contexto desfavorável para sua utilização como mão de obra escrava, não é possível lhe negar a participação marcante como agente cultural, pois como afirma Vicente Salles, se mede a contribuição cultural de um grupo social não pelo contingente humano, e sim pelo aspecto significativo de suas marcas deixadas⁷³.

Esse foi o caminho percorrido pela representação do negro nas narrativas nacionais, primeiro foi o ocultamento, depois virou aspirante a humano, e depois, ingrediente para a formação da identidade brasileira, mas nos poemas estudados insere-se no discurso essencialista do ser amazônida a noção performativa de perlaboração na conformação da identidade. Esta agora abandona a visão do MESMO, para compreender o DIVERSO. Com isso foi desconstruído o último mito, que negava ao negro o seu lugar na Amazônia. Agora esse descendente das várias etnias africanas é fruto da dinâmica interativa de sua inserção na sociedade pós-colonial amazônida. As etnias aqui se amalgamaram, dentro da estratégia dos senhores de separar e dispersar os grupos étnicos comuns, fazendo-os interagir com os demais grupos subalternos aqui presentes. Isso, como já foi observado, criou outras formas específicas de identificação, como a condição de escravo e a

⁷²

Ibidem. p. 133.

⁷³ SALLES, V. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*. 2005. p. 27-31.

situação de marginalidade social. Vale também ressaltar a estimulada combinação entre negros e índios, para se poder escravizar também os descendentes destes, como forma de burlar a legislação, que proibia a escravização do gentio⁷⁴. Essa combinação heterogênea criou assim um signo performativo e ele está, por exemplo, na relação do negro com elementos nativos da Amazônia, e pela ressignificação dos símbolos europeus. Esse signo performativo está, por exemplo, na passagem em que há o apelo inebriante aos sentidos como elemento constituinte do ambiente erótico. Os cheiros de ervas usadas na Amazônia são incorporados pelo negro como recursos de sedução.

Patichouli, cipó-catinga priprioca,
baunilha, páu rosa, orisa, jasmim.
Gaforinhas riscadas, abertas ao meio
crioulas, mulatas gente pixaim...

(Batuque)

A estreita relação entre o erotismo e a expressão negra na Amazônia pode ser constatada nas ervas que são evocadas no excerto acima. O patichouli, por exemplo, é uma erva de origem oriental, com finalidades de sedução, para cá trazida devido provavelmente ao comércio marítimo da antiga metrópole com as índias orientais. Outro exemplo é a priprioca, uma erva de uso originariamente indígena, também utilizada com a finalidade de sedução, o mesmo se aplica também à baunilha. Todas essas ervas enumeradas, numa profusão de aromas, embriagam de aromas sedutores o eu poético.

A luz tatuou a nudez de baunilha
Do corpo que cheira a resinas selvagens.

Esta estreita relação entre esse homem “que cheira a resinas selvagens” e a natureza é um traço em comum entre indígenas e afro-descendentes, fazendo com que o contato e as trocas acontecessem continuamente. Essa relação homem-natureza, perdida entre os ocidentais, alimentou o imaginário das classes hegemônicas, construindo sobre aqueles um olhar preconceituoso, em que este contato figura como sinal de um inferior estágio de civilização. Bruno joga com esses signos para desconstruir-lhes a perspectiva negativa e para dar a esse primitivismo uma significação de outro projeto de civilização, pautado na alegria sensual.

⁷⁴ Ibidem. p. 162-163

Como se verá no capítulo que relaciona o sagrado e o erotismo, a expressão desse primitivismo foi uma incorporação crítica presente na literatura do início do século XX. Mas aqui apenas ratifica-se que, como está no segundo capítulo, através do olhar do sujeito poético masculino, é a figura feminina que se sobressai mais na identificação entre o negro e o subalterno amazônico, enquanto resultado do fenômeno da hibridização, compondo o ambiente sensual da poesia de *Batuque*. Essa identificação é recorrente em muitas passagens. O olhar do negro sobre a negra aumenta ainda mais o ambiente de sensualidade e de distanciamento para com o logocentrismo. O que se está aqui afirmando se confirma na expressão “seios pitingas”. Pitinga remete à cuia, fruto esférico regional cuja casca dura, quando cortada ao meio, é, desde antes da chegada dos europeus, utilizada na região como recipiente. O seio da negra se confunde com a forma da cuia pitinga. Também há a presença da imagem “os beijos de polpas mangaba”, em que os lábios carnudos da negra são metaforizados na polpa da mangaba. Esta é uma fruta de clima tropical, nativa do Brasil e que tem o nome também de origem indígena, significando “coisa boa de comer”⁷⁵. Nesta imagem tem-se a herança dos românticos que, mais entregues ao sensualismo, transformaram a metáfora da mulher-flor em mulher-fruto, abandonando, assim, uma contemplação comedida e racional que visava o equilíbrio, típica dos árcades e neoclássicos, para exortarem um desejo devorativo sobre a mulher⁷⁶. Pode-se mostrar que todo aguçamento erótico do ambiente é dado por uma fusão inebriante dos sentidos, que se fundem numa única imagem. Esta, performativamente, na poesia de Bruno de Menezes, cria um signo poético que é fruto da relação entre o negro afro-descendente e os elementos naturais e culturais da realidade subalterna amazônica em que o mesmo se inseriu.

Bruno de Menezes, assim, se inscreve na tradição moderna da literatura latino-americana, pois cria uma poesia que dialoga com a realidade pós-colonial, em que a literatura se inscreve no universal não como reprodução de um suposto centro, e sim como a construção de uma poesia que traz consigo uma resposta de diferença cultural a um “eurocentro”, a um nacional e a um regional pedagógicos. Valendo-se das técnicas da modernidade literária para trazer à luz uma poética nascida também do ritmo do batuque, da musicalidade de uma representação cultural subalterna negra latino-americana e Amazônica. O autor, assim, insere no discurso da nação uma complementaridade que perturba o compasso homogêneo da identidade nacional. Isso mostra que Bruno de Menezes consegue, a partir de um olhar de profundidade sobre o universo negro, criar uma poética inserida tanto nessa cultura subalterna, quanto na poesia moderna universal,

⁷⁵ SILVA JUNIOR, J.F. *Cultura da mangaba*. abr.2004. p. 01.

⁷⁶ DE SANT'ANNA, A. ROMANO. *O canibalismo amoroso*, 1987. p. 23-25.

apresentando o discurso da diferença, que reinsere a figura do negro no discurso da cultura ocidental. Com esta obra, o autor desestabiliza a condição de esquecimento ou de diluição a que esse negro muitas vezes foi relegado.

II Na cadência alucinante de Eros

Uma vez que a proposta do presente trabalho é perceber o erotismo como traço capaz de apresentar uma leitura sobre a identidade, vai-se aqui inicialmente buscar estabelecer minimamente uma conceituação do mesmo, buscando encontrar elementos que o liguem ao fenômeno identitário. Este procedimento possibilita ao erotismo presente nos poemas ser analisado como instrumento de leitura cultural.

Quando se ouve falar na palavra erotismo, logo se faz uma associação com o sexo, no entanto, apesar de os dois estarem intimamente ligados, não se confundem. O sexo entre os homens assumiu uma característica diferenciada em relação ao dos outros animais. Entre nós ele está ligado ao aspecto cultural, isso vai ter implicações profundas na forma do mesmo se manifestar. José Paulo Paes assim resumiu a questão,

Numa esquematização mais ou menos grosseira, poderia-se dizer que diversamente da sexualidade animal, ligada de imediato aos órgãos de reprodução e voltada de todo para a perpetuação da espécie, o erotismo é uma atividade diferencialmente humana- um fato da cultura, portanto,- que abdica de caso pensado de qualquer fim genésico para se preocupar apenas com o prazer em si⁷⁷.

A partir da afirmação do autor acima, a primeira conclusão que se pode tirar é a de que o erotismo é uma construção humana, que vai, como foi dito, diferenciar esse ser humano do restante dos animais. Isso porque ultrapassa e desvia o sexo de sua função primeira, a reprodução da espécie. Ele parte do físico, mas vai além dele, alcançando, assim, a dimensão da cultura. A constatação de que o erotismo é uma construção humana leva a outra conclusão, a de que, enquanto o sexo é sempre o mesmo, com a mesma finalidade reprodutiva, o erotismo, por ser resultado da cultura, varia de sociedade para sociedade, e dentro das mesmas com passar dos anos, encontrando

⁷⁷ PAES, José Paulo. *Poesia erótica.*, 2006. p.17.

diferenças até mesmo entre diferentes grupos em uma mesma sociedade. Em síntese, “no homem, o sexo é uma história; e os resultados desta história (...) variam consoante às culturas⁷⁸”.

Outra característica diferencial do sexo na espécie humana é que a mesma não tem sua atividade sexual dirigida por ciclos, pois o erotismo aí interfere diretamente, fazendo-o transformar-se numa atividade cujo fim é o prazer, manifestada no contato com o objeto de desejo, isso faz com que o desejo erótico não fique à mercê de ciclos biológicos. Como consequência cultural, a relação que os homens estabelecem com o corpo no sexo é diferente da maneira como os outros animais o utilizam para o mesmo fim, pois nestes a genitália é a região implicada na atividade sexual, que se manifesta da mesma forma, enquanto que entre nós não só todo o corpo pode ser uma zona erógena como também a maneira de utilizá-lo pode ser diversa. Além disso, até mesmo elementos exteriores ao corpo podem ser erotizados, como roupas e adereços,

Moda e vestuário são elementos deste diálogo (erótico); são armas, também, e argumentos, no conflito dos sexos. Podem ser postos a serviço do empreendimento erótico, como podem ser utilizados na defesa. (...) Arranjar-se é apresentar-se ao outro num certo papel social, e as vestes são função da dignidade confiada a este papel⁷⁹.

O corpo na sociedade é cheio de significação e a maneira como o mesmo se apresenta vai ter como consequência uma determinada leitura sobre ele, leitura essa identificada com um papel social construído.

O corpo, de elemento biológico, vira um signo social. Em torno desse signo se constrói uma gama de recursos que intensificam a significação erótica do mesmo. Enquanto os outros animais se limitam a atrair seus parceiros com os recursos que lhes são naturais, o ser humano criou inúmeros dispositivos para auxiliar no jogo da sedução. Roupas, perfumes e danças são alguns desses recursos utilizados, que têm um apelo sugestivo e que se incorporam à significação erótica do corpo. Em *Batuque* os negros se apresentam com roupas, perfumes e danças que lhe são próprios, marcando na festa uma distinção em relação ao modo de vestir-se dos ricos.

Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em requebros.

Mais adiante ver-se-á como a festa se distingue como momento especial em relação à vida cotidiana; por enquanto é possível perceber como a festa é um momento diferencial e importante

⁷⁸ JEANNIÈRE, Abel. *Antropologia sexual*. 1965. p. 86.

⁷⁹ *ibidem*. p. 139

em relação ao cotidiano comum pela presença da renda na imagem apresentada. Na passagem acima, a renda sugere uma roupa especial, em que o se mostrar aparece ligado ao objetivo de chamar a atenção sobre si, com uma intenção de sedutoramente atrair os olhares. Essa roupa está também ligada ao ambiente noturno, que por sua vez também está associado à rede de signos eróticos. Há nessa ambientação uma dupla sugestão, pois a luz branda do luar apenas sugere a roupa e ao mesmo tempo a roupa sugere o corpo. O segredo está impregnando esta imagem, ativando ainda mais o imaginário que preenche as lacunas do corpo entre-visto, diferentemente do excesso de luz que há no dia e que mostra tudo de maneira clara, reiterando a associação entre a luz e a razão. Há duas dinâmicas opostas, pois se para a razão o mistério é um obstáculo a ser vencido, na festa do Batuque o mistério é uma parte componente que deve ser vivida e não resolvida, pois resolvê-la seria acabar com própria a festa.

No entanto, não existe um corpo único. Em nossa sociedade os dois sexos criaram a noção de gênero, com papéis simbolicamente diferenciados entre o masculino e o feminino, o que permite se falar simbolicamente em um erotismo masculino e um erotismo feminino. Essa divisão não é absoluta, mas foi historicamente construída e será mais adiante utilizada neste capítulo, uma vez que o erotismo que aqui será analisado terá como referencial a perspectiva masculina. Vê-se, portanto, que a dimensão biológica humana, no que diz respeito ao sexo, é mediada pela cultura⁸⁰. Aqui está o laço que liga o erotismo à identidade cultural.

Dentre as características apresentadas que diferenciam o erotismo do sexo, viu-se que o mesmo enquanto dado da cultura se transforma no tempo e no espaço. A preocupação com o erotismo na cultura do ocidente remonta desde a antiguidade. Foucault observa que nenhuma outra civilização parece ter se dedicado mais a perscrutar a atividade sexual do que a ocidental, criando, assim, uma *scientia sexualis*⁸¹, chegando com isso a colocar o sexo como um signo definidor daquilo que é o homem.

A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente levou a colocá-la diante do sexo. Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo história, ou sexo-significação, ao sexo-discurso.(...) Ora, há séculos, de modo bem pouco “científico”, os inúmeros teóricos e práticos da carne já tinham transformado o homem no filho de um sexo imperioso e inteligível. O sexo, razão de tudo⁸².

⁸⁰ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 16.

⁸¹ FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. 1977.p. 57.

⁸²

Ibidem. P. 76.

O autor tentou mostrar em um traçado histórico como o sexo foi percebido no ocidente. Mostrou ele que um cuidado com o domínio do corpo e de seu desejo desde de antes do cristianismo fez parte de um “cuidado de si”, em que a saúde do indivíduo compreendia a boa utilização do sexo, para fins produtivos, evitando-se o dispêndio e a violência involuntária que caracteriza o erotismo, mostrando também que mais tarde houve um aumento na visão negativa sobre o sexo, o que ocasionou uma atitude mais controladora sobre o mesmo, estava já aí o esboço de uma moral cristã que iria condenar o corpo como um mal em si⁸³. Com a ascensão da ideologia cristã, não seria apenas o ato que mais tarde deveria ser condenado, a igreja conseguiu colocar no imaginário dos cristãos uma condenação ao desejo. Nessa época, um dos grandes mentores, entre os cristãos, foi Santo Agostinho, intelectual da igreja católica nascido entre os séculos IV e V, que condenou o corpo como um perigoso instrumento de pecado para a virtude cristã, “sem dúvida, tu me ordenas que eu me abstenha da concupiscência dos olhos e da ambição do mundo”⁸⁴. Mais tarde a sociedade iria exercer um maior controle sobre o sexo, criando um discurso que iria ligá-lo aos mecanismos de poder presentes na sociedade. Ao padre se juntariam médicos, psicólogos e pedagogos. Foucault consegue mostrar que no correr da história ocidental o sexo não foi reprimido ou ignorado, muito pelo contrário, os mecanismos de poder trataram sempre de manter o sexo sobre seu olhar vigilante. Há sempre aí um princípio de utilidade que subjaz a esses discursos, em todos eles o que há em comum é que o prazer como um fim em si mesmo é perigoso à sociedade.

Percebe-se, portanto, que o corpo e sua libido sempre foram uma ameaça que rondou a civilização, por isso a desconfiança e o constante controle sobre ele, na busca de convertê-lo num corpo adestrado para a utilidade e a docilidade⁸⁵. Este conflito entre corpo e alma, desequilíbrio e equilíbrio, prazer e utilidade, pecado e virtude, está inserido num discurso sobre o sexo que criou uma oposição entre civilização e estado de natureza. O que há em comum em todas essas oposições é a busca do domínio sobre o corpo, para manutenção de uma determinada ordem. Há aí um jogo ideológico que mostra toda a manifestação erótica não condicionada ao discurso sobre a sexualidade produtiva e saudável como perversão e degenerescência. Esse “bio-poder” sobre o corpo está na fonte dos racismos, dentre eles aqueles que mostram o negro como um ser sexualmente pervertido e incivilizado. Este fenômeno está relacionado com um segundo momento na construção moderna da sexualidade, em que, segundo Foucault, a interdição sobre a atividade sexual diferencia a burguesia de seus inferiores, a auto-repressão da burguesia seria sinônimo de sua superioridade em relação ao subalterno, mas no batuque a festa é o momento em que a

⁸³ Idem. *A história da sexualidade: o cuidado de si*. 1998.

⁸⁴ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulinas, p. 279.

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. 1977.p. 131.

celebração da cultura negra suplanta essa lógica, pois a interdição como sinal de civilização é substituída pela sedução do batuque.

E o branco sentindo xodó pela preta,
Agüentando a mareta gemendo no fungo,
bem quer e não pode mas vai de teimoso
Se acabar no rebolo da bamba africana...

O que está presente na passagem acima não é a oposição repressão branca-desregramento sem limites negro, como se afirma no mito criado pelo ocidente em relação ao negro. O que está em jogo é a oposição entre a auto-repressão como valor diferencial de um grupo hegemônico e a expressão do corpo como parte de uma existência baseada na ordem das aparências. Aqui se aplicaria a noção etimológica de sedução como desviar do caminho, mas para conduzi-lo a outro. No *Batuque*, portanto, os corpos aparecem em meio a essa luta entre a expressão identitária e a sua utilização para o sustento da ordem capitalista pós-colonial. Esta tensão acontece porque se o poder está presente no campo da sexualidade, esse poder não é privilégio de alguém ou de um grupo, em vez disso, ele é uma rede complexa e movente de relações sociais. E como consequência não há nessas relações passividade e atividade absoluta, pois todo poder recebe uma resistência que é inerente à sua dinâmica⁸⁶.

A luz vai sumindo... e o banjo nos lembra
Dos filhos do engenho, da escrava da Isaura
tão dundo no dengo
que é dom desta raça cotuba no samba.

Esses ofuscados pela luz da história se colocam numa dinâmica que inverte a proposição freudiana de civilização. Aqueles nascidos da escravidão da senzala e do engenho trazem um outro modelo civilizacional, baseado na alegria. Seria a utopia oswaldiana da prova dos nove. A festa dessa gente “cotuba no samba” aparece como resposta à trágica história que os uniu, mas não como sublimação e sim como resistência. É o elemento identitário do grupo subalterno negro presente nessas manifestações que aparece nos poemas o que aqui se busca, não se tentando com isso, apresentar um erotismo totalmente diferenciado em relação à classe hegemônica; a intenção é mostrar que numa sociedade que apresenta uma dinâmica em que atuam diferentes grupos, também o erotismo expressa as assimilações, conflitos e resistências aí inseridos. Em Bruno o corpo assume aquela dimensão política observada por Foucault, pois no *Batuque* a sensualidade expressa pelo eu poético assume uma conotação de resistência, em contraposição à utilização do corpo pelo

⁸⁶ Ibidem. P. 91.

capitalismo para fins cumulativos.

Este corpo que é um espaço de luta entre duas finalidades, o prazer e o trabalho, está também relacionado ao conceito de erotismo que está ancorado nos estudos de Georges Bataille⁸⁷. Para este autor, o erotismo está inserido numa dinâmica de interdição e transgressão, que implica um movimento de manutenção e dissolução do Eu. Este Eu é a consciência de sujeito individual e perecível pertencente a uma realidade finita. Ele é, portanto, resultado da conquista de uma individualidade inserida na ordem do descontínuo, construída na passagem do estágio de natureza para o de cultura, onde o que predomina é a interdição. O principal motor dessa ordem é o trabalho, elaborado na vida social cotidiana. Mas se a finitude que a morte traz sempre foi fato na realidade do homem, também é fato que este homem sempre tentou ultrapassá-la, por isso não há povo que não possua alguma forma de culto, pois esses cultos surgem desse desejo do homem de se “religar” com o eterno representado pelo mito.

O erotismo, por consistir numa momentânea dissolução desse ser fechado na ordem do descontínuo, significa também uma recuperação da continuidade perdida. Para operar essa dissolução, o erotismo transgride as interdições que sustentam a realidade profana. Essa dissolução transgressora é marcada por uma liberação violenta do excesso de energia acumulada na ordem do trabalho⁸⁸. Decorre daí que todo erotismo é um ato de violência, que ameaça desorganizar a vida social⁸⁹. Chega-se aqui ao movimento fundamental do erotismo, pois, segundo Bataille, se o ser humano fez das interdições ferramentas da cultura, juntamente com elas surgiu também o fascínio por superá-las, “derrubar uma barreira é em si algo sedutor; e até o proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória”⁹⁰. Ao ouvir tal afirmativa é possível logo lembrar dos mitos de Pandora e de Adão e Eva. Também no Batuque existe essa sedução pelo inacessível que traz consigo o risco de morte.

Seu corpo que é todo que nem pao (sic) d'Angola
Deve ter gostosuras de morte pedida
Depois de dansar (sic)...

Aqui se tem o erotismo do corpo no desejo do eu poético levando a essa dissolução que a

⁸⁷ BATAILLE, Georges. O Erotismo. Tradução de Cláudia Fares..São Paulo: ARX, 2004.

⁸⁸ ibidem. P.62-63.

⁸⁹ ibidem. P.27

⁹⁰ ibidem. p. 75.

morte representa, projetando, assim, o homem sobre a beleza da mulher. A vontade deste homem é transgredir a barreira que o separa do seu objeto de desejo, para violar a sua beleza. Mas sob a aparente condição de sujeito e objeto esconde-se uma reciprocidade na representação do papel masculino e feminino, pois a mulher também seduz o homem com a sua dança, apenas se colocando na condição de objeto. É esse ritual de sedução em que o corpo se mostra o que ativa o imaginário do enunciatador, fazendo com que o mesmo se entregue ao fluxo do imaginário ante a mulher, interdição a ser superada.

Os muitos mitos existentes, em que o desejo de superar uma proibição imposta aparece, confirmam a sedução humana pelo proibido. No entanto, a desorganização instaurada pelo erotismo não tem como finalidade a aniquilação total das interdições, que garantem a vida em sociedade. O que a excitação do erotismo traz é um questionamento momentâneo dessa ordem, ultrapassando-a, sem, porém, aboli-la, pois apesar das barreiras trazerem consigo o desejo de superá-las, esse desejo não cria uma transgressão ilimitada, ao contrário, a transgressão reconhece o seu limite na interdição, configurando-se como o seu referencial. Este movimento de tensividade entre interdição e transgressão não chega à síntese dialética dos opostos, ficando as duas numa relação de oposição complementar. Esta concepção traz uma visão do homem que já não é mais uma; agora o ser desse homem é composto pela oscilação entre a consciência de sua descontinuidade e a violenta dissolução erótica. Assim no homem haveria um conflito que segue a dinâmica segundo a qual “a sexualidade é comprimida pela vida social, mas (que) permite-nos também denunciar as formas de vida em sociedade, ‘as convenções do dia’, como lhes chama Georges Bataille, (...) para proclamar ‘a verdade da noite’”⁹¹.

Neste movimento de oscilação, estaria o homem sujeito a duas ordens opostas e complementares: a do profano, baseada no trabalho, e a do sagrado, baseada na festa. Aqui interessa a relação entre o trabalho enquanto acúmulo, e festa, enquanto dilapidação erótica.

Somente o aspecto econômico dessas oposições permite introduzir uma distinção clara e apreensível dos dois aspectos: a interdição responde ao trabalho, o trabalho à produção: no tempo *profano* do trabalho, a sociedade acumula recursos, o consumo é reduzido à quantidade necessária à produção. O tempo *sagrado* é por excelência, a festa. (...), em tempo de festa, o que é habitualmente proibido pode ser permitido, às vezes exigido(...) sob o ponto de vista econômico, a festa consome em sua prodigalidade sem medida os recursos acumulados em tempos de trabalho⁹².

A partir do que foi exposto acima, é possível se ter uma perspectiva de leitura sobre as festas

⁹¹ JEANNIÈRE, Abel. *Antropologia sexual*. 1965. p. 71.

⁹² BATAILLE. *O erotismo*. 2004. p. 105.

presentes nos poemas *Alma e Ritmo da Raça* e *Cantiga de batuque* que é diferente da perspectiva do olhar capitalista, pois para o mesmo a festa é apenas um intervalo do trabalho; já na perspectiva negra é um espaço de liberação do peso do trabalho e de afirmação identitária. É, portanto, no tempo da festa, onde está presente o erotismo, que esse negro se afirma, o que dá ao tempo da festa uma dimensão política, pois se em sua cultura há a transgressão enquanto recuperação da continuidade, há também a transgressão mais política, que é a que vai de encontro à lógica capitalista.

2.1 A hora da festa

Agora se vai aprofundar a diferença entre o trabalho e a festa. O trabalho é uma manifestação da cultura, o que distingue o homem do animal. Ao mesmo tempo, ele faz parte de um processo de distanciamento entre homem e natureza. Nos mitos grego e cristão esta cultura dada ao homem tem como consequência o castigo divino, que implica o homem renunciar ao prazer para produzir os meios necessários à sua sobrevivência ante a natureza. O trabalho que funda a humanidade está, portanto, ligado à renúncia e é tido como uma espécie de castigo, é o que aparece claramente na fala de Deus a Adão,

Já que você deu ouvidos à sua mulher e comeu da árvore cujo fruto eu lhe tinha proibido comer, maldita seja a terra por sua causa. Enquanto viver, você dela se alimentará com fadiga. A terra produzirá espinhos e ervas daninhas, e você comerá as ervas dos campos. Você comerá o pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado.⁹³

É importante observar que a mulher é um símbolo vivo desse castigo que foi infligido ao homem. Esta observação é importante, pois vai ser retomada mais adiante, ainda neste capítulo.

Bataille atenta para o fato de que no trabalho os movimentos são calculados, as energias refreadas e os estados de excitação dominados. Essa excitação caracteriza o princípio de prazer, que ameaça o princípio de realidade, que justamente se acenta no trabalho, na repressão ou adiamento do desejo⁹⁴. Este princípio de realidade é o que nos move para a finalidade do trabalho, que é a produtividade para o acúmulo, ou seja, o esforço que tem uma compensação ulterior⁹⁵. No caso do *Batuque* essa diferença entre festa e trabalho se aprofunda ainda mais, pois há nele um trabalho alienado cujo acúmulo fica reservado para uma classe que explora o esforço da classe produtiva

⁹³ BÍBLIA sagrada. *Gênesis*, 1990. p. 17. 1372.

⁹⁴ FREUD. Obras completas. 1981, p. 2517.

⁹⁵ BATAILLE. 61-63

subalterna. Isto acentua ainda mais a diferença entre a festa e o trabalho, pois este aqui não é sinônimo de dignificação humana, como afirma o velho ditado cristão. Ele aqui está mais próximo da significação que está na sua raiz etimológica latina, *tripalium*. Este vocábulo latino nomeava um instrumento de tortura. Além disso, o trabalho manual no meio da classe dominante amazônica de nosso regime escravocrata era visto como algo degradante⁹⁶, vivia-se, assim, uma mentalidade de inspiração na nobreza medieval, por isso acreditava-se que o mesmo deveria ser praticado somente por escravos e não por “homens nobres”. Mas não é só isso que acentua a referida oposição, pois se o trabalho assume essa representação negativa, a festa na cultura negra se opõe ainda mais a essa ordem, pois, segundo Muniz Sodré, as etnias africanas que para aqui vieram trouxeram rituais cuja economia vai de encontro à do capitalismo, porque enquanto este busca centrar sua atenção sobre a exploração do trabalho, com o fim de acumular, nesses rituais segue-se uma dinâmica baseada na troca, ou seja, no ato de dar, receber e restituir⁹⁷. Segundo o autor, esta troca não é somente uma forma de socialização, pois, para esses grupos, ela é um movimento cósmico em que todos os seres estão envolvidos⁹⁸.

Nessa lógica particular de ganhar dando, a cultura negra se aproxima mais da dinâmica do erotismo que está na base da festa, e que foi mais acima apresentada por Bataille. Se no trabalho o corpo é uma máquina dócil a serviço do lucro de outrem, na festa a relação que se estabelece é diferenciada, pois nas trocas simbólicas aí presentes o resto acumulado é tido como algo negativo. Vê-se que na festa, o corpo do negro, que na ordem pós-colonial é utilizado como meio de alienação, é recuperado como afirmação do sujeito. O que há não é a festa como uma inversão da ordem cotidiana, como se esta fosse o mundo da regra e aquela a total ausência de regras, como os dois lados da mesma moeda, o que há são regras diferenciadas segundo economias diferenciadas. Por isso quando aqui se falar de transgressão estar-se-á falando também de uma ordem que representa uma transgressão em relação à outra ordem.

Em todos os povos existem momentos especiais que interrompem o cotidiano para estabelecer uma nova situação entre seus membros. A festa, por isso, é um evento que se coloca em oposição à vida cotidiana. Roberto DaMatta classifica a festa como um evento informal, segundo o autor,

...os eventos informais se fundam na idéia de espontaneidade, na

⁹⁶ SALLES, Vicente. O negro no Pará sob o regime da escravidão. 2005. p. 201-202.

⁹⁷ SODRÉ, M. *A verdade seduzida*. 1988. p. 126-128.

⁹⁸ *Ibidem*. p. 128.

despersonalização ou descentralização e na quarentena da hierarquia (...) eventos dominados pela brincadeira, diversão e/ou *licença*, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de hierarquização repressora.”⁹⁹.

Apenas faz-se a observação de que na festa da qual se está aqui falando não há a abolição de regras e sim substituição de um conjunto de regras por outro.

Embora se possa afirmar estarem contemplados na obra analisada vários aspectos do cotidiano do negro, o que mais se destaca é a festa. E nela o batuque é algo presente. Embora a origem da palavra batuque seja algo impreciso, o que é certo é que ele na sua origem no Brasil está ligado às comunidades negras. Esta festa no livro está ligada principalmente ao campo do sagrado. Nos três poemas há um eu poético masculino que é atraído pela mulher, e em dois deles, *Cantiga de Batuque* e em *ALMA e Ritmo da Raça*, tem-se a mulher inserida na festa; mesmo quando a mulher aparece na ordem do trabalho, como em *Oração da Cabra Preta*, há a intenção de trazê-la para a esfera do erotismo.

Os poemas que trazem essa ambientação festiva mostram espaços mínimos que desde a escravidão eram oferecidos aos negros, e que na visão dos dominantes funcionavam como válvulas de escape para o acúmulo de tensão causado pela exploração excessiva. Mas na perspectiva dos negros, essa brecha deixada, aparentemente inofensiva, foi importante para que se construíssem os laços de solidariedade entre os indivíduos, fazendo com que os mesmos reelaborassem suas matrizes culturais para a construção da identidade negra. Mircea Eliade mostra a importância da festa sagrada para a afirmação de um povo,

Nas festas (...) reencontra-se a dimensão sagrada da existência, ao se aprender novamente como os deuses ou antepassados míticos criaram o homem e lhe ensinaram os diversos comportamentos sociais e trabalhos práticos¹⁰⁰

Para o autor, portanto, viver a festa é entrar no tempo sagrado, conseguindo viver, conseqüentemente, um tempo primordial, para tornar-se simbolicamente contemporâneo dos deuses e dos antepassados. Através das festas esses indivíduos conseguiam reeditar simbolicamente, assim, os modos de relacionamento dos seus antigos. Bataille observa que as festas sagradas onde figura o erotismo em muitos povos eram algo comum, só depois, com a separação entre erotismo e sagrado operada pelo cristianismo, é que a festa ficou no ocidente ligada ao lado mais profano do

⁹⁹ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 1997, p. 48-49.

¹⁰⁰ ELIADE. *O sagrado e o profano*. 1992, p. 80.

sagrado¹⁰¹. O que há de comum em Batuque é que, seja profana ou sagrada, a festa sempre aparece como a representação de um presente reelaborador de um passado que possui um modo próprio de perceber a realidade. Esse tempo primordial evocado na festa contém um retorno a essa memória ou a esse mítico da qual a identidade se alimenta, em oposição à realidade da escravidão ou do trabalho excessivo. Para a classe dominante esse modo de perceber a realidade consistia num retorno ao estado de natureza, à ausência de regras sociais; para o grupo subalterno era um universo próprio, em que o modelo ocidental, que opõe homem e natureza é questionado em sua verdade. Daí nos poemas estudados a forte relação entre o homem, a natureza e a perspectiva mítica.

um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em requebros.

Esse modo de perceber a realidade, em que tudo está em um constante movimento de troca, teve na Amazônia um território fértil para a sua reelaboração. Há aí uma energia vital que circula, tomando conta de todo ambiente.

A festa assim se confirma não como mera inversão carnavalizante, mas sim como resistência, que se confronta com o poder hegemônico que se quer impor. Essa luta coloca o corpo como espaço de confronto de significações.

Juntamente com o corpo, a memória tem um papel fundamental nessa identidade que resiste ao controle da sociedade dominante, o corpo que participa do batuque é o próprio espaço da memória. A acentuação dessa oposição entre o trabalho na ordem capitalista e a festa é o que está na cantiga recolhida por Bruno e colocada no corpo do primeiro poema do livro, como se o autor, consciente dessa relação, fizesse questão de apresentá-la logo no poema que é o motivo que abre o livro,

(1) — "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"
(...)
(1) — "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

¹⁰¹ Bataille. O erotismo, 2004. p. 189.

— Nêga qui tu tem?

— Maribondo Sinhá!"

(...)

(2) — "Eu tava na minha roça

maribondo me mordeu!..."

(...)

(3) — "Maribondo no meu corpo!

— Maribondo Sinhá!

(...)

— "Nêga qui tu tem

(1) — Maribondo Sinhá!

— Maribondo num dêxa

— Nêga trabalhá!..."

(...)

— "Maribondo no meu corpo!

(3) — Maribondo Sinhá!"

— É por cima é por baxo!

— E por todo lugá!"

Nesta cantiga, intercalada entre as estrofes do referido poema, há uma interlocução entre duas mulheres de classes antagônicas, “nega e sinhá”. É a micro-estrutura das relações interpessoais refletindo a macro-estrutura da organização social. Essa macro-estrutura já pode ser percebida pelo tratamento que as duas se dão. Enquanto a negra se dirige à senhora como “sinhá”, o que denota a posição de superioridade desta em relação à negra, esta é tratada como “nega” e “tu”, o que mostra a sua condição de inferioridade na escala social. A expressão “nega”, corruptela de negra, também mostra que a categoria negro está ligada a uma ordem social de exploração, em que ser negro é sinônimo de ser inferior e feito para ser explorado. Dessa associação simbólica nasce o preconceito em relação ao negro. A fala da “sinhá” representa o controle do sistema sobre o oprimido, obrigando-o ao trabalho. A negra, por outro lado, está fora da ordem do trabalho, pois o “maribondo” presente na cantiga recolhida pode assumir duas significações, a primeira é de uma dança sensual praticada pelos negros durante os batuques¹⁰², o que já remete à festa. A segunda leitura possível é a de uma metáfora para o corpo envolvido no excesso do erotismo. O apelo físico da sensualidade nesta dança perturba e transgride a ordem do trabalho, trazendo o corpo para a

¹⁰² SALLES. Vocabulário crioulo. 2003. p. 182-183.

ordem da festa, para a distensão do eu que agora se inclina mais para o fluxo das paixões, não deixando, por isso, “a nega trabalhá”. O corpo se entrega à liberdade da dança em oposição ao movimento calculado do trabalho. A repetição tem uma função intensificadora que é complementada pelos versos

“É por cima, é por baxo!
E por todo lugá!”.

Por esse negro não se adaptar totalmente ao controle social sobre o corpo, lhe é impingido o rótulo de indivíduo cuja sexualidade é pervertida. No entanto aqui não se está falando de indivíduo e sim de um grupo subalterno, que já fora vítima do racismo cristão e que mais tarde o seria do racismo científico do século XIX. Este questionamento da imagem do negro perante as classes hegemônicas pode ser observado pelo jogo poético na expressão “cor sem razão”, presente no poema *ALMA e Ritmo da Raça*. Esta expressão permite uma dupla leitura: “sem razão” pode ser lido como o não ser reconhecido enquanto sujeito; estar na condição de minoria /maioria excluída, ignorada e vigiada, o que representa a condição de oprimido pela forma como está organizada a sociedade pós-colonial brasileira. Esta expressão para as classes hegemônicas está relacionada à também obscenidade, entendida na sua etimologia como “fora de cena”, ou seja, o corpo que não deve se mostrar, não deve se expor e que deve ser purificado pela negação do desejo ou otimizado pelo uso útil e produtivo. O negro, segundo o discurso colonial, devido à uma suposta sexualidade excessiva, não teria a capacidade de desenvolver a racionalidade, precisando ser civilizado pela escravidão. Esta visão de obscenidade ligada ao negro perdurou por muito tempo e existe ainda hoje, mas já Gilberto Freyre mostrou que tal visão no Brasil é fruto principalmente da estrutura colonial escravocrata, permissiva quanto ao livre abuso sexual por parte dos senhores de escravos, e não de uma característica libidinal inerente ao negro¹⁰³. É possível notar tal visão também como fruto de um choque cultural, pois a ausência no negro da exacerbada vergonha cristã no que diz respeito ao corpo, fez com que o branco o visse etnocentricamente como lascivo e obsceno. É fazendo frente a esta visão de obscenidade que o erotismo numa perspectiva identitária se apresenta. Mas há uma outra possibilidade de leitura para o “sem razão” no poema, numa outra perspectiva enunciativa, refletiria a estratégia suplementar, pois há nessa expressão uma modificação do *topos* em relação a este negro, reconduzindo-o à condição de sujeito. Agora o negro é o herói de Eros, que faz frente à orientação controladora e opressora da civilização ocidental. O corpo reprimido e cindido esquizofrenicamente nesta civilização ocidental, agora, no poema, se abre a uma outra realidade, baseada num relaxamento momentâneo do mecanismo opressor. Neste

¹⁰³ FREYRE, G. *CASA-GRANDE & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, 2005, p. 316.

sentido, é possível, como já foi exposto anteriormente, relacionar inicialmente “sem razão” ao olhar sobre o negro antes da construção do mito nacional, quando mesmo este sendo a base da produção, ainda era visto como o Outro, como o estrangeiro, aqui reduzido à condição meramente animal, mas também é possível relacioná-lo à entrega do corpo ao ritual em que há a sedução, como forma de suspensão de uma realidade opressora. Esse corpo que agora dança é um corpo interligado pela festa às suas antigas matrizes, o dançar faz parte de um ritual que reatualiza o passado, colocando-o numa relação disjuntiva com o presente. O imaginário desse negro cria, então, um passado cuja significação é a liberdade.

Essa memória em relação disjuntiva com o presente na celebração pode ser percebida, por exemplo, na palavra banjo, que aparece três vezes no poema *ALMA e Ritmo da Raça*. Este vocábulo designa um instrumento de cordas de origem africana. Seu nome está provavelmente ligado à outra palavra de origem africana: banzo¹⁰⁴. Palavras derivadas dessa raiz aparecem nos poemas analisados ao todo cinco vezes¹⁰⁵. O significado primeiro de banzo é paixão, lembrança carregada de mágoa, era a tristeza que atacava os negros, brutalmente arrancados de sua terra. Aqui na Amazônia essa palavra gerou a derivação “banzeiro”, que é o movimento ondulante da água. Bruno joga com essa significação para designar a movimentação da festa, ligada à memória negra. É a tragédia que é convertida (mas não esquecida) em alegria. Por traz da alegria do Batuque subjaz um tom de adágio que remete à introspecção da memória, este ritmo remete também a um tom de lamento. Há, portanto, no trabalho o signo da humilhação, do não reconhecimento do estatuto de sujeito para o negro. Já na festa, como já foi observado, em contraposição ao trabalho, vê-se um espaço de recuperação, através da memória, da condição de sujeito, da afirmação da identidade e da expressão da liberdade. Está aí a oposição simbólica entre trabalho e festa, em que o espaço do trabalho é o espaço da produtividade do capital, responsável pela condição do negro de socialmente marginalizado.

2.2 O olho negro

Como se disse antes, esse olhar erótico no poema assume uma perspectiva masculina. No presente estudo se trabalhará, então, com o olhar masculino, este que é o estertor primeiro para o erotismo do sujeito poético masculino. Mas antes cabe a observação de que, assim como o erotismo,

¹⁰⁴ SALLES. Vocabulário crioulo. 2003. p. 182-183.

¹⁰⁵ Ibidem. .

também os signos de masculino e feminino que nele atuam foram historicamente construídos. “Foi uma história que definiu a sexualidade, no que ela tem de masculino e de feminino ou, mais simplesmente, de humano; cada comportamento e cada significação de comportamento não se podem definir por si, são uma ligação entre o passado e o futuro¹⁰⁶. Mas o que diferenciaria o masculino do feminino no erotismo? No Brasil, país em que a sensualidade é um dos mitos nacionais, esses signos opositivos de distinção entre o masculino e o feminino apresentam o masculino associado à virilidade e à violência, à força e à potencia ativa, enquanto que o feminino estaria associado à fragilidade, à fraqueza e à passividade¹⁰⁷. Estas simbologias que foram importadas dos europeus colonizadores, aqui sofreram um recrudescimento devido à realidade adversa em que os valores cristãos deveriam se impor aos modelos dos grupos subalternos. Gênero e estrutura social estão historicamente ligados. Observá-los é tomar consciência de uma estrutura social com uma relação de poder em que o homem se impôs à mulher.

A evocação dum simbolismo primário de penetração e de receptividade, de posse e de acolhimento, até de conquista e de sujeição, não passa muitas vezes dum suporte imaginário, subentendido a partir de concepções tradicionais de papéis próprios ao homem e à mulher. Transposição dos gestos da cópula para o conjunto dos comportamentos da vida humana.¹⁰⁸

Mas se a relação de gênero parece ter aproximado o homem negro do homem branco, dois indivíduos economicamente distantes; com relação às mulheres acontece o contrário, pois a mulher branca teve inicialmente um tratamento diferenciado daquele dado à mulher negra, pois aquela, na classe hegemônica, sofreu um maior cerceamento no que diz respeito à ostentação dos signos da esposa prendada e casta, feita inicialmente para obedecer ao pai, depois ao marido. Com relação à mulher negra, a realidade foi outra, pois a mesma, na condição de escrava, foi objeto de cama e mesa. A promiscuidade do regime escravocrata de que falou Freyre relegou à negra o signo da sensualidade e da libido exacerbadas. Mas se há em Bruno uma aproximação entre homem negro e homem branco pela identificação de gênero, há também uma distinção, pois, como foi mostrado anteriormente, há o desejo do homem negro de entregar-se ao fluxo sensual do erotismo.

Seu corpo que é todo que nem pao (sic) d’Angola
Deve ter gostosuras de morte pedida
Depois de dansar (sic)...

Nesse entregar-se está um questionamento do valor dado à interdição pela classe hegemônica

¹⁰⁶ JEANNIÈRE, Abel. *Antropologia sexual*. 1965. p. 84.

¹⁰⁷

PARKER . R. G. *Corpos prazeres e paixões-a cultura sexual no Brasil contemporâneo*.1991. p67

¹⁰⁸ Op cit. p.77

como traço de distinção em relação aos grupos subalternos.

E o branco sentindo xodó pela preta,
Agüentando a mareta gemendo no fungo,
bem quer e não pode mas vai de teimoso
Se acabar no rebolo da bamba africana...

Na passagem acima, já apresentada anteriormente, não é somente o homem branco que se deixa seduzir pela negra, é a civilização branca que abandona sua ordem baseada na auto-repressão, para entregar-se a um outro *ethos*, o de herança africana, em que a repressão enquanto valor e a dissensão entre homem e meio são questionadas.

No espaço do batuque, esse olhar do sujeito poético negro vê primeiro uma coletividade que reflete esse *ethos* de herança africana, e esse coletivo aparece como um corpo harmonioso. É a “gente pixain” que ele, pelo laço de identificação histórica, chama de “raça”. Mas depois de mostrar esse corpo coletivo, seu olhar se projeta sobre o corpo feminino, como uma câmera em zoom. Já aqui se vê um olhar que passa de uma identificação com um coletivo, para uma atração agora pelo outro, no que diz respeito ao gênero. Esse olhar masculino negro se identifica com o olhar masculino ocidental quando projeta sobre a negra os mitos masculinos em relação à mulher. Na literatura esses mitos que apresentam o feminino enquanto o sensual que fascina e ameaça o homem já são registrados desde a antiguidade. O próprio Ulisses em sua Odisséia encarou muitos episódios de aventura em que o homem pela inteligência deveria lograr os perigos ligados à natureza, dentre eles por três vezes é a mulher que está presente: Circe, Calipso e as sereias. Todas têm em comum o distanciamento da razão e a aproximação com o encanto do mundo pré-lógico. Também em muitos outros mitos a mulher representa a sedução. Nos séculos mais recentes a lista de mitos modernos de sensualidade feminina é imensa. Mas a condição de outro sedutor e perigoso, a *femme fatale*, é uma construção masculina. Foi ele, o homem, quem se colocou como ponto de referência em relação à mulher. É ele que fala dela e por ela, o que denuncia a condição da mulher durante muitos séculos na sociedade ocidental. Foi esse olhar fálico que construiu o signo feminino enquanto beleza sedutora, enquanto proximidade com a natureza¹⁰⁹. No entanto, é preciso observar que há nos poemas analisados um diferencial, pois não há o medo ulissiano ocidental de se perder no objeto de desejo, o que mostra uma diferença negra em relação à cultura do ocidente.

Nos poemas *ALMA e ritmo da raça* e *Cantiga de Batuque* é recorrente o apelo erótico da oralidade, que por sua vez está associada simbolicamente com o comer. Esse ato de comer está

¹⁰⁹ SANT'ANNA. A. R de. O canibalismo amoroso. 1987.p.12.

relacionado com a atividade masculina em que o homem é o sujeito e a mulher o objeto passivo a ser con-sumido. As passagens a seguir mostram isso; em “A luz *morde* a pele de sombra e os cabelos/lustrosos quebrados da côr (sic) sem razão” é a luz que assume um valor erótico oral, pois se o ato de morder remete a um sentimento de dor, no erotismo o morder está associado ao prazer. Lembremos de que é sob a luz forte do sol que o negro trabalha. A noite, portanto, tem uma luz cuja simbologia se opõe à significação da luz do dia; nas passagens “*beijos de polpa mangabas*”, “*fruta leitosa rachada de boa*” e “preta inhambu” a oralidade erótica é reiterada, e a mulher é associada ao que vem da natureza para ser comida. No entanto, essa relação de atividade e passividade não se dá de maneira absoluta, pois como parte do jogo de sedução, a mulher, pela dança de apelo físico e pelo modo como se apresenta ela se vale desses signos para atrair o olhar masculino. O que há, então, também é a encenação da condição de objeto, o que não deixa de ser uma ação.

Essas aproximações e distanciamentos a partir do erotismo mostram como a questão da identidade é algo complexo, que não pode ser resolvido em divisões absolutas que acabam por não respeitar a dinâmica complexa em que a identificação se constrói na sociedade. Bruno de Menezes é um escritor que tinha consciência desse fenômeno e que por isso construiu signos poéticos onde a identidade negra aparece como resistência, mas uma resistência dentro dessa perspectiva moderna de hibridismo e movimento. Não percebê-lo é ter uma leitura limitada e empobrecedora da obra *Batuque*.

III as falas do batuque

Neste capítulo estudar-se-á a relação entre erotismo e linguagem na poesia de Bruno de Menezes como traço identitário, mostrando como a maneira de expressar e comunicar o erotismo dá também uma leitura sobre o homem que o expressa. Será mostrado como em *Batuque* se articula essa ligação do erotismo com as linguagens poética e sagrada, analisando como estes três elementos inter-relacionados podem servir como ferramenta de leitura da identidade negra. No entanto, antes é importante refletir como o poeta conseguiu trabalhar a diferença valorativa entre o falar do negro e da classe hegemônica, tirando daquele o estigma de linguajar inferior, para transformá-lo em uma fala poética.

Sabe-se que, em nossa sociedade, a língua portuguesa, que nos foi imposta pelo colonizador, é conhecida em seu uso padrão como “norma culta”. A mesma até hoje é tida como fator diferenciador entre classe hegemônica e classe subalterna. A classe hegemônica a segue, e a vê como sinônimo de bem falar, em detrimento da fala do povo, mais distanciada desse padrão e por isso mesmo vista como inferior. Sabe-se haver várias subdivisões no uso da linguagem, que sugerem origem, região, gênero e idade do falante, dentre outros, mas estes não eliminam esta divisão maior entre hegemônico e subalterno na língua, que está relacionada à estrutura social, estratificada no que diz respeito aos produtos culturais. Sobre essa divisão, observa Marilena Chauí,

Cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas (...), articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos,

habilidades e gostos específicos, com privilégios de classes, e leva à distinção entre cultura letrada-erudita e cultura popular.¹¹⁰

Desse modo, a visão depreciativa sobre o uso popular da língua reflete, portanto, a divisão de classes, em que uma elite se impõe à maioria através de seus mecanismos de poder, tomando para si o título de detentora de alta cultura, colocando na cultura relacionada às camadas baixas o estigma de cultura inferior.

Bruno de Menezes, assim como os demais modernistas, buscou desconstruir esse mecanismo para, por traz da língua do opressor, mostrar a fala dos oprimidos, mostrando como os mesmos modificaram o modo de pronúncia e como trouxeram para o português novos vocábulos e um novo ritmo. Já há na própria assimilação convertida em apropriação da matriz lingüística a diferença negra. Essa poesia, portanto, põe em cena uma fala negra que traz para o espaço da língua o combate pela hegemonia¹¹¹. Porém, é importante destacar que o que se vê não é apenas um idioma português modificado pelo negro; apesar de ser bem evidente a influência do mesmo nos textos que serão analisados, os poemas mostram também contribuições de elementos da herança das línguas dos povos indígenas, grupos solidários ao negro na condição de oprimidos. A ação subalterna na língua do colonizador se mostra como a contribuição milionária de todos os erros pregada pelo grupo de vinte e dois. O poeta mostra essas heranças incorporadas a essa fala negra como manifestações subalternas híbridas na língua. Esse hibridismo na linguagem desse negro, que aqui no Brasil entrou na dinâmica performativa, aparece, então, como fator de resistência e de reinvenção. Sobre essa resistência, afirma Vicente Salles,

Entendemos a nossa História como a história da imposição do modelo europeu de cultura – história da violência contra índios e negros. Ao contrário de “civilização inferior”, preferimos, portanto, falar de “civilização inferiorizada” ou “oprimida”, admitindo suas contribuições como evidentes mostras da resistência cultural, capazes de *contaminar* e *interferir* no modelo opressor e em consequência modificá-lo¹¹².

Concordo com a afirmação deste estudioso quando o mesmo afirma que está na linguagem não somente um sinal de assimilação pela opressão, mas também um sinal de resistência dos grupos oprimidos. Esta visão difere da que está em alguns autores, que falam em uma diluição que resultou

¹¹⁰ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência; aspectos da cultura popular no Brasil*. 1987, p.14.

¹¹¹ BARTHES. R. *O prazer do texto*. 2004. p. 36.

¹¹² SALLES. V. *Vocabulário Crioulo contribuição do negro no falar regional amazônico*. 2003, p. 11.

numa harmoniosa contribuição à língua oficial moderna. Estes, na verdade, reproduzem o discurso positivista já feito por Gilberto Freyre, como se não houvesse um preconceito presente no uso da linguagem, reflexo de um preconceito social historicamente construído; como se não houvesse nos discursos presentes na linguagem interdições e controles que refletem a sociedade. Essas línguas que sucumbiram à língua do conquistador não morreram, são como ecos latentes que colocam em xeque a imagem do idioma enquanto o signo da civilização. É uma voz silenciada, de negros e índios, que no *Batuque* se faz ouvir.

Agora no que diz respeito à literatura, em nossa sociedade, sabe-se que o poder que se beneficia da estrutura social, para manter o *status quo*, busca controlar os discursos, deixando implícito que há a palavra autorizada e a “palavra proibida”¹¹³. A poesia é por excelência um campo de questionamento desse cerceamento da palavra, pela desconstrução que opera no uso convencional do código. A literatura representa um perigo para a ordem, pois opera um corte na linguagem. Já que é esta que organiza a realidade, desconstruí-la significaria mexer com a estabilidade do real como este é conhecido, aí estaria a importância do poeta, porque é ele que usa a linguagem para libertar o sujeito dos “grilhões das gramática”¹¹⁴, e, eu acrescentaria, da reificação do real. Por isso, desde os tempos de Platão, o poeta que não é mero reproduzidor de discursos autorizados, é sempre visto com desconfiança pelos aparelhos do poder. Nesse sentido, reitero o caráter transgressor dos poemas analisados, pois é justamente um discurso que questiona esse controle velado sobre a linguagem o que está em *Batuque*. Nele apresenta-se uma poesia a partir dessa linguagem discriminada, que traz consigo essa dinâmica barthesiana de combate pela hegemonia. E é nesse movimento que se tece a identidade. Desse modo, a língua do antigo opressor ganha a expressão diferencial dos oprimidos.

Pode-se perceber no autor a consciência dessa diferença de valorização no uso da fala por parte dos sujeitos sociais, pois o mesmo, ao usar a fala negra como matéria prima para a poesia, opera uma inversão sobre o valor dado ao modo de expressão desses grupos subalternos. Nesse uso, a visão depreciativa é suprimida, sendo substituída por uma valorização. A habilidade na incorporação da técnica modernista no trabalho com essa linguagem mostra que o autor sabe onde termina a mera catalogação e onde começa a *ars poética*. O poeta combate com as armas do inimigo para enfrentá-lo, a língua e a arte da palavra são ferramentas para sua expressão, que ele usa para mostrar nela um erotismo como traço de diferença identitária. Bruno de Menezes, com isso, opera

¹¹³ FOUCAULT, M. *Ordem do discurso*. 1996, p. 8-21.

¹¹⁴ HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. 1991, p. 1-2.

não somente uma inversão de valor simbólico sobre esta linguagem, pois aqui a função da linguagem também se inverte. Enquanto na sociedade oficial, pela interdição de herança ocidental em relação ao corpo, busca-se na língua omitir o corpo ou criar metáforas que atenuem a expressão do mesmo, principalmente no que diz respeito ao sexo, como a querer escondê-lo; nos poemas analisados percebe-se uma intencionalidade diferenciada, neles são usados termos que derrubam a amena e eufemisante linguagem, mesmo literária, quando se trata do corpo, para se chegar a uma sugestão do corpo bem mais ousada.

Esse tônus diferenciado na linguagem é consequência de uma outra visão sobre o erotismo. É possível perceber esta diferença no uso de alguns vocábulos que chocariam a qualquer parnasiano, como *beijos* e *bunduns*. Estes termos são originários do meio popular e muitas vezes servem para referir-se ao negro de forma depreciativa. Se em muitas situações pode não parecer de bom tom referir-se a alguém os utilizando, aqui o autor demarca, a partir do uso dos mesmos, uma posição em relação à sociedade, pois o que era matéria de preconceito na linguagem, é utilizado por ele como recurso poético para a expressão dessa identidade negra. Os vocábulos aparecem também como diferença pelo fato de servirem eles principalmente para comunicar esse movimento sensual do corpo, movido pelo erotismo. É como se a língua portuguesa não desse conta de comunicar este clima de sensualidade arrebatadora, sendo preciso, por isso, incorporar elementos da linguagem de herança negra para melhor exprimir esse movimento de Eros. Expressões como “jongo”, “samba”, “banzeiro”, “bunduns”, “mandinga”, “ginga”, “batuque”, “banjo”, “lundus”, “carimbó” e “turumbamba” estão todas nos poemas ligadas ao movimento do ritual sensual, servindo para mostrar a música, as pessoas, os instrumentos, o cheiro que exala desses corpos e a sua energia libidinal.

No que diz respeito ao uso de recursos literários, existem metáforas cuja força do grau de sugestão diferenciada acentua e marca a sensualidade do corpo, mas não para fazê-lo cair na pornografia, contrário do erotismo, pela exposição excessiva; mas para ousar ir mais longe, chegar mais próximo ou mesmo transcender a fronteira da interdição em relação ao corpo. A sugestão é o que há em comum entre o erotismo e a linguagem poética.

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?*(que é o regime do prazer textual) (...) é a intermitência, como bem disse a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (a calça e a malha) (...) é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de aparecimento-desaparecimento.¹¹⁵

¹¹⁵ BARTHES. R. *O prazer do texto*. 2004. p. 15-16.

Esta tensão entre o revelado e o interdito gera o efeito da metáfora e gera também o erotismo. Barthes soube exprimir essa semelhança entre a sugestão do corpo e do texto, que ativa o imaginário. Ver-se-á, ao se trabalhar com as imagens, que as metáforas também perdem a característica atenuadora do discurso poético erótico de salão, para assumir a finalidade de intensificar ainda mais o tónus da sensualidade. Desse modo, desconstrói-se a visão de uma linguagem poética que é fruto de uma harmoniosa fusão luso-africana; ao contrário, viu-se que a linguagem dos poemas traz consigo as relações de conflito e as contradições de nossa sociedade.

3.1 Na língua do jo(n)go

Aqui já se começa a passar da questão do uso diferenciado da língua para a construção do signo poético, para se adentrar mais profundamente na relação entre erotismo e linguagem. Quando a mesma sai de seu uso cotidiano para adentrar no poético, ela adentra também na esfera do erotismo, se configurando ambos como um jogo. No uso literário da palavra, em vez de a linguagem acentuar a diferença entre o eu e o não-eu, ela funciona como quebra desse distanciamento, como bem afirma o poeta, “a poesia elide sujeito e objeto”¹¹⁶. Essa elisão presente no jogo poético, segundo Bataille, também ocorre no jogo erótico. E o jogo se opõe à seriedade do trabalho e às finalidades ulteriores que caracterizam a vida social¹¹⁷.

Inserida no jogo do erotismo, a linguagem apresenta uma função lúdica de sedução, cujo único fim está em si mesmo. Nesta noção de jogo está o sentido etimológico de seduzir, *se-ducere*, que significa desviar do caminho¹¹⁸. No jogo erótico a linguagem busca desviar o Eu da sua consciência de sujeito inserido num tempo histórico, para arrastá-lo a uma nova realidade, transgressora da ordem produtiva. Ambos, o jogo erótico e o jogo poético, negam a finalidade produtiva e exterior a si que movimenta o mundo do trabalho ocidental. O jogo que encerra em si mesmo a sua finalidade, levando o sujeito a perder-se na sedução exercida pelo objeto, aproxima, portanto, o poético e o erótico.

¹¹⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia; *Antologia poética*, Procura da poesia. 1981.

¹¹⁷ HUIZINGA. *Homo ludens*. 2004, p. 50.

¹¹⁸ BAUDRILARD, j. *Da sedução*, 1992, p. 28.

O campo da linguagem literária em que mais se realiza essa aproximação com dinâmica do jogo, presente também no erótico, é, para Huizinga, o gênero lírico. Para ele, “o (gênero) lírico é o que permanece mais próximo da esfera lúdica da qual todos (os outros gêneros) derivam. (...) Na escala da linguagem poética, a expressão lírica é a mais longe da lógica e a mais próxima da música e da dança”¹¹⁹. A fusão desses três elementos, palavra, música e dança, é, segundo o autor, algo ainda presente em sociedades em que não há divisão entre atividade prática e atividade estética, e em que nem mesmo há uma divisão nas linguagens dessa última.

Já a primeira estrofe que abre o livro mostra que Bruno tentou modernamente trazer essa característica da tradição oral para a poesia escrita,

“RUFA o batuque na cadência alucinante
do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.”

Na estrofe acima, as palavras já incitam a imaginação sobre as festas de batuque, é já uma fala musical que diz de uma música em que os corpos dançam sedutoramente. Note-se que a primeira imagem que chega do corpo é o rebolar das ancas pelos “desnalgamentos” e “bamboleios”. O presente dos verbos e das imagens busca se aproximar do mesmo efeito que causa a música e a dança, quando alguém se entrega à correnteza das sensações, com o seu agora absoluto que domina o corpo. Esta aproximação com a música e a dança em poesia se dá, segundo Helena Parente Cunha, porque o gênero lírico, através de seus recursos, traz consigo uma identificação entre o Eu e o mundo. Para a autora, quanto menos possível for fazer a distinção entre esses dois, maior será o efeito lírico. Na poesia lírica tudo se tornaria tão anímico quanto o Eu, havendo uma momentânea (con) fusão entre este e o meio animado. Constrói-se nesse processo uma temporalidade ficcional circular encerrada em si mesma, que retira o leitor da temporalidade linear histórica¹²⁰.

Esta conceituação de poesia lírica vai ao encontro daquilo que Bataille afirma ser o traço identificador entre poesia e erotismo: o questionamento de nossa finitude e de nossa consciência de descontinuidade ante a existência, para uma entrega a uma continuidade do ser que funde o sujeito ao objeto contemplado, quebrando-se, assim, como se viu no início deste tópico, a barreira entre o

¹¹⁹ Op. Cit. p. 158.

¹²⁰ CUNHA, Helena Parente. *Teoria literária*. 1976, p. 98.

sujeito e o objeto e diluindo-se os dois num só ser¹²¹. Para Nietzsche, não só a poesia lírica, mas toda manifestação artística que mereça esse nome deve possuir essa dinâmica.

Exigimos em todas as manifestações artísticas, em todos os graus de arte, se realize antes de mais nada a vitória sobre a subjetividade, libertação da tirania do “eu”, a abolição do desejo individual; porque, sem objetividade, sem contemplação desinteressada, nem sequer podemos acreditar que haja arte criadoramente artística, desde as máximas às ínfimas expressões¹²².

Nietzsche tem em comum com Bataille o fato de acreditar que essa perda do Eu caracteriza um estágio superior do ser, manifestado pela aniquilação do indivíduo, em nome da embriaguez dos sentidos.

Juntamente com essa característica, outra que liga o erotismo à poesia é o fato de ambos serem movimentados por um sentimento de falta e de por isso buscarem quebrar os limites que lhes são impostos. No caso da linguagem poética, esta busca construir a significação para além da relação arbitrária entre significante e significado, com o intuito de criar algo esteticamente novo dentro da linguagem. Como consequência, o poema busca distanciar o leitor de uma recepção linear lógico-discursiva do texto, para induzi-lo a uma leitura diferente.

Bruno de Menezes constrói a sedução do discurso fazendo a linguagem apelar aos nossos sentidos, seja pelas imagens em que as zonas erógenas do corpo são “por cima”, “por baixo!” e “por todo lugar!”, seja pela sugestão dos cheiros “do almíscar da raça” ou seja pela musicalidade que também “lembra na noite morna a tragédia dessa raça”, sempre os marcando com a idéia de serem estes traços distintivos negros em relação à sociedade hegemônica. A lição baudelaireana é digerida para ganhar um vigor hiperbólico na expressão da cultura negra. Embora analisar em separado os recursos que marcam essa forma particular de recepção do texto poético já faça se correr o risco de trair a força poética presente na indissociabilidade dos mesmos, tal procedimento neste tipo de estudo, por vezes, torna-se um mal inevitável, na tentativa de perscrutar os caminhos que fez o artista na criação da sua obra.

¹²¹

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2004, p. 40.

¹²² NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. 1984, p. 37.

3.2 A cor sem razão

Aqui já se começa a passar da questão do uso diferenciado da língua para a construção signo poético, para se adentrar mais profundamente na relação entre erotismo e linguagem. Quando a mesma sai de seu uso cotidiano para adentrar no poético, ela adentra também na esfera do erotismo, se configurando ambos como um jogo. No uso literário da palavra, em vez de a linguagem acentuar a diferença entre o eu e o não-eu, ela funciona como quebra desse distanciamento, como bem afirma o poeta, “a poesia elide sujeito e objeto”¹²³. Essa elisão presente no jogo poético, segundo Bataille, também ocorre no jogo erótico. E o jogo se opõe à seriedade do trabalho e às finalidades ulteriores que caracterizam a vida social¹²⁴.

Inserida no jogo do erotismo, a linguagem apresenta uma função lúdica de sedução, cujo único fim está em si mesmo. Nesta noção de jogo está o sentido etimológico de seduzir, *se-ducere*, que significa desviar do caminho¹²⁵. No jogo erótico a linguagem busca desviar o Eu da sua consciência de sujeito inserido num tempo histórico, para arrastá-lo a uma nova realidade, transgressora da ordem produtiva. Ambos, o jogo erótico e o jogo poético, negam a finalidade produtiva e exterior a si que movimenta o mundo do trabalho ocidental. O jogo que encerra em si mesmo a sua finalidade, levando o sujeito a perder-se na sedução exercida pelo objeto, aproxima, portanto, o poético e o erótico.

O campo da linguagem literária em que mais se realiza essa aproximação com dinâmica do jogo, presente também no erótico, é, para Huizinga, o gênero lírico. Para ele, “o (gênero) lírico é o que permanece mais próximo da esfera lúdica da qual todos (os outros gêneros) derivam. (...) Na escala da linguagem poética, a expressão lírica é a mais longe da lógica e a mais próxima da música e da dança”¹²⁶. A fusão desses três elementos, palavra, música e dança, é, segundo o autor, algo ainda presente em sociedades em que não há divisão entre atividade prática e atividade estética, e em que nem mesmo há uma divisão nas linguagens dessa última.

Já a primeira estrofe que abre o livro mostra que Bruno tentou modernamente trazer essa

¹²³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia; *Antologia poética*, Procura da poesia. 1981.

¹²⁴ HUIZINGA. *Homo ludens*. 2004, p. 50.

¹²⁵ BAUDRILARD, j. *Da sedução*, 1992, p. 28.

¹²⁶ Op. Cit. p. 158.

característica da tradição oral para a poesia escrita,

“RUFA o batuque na cadência alucinante
do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.”

Na estrofe acima, as palavras já incitam a imaginação sobre as festas de batuque, é já uma fala musical que diz de uma música em que os corpos dançam sedutoramente. Note-se que a primeira imagem que chega do corpo é o rebolar das ancas pelos “desnalgamentos” e “bamboleios”. O presente dos verbos e das imagens busca se aproximar do mesmo efeito que causa a música e a dança, quando alguém se entrega à correnteza das sensações, com o seu agora absoluto que domina o corpo. Esta aproximação com a música e a dança em poesia se dá, segundo Helena Parente Cunha, porque o gênero lírico, através de seus recursos, traz consigo uma identificação entre o Eu e o mundo. Para a autora, quanto menos possível for fazer a distinção entre esses dois, maior será o efeito lírico. Na poesia lírica tudo se tornaria tão anímico quanto o Eu, havendo uma momentânea (con) fusão entre este e o meio animado. Constrói-se nesse processo uma temporalidade ficcional circular encerrada em si mesma, que retira o leitor da temporalidade linear histórica¹²⁷.

Esta conceituação de poesia lírica vai ao encontro daquilo que Bataille afirma ser o traço identificador entre poesia e erotismo: o questionamento de nossa finitude e de nossa consciência de descontinuidade ante a existência, para uma entrega a uma continuidade do ser que funde o sujeito ao objeto contemplado, quebrando-se, assim, como se viu no início deste tópico, a barreira entre o sujeito e o objeto e diluindo-se os dois num só ser¹²⁸. Para Nietzsche, não só a poesia lírica, mas toda manifestação artística que mereça esse nome deve possuir essa dinâmica.

Exigimos em todas as manifestações artísticas, em todos os graus de arte, se realize antes de mais nada a vitória sobre a subjetividade, libertação da tirania do “eu”, a abolição do desejo individual; porque, sem objetividade, sem contemplação desinteressada, nem sequer podemos acreditar que haja arte criadoramente artística, desde as máximas às ínfimas expressões¹²⁹.

Nietzsche tem em comum com Bataille o fato de acreditar que essa perda do Eu caracteriza

¹²⁷ CUNHA, Helena Parente. *Teoria literária*. 1976, p. 98.

¹²⁸ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2004, p. 40.

¹²⁹ NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. 1984, p. 37.

um estágio superior do ser, manifestado pela aniquilação do indivíduo, em nome da embriaguez dos sentidos.

Juntamente com essa característica, outra que liga o erotismo à poesia é o fato de ambos serem movimentados por um sentimento de falta e de por isso buscarem quebrar os limites que lhes são impostos. No caso da linguagem poética, esta busca construir a significação para além da relação arbitrária entre significante e significado, com o intuito de criar algo esteticamente novo dentro da linguagem. Como consequência, o poema busca distanciar o leitor de uma recepção linear lógico-discursiva do texto, para induzi-lo a uma leitura diferente.

Bruno de Menezes constrói a sedução do discurso fazendo a linguagem apelar aos nossos sentidos, seja pelas imagens em que as zonas erógenas do corpo são “por cima”, “por baixo!” e “por todo lugar!”, seja pela sugestão dos cheiros “do almíscar da raça” ou seja pela musicalidade que também “lembra na noite morna a tragédia dessa raça”, sempre os marcando com a idéia de serem estes traços distintivos negros em relação à sociedade hegemônica. A lição baudelaireana é digerida para ganhar um vigor hiperbólico na expressão da cultura negra. Embora analisar em separado os recursos que marcam essa forma particular de recepção do texto poético já faça se correr o risco de trair a força poética presente na indissociabilidade dos mesmos, tal procedimento nesse tipo de estudo, por vezes, torna-se um mal inevitável, na tentativa de perscrutar os caminhos que fez o artista na criação da sua obra.

Veja-se primeiramente como a linguagem nos poemas é trabalhada para a construção das imagens. A cor negra é a cor predominante nestes ambientes, contrastando com o branco. Este tem mais a função de ressaltar aquele. Já o ambiente noturno mostra isso. A noite é o ambiente em comum nos três poemas analisados, seja porque ela é, como ver-se-á na análise de *Oração* da Cabra Preta, o tempo em que o sagrado e profano se aproximam, seja porque ela é o tempo do excesso liberador da festa, em oposição ao tempo do trabalho, opressor para o negro na realidade pós-colonial. A cor negra é ressaltada pela luz noturna, que com seu lume brando não agride a escuridão, escuridão esta em que esse negro se sente mais à vontade para expressar-se, longe dos olhos cerceadores e repressores. Na noite está a fenda para a expressão subalterna.

Bruno faz uma associação do mistério da noite, com sua escuridão, com a cor do negro, ele e a noite misteriosa parecem fundir-se numa única atmosfera. Se a noite é cheia de sombras e vultos, também Bruno chama a cor desse negro de “pele de sombra”, ou confunde-o mesmo à própria

sombra, como o faz com mestre Desidério, como se o mesmo fosse um dos espíritos que ele próprio evoca. A noite é o ambiente propício para que o negro expresse a cultura do segredo, que o autor nos poemas mostra como parte da identidade desse negro. O segredo na cultura negra, principalmente a de herança nagô, se difere do segredo no mundo ocidental pela função, pois se aí ele é uma etapa a ser vencida na busca da verdade, lá o segredo é algo que não existe para ser resolvido. Desse modo, nessa cultura, a linguagem não tem como função resolvê-lo para se chegar a uma suposta verdade latente; a sua função é vivê-lo. Esta também é uma leitura possível na expressão “cor sem razão”. Assim, a linguagem deixa a finalidade produtiva para aproximar-se das características de um signo sedutor¹³⁰,

Mesmo na dança, quando a luz da lua bate sobre esse corpo negro suado da “pele de sombra”, tem que ela rebrilha, fazendo “os suarentos corpos lisos lustrosos” ganharem mais vida e mais alimentarem o olhar seduzido, pois o aspecto lustroso tem uma simbologia erótica. No entanto, também pela inversão na predominância das cores Bruno consegue um efeito interessante. É o que acontece quando o mesmo se refere ao sorriso e aos olhos, em que o branco é ressaltado, trazendo um efeito singular.

Botou-lhe entre os beijos de polpa mangabas
Um quarto de lua mordido sorrindo.

No rosto crioulo dois sóis de jarina
Brilhando nos olhos.

Esse branco que nessas imagens surge não está ligado ao branco do dia, com seu trabalho estafante, ou ao da sociedade branca, que vê em tudo que lembre o negro algo inferior. Este sorriso branco reluzente e lunar que surge nesses “beijos de polpa mangaba” é um branco ligado ao fascínio erótico, que perturba a razão, como diziam antigamente perturbar a razão a influência que exercia a lua sobre as pessoas. O dia assume a simbologia da razão, esclarecimento, da seriedade utilitária, enquanto que a noite assume a simbologia do desconhecido que sorrindo atrai não para o desvendamento, mas para o perder-se. Mesmo quando aparece o branco, como está no sorriso, ele está simbolicamente ligado à noite. Esta, que por sua vez era tida como um ambiente de conotação negativa, em oposição à produtividade do dia, agora se mostra como uma outra possibilidade de conhecimento, indo até onde a razão não se aventura. Do “rosto crioulo” aparecem “dois sóis de jarina/ brilhando nos olhos”. Jarina é uma semente conhecida, pela cor, como marfim vegetal. Este

¹³⁰ Cf. SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 1988. p. 159-158.

sol pela sua ligação com a sensualidade, poderia ser chamado de sol noturno, pois não é o sol do trabalho extenuante, não é o símbolo da fadiga de onde nasceu a expressão “trabalhar de sol a sol”. É como se este branco solar dos olhos tivesse mais pureza e mais vida no negro, servindo, assim, como elemento sedutor, aqui o branco também está a serviço do negro. Também é possível perceber uma aproximação entre o lunar e o solar que traz essa negra como uma quebra na ordem ocidental que apresenta a noite como avesso negativo do dia.

Em outro poema, ORAÇÃO da Cabra Preta, a cor preta, pejorativamente associada à figura do negro, se confirma como signo marginal.

“Cachorro preto ladra
Gato preto mia
Pato preto aparece
Cobra preta anda
Galo preto já cantou”

Além da cabra, já evocada no próprio título da oração, os elementos de hierofania que remetem ao sagrado decaído, associado à carne, e renegado pela ordem social religiosa tida como supostamente superior, têm todos a cor preta. Juntamente com a simbologia demoníaca da cor, é do elemento hierofânico demoníaco, necessário para que se estabeleça o contato entre o sagrado e o profano, que esse leite, símbolo da vida, é retirado. A cor preta dos animais evocados, presente na oração, assumiu uma conotação demoníaca, em oposição ao branco, que significaria a pureza do espírito, pois houve historicamente uma identificação cristã entre a simbologia diabólica presente nessa cor e a prática de culto feita pelos negros. Está aí também o fenômeno do hibridismo, pois o preto também é, juntamente com o vermelho, a cor de Exu. Bruno, assim, reitera a condição marginal da atividade negra, vigiada para sustentar a produção, mas reprimida quando não afinada com a ordem. Esta condição de marginalidade não deve ser entendida como uma opção e sim como uma condição a que se foi relegado. Mesmo assim, como será visto mais adiante, neste poema há uma ação no sentido de lutar contra tal realidade.

Agora com relação ao ritmo das imagens nos poemas, vê-se que ele traz consigo a velocidade da revolução modernista, opondo-se ao estilo pomposo academicista. Em contraposição ao estilo monumental de ritmo lento, no Modernismo têm-se inicialmente imagens concisas, com a velocidade de um flash fotográfico, como busca de uma simultaneidade e de uma condensação que estivessem mais de acordo com os novos tempos¹³¹. Bruno adota esta técnica, fazendo com que as

¹³¹ CÂNDIDO, Antonio. CASTELLO, José de Aderaldo. Presença da literatura brasileira. 1964. p. 10-19.

imagens explodam numa profusão de closes que, na busca de abalar a linearidade da linguagem verbal, têm a intenção de trazer para a leitura a sensação de simultaneidade, que é própria da linguagem visual. Os excertos abaixo mostram isso.

“E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banzeiros,
as carnes retremem na dança carnal!...”

Essa busca de aproximação com a simultaneidade é dada pela sucessão de verbos na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, que mostra imagens umas imediatas às outras. Esta idéia de tempo presente, característico do à época nascente cinema é também uma constante nos três poemas. No primeiro verso da estrofe acima, esses verbos estão unidos ao conectivo aditivo, como a querer fundi-los numa única imagem de movimento de dança. A semelhança sonora e rítmica nesses versos apenas une ainda mais o visual ao sonoro numa dupla cadência, a cadência enquanto ritmo das imagens propostas e a cadência dos versos que propõem as imagens. Bruno tenta transportar o leitor para o ritual do Batuque não como um saudoso passado de ancestrais perdidos; o que nos poemas predomina é uma sensação de acontecimento presente percebido pelos sentidos. Não é possível fazer uma leitura desses textos sem se deixar contagiar por esse ritmo.

A velocidade das imagens da poesia modernista veio ao encontro da intenção de Bruno de Menezes de transportar para a escrita a euforia dessas festas. O leitor, contaminado pelo ritmo acelerado e envolvente dessas imagens metonímicas, vai seguindo a leitura de close em close. A aparente falta de organização na apresentação das partes que compõem o ambiente, estranha à discursividade lógica da palavra, na verdade, está de acordo com o estado do eu poético, pois não é ele senhor do seu olhar, sua visão é atraída pelo que vê, pois o olhar seduzido é caracterizado por um desejo de possuir e um estar possuído à distância. Note-se como esse desejo se manifesta na construção poética da imagem.

... E o sumo baboso espumoso, meloso
da fruta leitosa rachada de boa!

Antes da evocação da imagem há reticências, o que sugere um silêncio que serve apenas para preparar o impacto da imagem que o sucede, servindo esse silêncio, então, como recurso intensificador, como o profundo silêncio da expectativa que precede uma explosão. Este “sumo

baboso espumoso, meloso” metaforiza a maciez lubrificada do fruto que é a vagina. Os três adjuntos “baboso espumoso, meloso” se aglomeram numa sensação hiperbólica de excitação que eleva esse erotismo ao máximo. O baboso, por exemplo, lembra a salivação produzida pelo desejo de comer. Verifica-se aí a associação simbólica entre a o desejo físico de comer e o desejo sexual.

A associação entre esta liquidez lubrificante e o erotismo é não apenas semântica, pois possui também raízes etimológicas, visto que lubrificar e libido (que na sua origem em latim teria a significação de “gostar”) têm em comum a palavra *libet*, cuja significação era “estar lubrificado”¹³². E não é a lubrificação vaginal produzida pelo desejo libidinal? E não torna esta lubrificação a vagina propícia ao ato sexual? O eu poético masculino projeta, então, a sugestão de um desejo mútuo, pois ele ante essa imagem também está também atingido por essa vontade erótica, associada à vontade de comer, como alguém que de fato saliva ante a visão de um fruto cobiçado. O sumo é a parte principal, saborosa e desejada, da fruta, aquilo cujo sentido está mesmo no ser comido. Isto acaba confirmando a presença do imaginário masculino, para quem o erotismo se assemelha a uma espécie de ritual de violência “erofágica”, ao mesmo tempo em que projeta no feminino esse desejo de ser possuído.

O “rachada de boa” apenas acentua ainda mais a carga erótica da imagem, pois “rachada”, no uso popular, remete logo à vagina, mas também pode remeter, associada ao “boa”, ao fruto que já está propício para o consumo, “boa” para ser “comida”, ao mesmo tempo em que “boa” mostra estar a mesma “gostosa”. Esta imagem causa no leitor uma fusão do visual com outro sentido, o gustativo. Nesse recurso sinestésico, percebe-se que a linguagem perde a clareza descritiva para ser comunicadora da perturbação que afeta a percepção da realidade por parte do sujeito, quando o mesmo está envolvido pelo erotismo. Sobre essa relação erótico-gustativo- visual, mostra Affonso Romano de Sant’anna que se trata de

Uma tradição não apenas brasileira, mas universal, (que) relaciona produtos culinários, frutas, bebidas e doces a órgãos eróticos e produtos excrementais, fechando um círculo entre a boca e o anus e entre o comer à mesa e o comer na cama. Em tudo isso, o imaginário prazer digestivo, intestino, físico e subjetivo.¹³³

Esta tradição se acentua entre nós, segundo Sant’anna, durante o Romantismo, e representa o abandono de eu poético racionalista, e a ascensão de um eu poético sensualista, ou seja, com

¹³² DI GIORGI, F. *O desejo*. 1990, p. 137.

¹³³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo amoroso*. 1987, p. 37.

destaque para os sentidos.

Mas ao mesmo tempo em que se alude à vagina, pela sugestão erótica presente em “rachada”, tem-se somente a designação genérica de fruta, que não especifica que “fruta” é essa, fazendo-se apenas referência ao fato de a mesma ser um produto para ser consumido, não consumando assim a revelação que levaria do erótico ao pornográfico. Por esse aproximar e, ao mesmo tempo, esconder, há em “fruta leitosa rachada de boa” o jogo de sedução na linguagem, que consiste num movimento duplo de revelação e ocultamento, que preserva a sensação do segredo, fundamental, segundo Baudrillard¹³⁴, ao jogo da sedução, por alimentar o imaginário.

Esse excesso de imagens sedutoras em *Batuque*, em contraposição àquele eufemismo atenuante, caracteriza o erotismo que aqui se está estudando. Segundo Bataille, o excesso é uma característica do erotismo, pois é a maneira de liberar a energia acumulada na ordem do trabalho, cuja característica fundamental é justamente o acúmulo¹³⁵. O erotismo seria uma violência que traria à tona uma dilapidação desse acúmulo de energia sobre o corpo, e essa economia do excesso se reflete também, como foi percebido, na linguagem. Veja-se, por exemplo, como na descrição da dança tem-se a antítese mostrando o corpo em acelerados movimentos extremos, largos e liberados,

E os braços se agitam, se afligem batendo,
As coxas se apertam se alargam se roçam
Os pés criam asas voando pousando.

Mas o que num primeiro olhar pode parecer uma desmesura no uso desses e de outros recursos literários, é, na verdade, uma tentativa consciente de tirar a linguagem de sua gravidade logocêntrica, que garante o sujeito no estado de consciência, para inseri-la na dissolução violenta que caracteriza erotismo. A poesia, desse modo, inverte a função da linguagem, pois se foi por meio dela que a humanidade se distinguiu do reino natural e o dominou, agora ela abala este homem para aproximá-lo do estado de animalidade, caracterizado pela dissolução do Eu através da excitação dos sentidos.

¹³⁴ BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. 1992. p. 90.

¹³⁵ BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 2004. p. 105

3.3 Rufando a palavra

Aqui o visual já começa a interagir com a camada sonora. Já não se trata mais de uma leitura comum; agora se tem uma leitura enlevada pelo ritmo da frase poética. No texto poético,

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética¹³⁶

Como bem disse Paz, embora o texto poético se diferencie da prosa, o ritmo ditado pelo poema não lança o leitor de todo no fluxo de sensações que o efeito da música causaria, pois a poesia tem, como afirma este teórico, uma musicalidade própria, entre o som, a imagem e o sentido. Concorrendo agora este último com aqueles dois primeiros, o texto poético faz estabelecer-se uma nova relação de leitura com o verbo, em que as coisas são dadas não mais pela profundidade do conceitual, que utiliza a linguagem apenas como meio para a comunicação. Agora a informação a ser comunicada emaranha-se nas teias da linguagem de tal maneira que o leitor se vê enredado pelo jogo de palavras, não sendo possível mais substituir uma palavra do jogo poético, sem o prejuízo de afetá-lo ou mesmo desmontá-lo. O caráter prático da linguagem é substituído pelo seu contrário. Não é o fim mais o que importa, e sim o processo. Esta entrega do Eu ao fluxo da linguagem poética se inscreve naquilo que Baudrillard chamou de sedução do discurso¹³⁷. É a aparência que traz consigo um segredo que nunca se responde ou resolve racionalmente. A profundidade desse segredo se encontra na superfície, ou melhor, na própria mensagem.

Aprofunda-se um pouco mais agora o estudo da camada sonora. Como já foi afirmado, quando da apresentação do autor, este iniciou o seu labor poético sob a sombra do Simbolismo, no entanto, no *Batuque* ele consegue se libertar da grave musicalidade européia, para construir uma musicalidade própria, identificada com a produção musical de herança negra. Como já foi dito, a importância da música já está no próprio título escolhido do livro, pois ele mostra que, se Bruno busca mostrar esse negro na Amazônia, é a festa do batuque que serve de motor para a expressão dessa imagem.

¹³⁶ PAZ, O. *Signos em rotação*. 2005. p. 13.

¹³⁷

BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. 1992. p. 61-62.

No que diz respeito aos poemas analisados, quanto ao aspecto sonoro, percebe-se uma forte musicalidade em comum, com a exceção de ORAÇÃO da Cabra Preta, que tem um ritmo entre a prosa e o mítico-poético. Percebe-se que Bruno consegue construir uma musicalidade que remete à musicalidade negra, daí a forte presença, por exemplo, de aliterações e aproximações consonantais, com consoantes bilabiais oclusivas, linguodentais, glotais, alternando-se entre o surdo e o sonoro, juntamente com as assonâncias entre o agudo, o grave e o nasal. A presença desse som grave é uma tentativa de se aproximar do timbre dos tambores, lembrando o leitor da percussividade do batuque negro. Aliado a essa sonoridade, tem-se também um andamento isorrítmico que remete ao ritmo do próprio batuque. O ritmo da poesia vai se distanciar do da prosa, as vírgulas vão perdendo em importância para a alternância de sons fortes e fracos, que garantem a cadência musical da leitura. Tudo isso faz com que a leitura envolva já pela sonoridade. É o que se percebe nos exemplos abaixo.

“e o batuque batendo e a cantiga cantando”

“E *ronda* e *funga* e *ginga* e *tomba* e *funga* e *samba*,”

“O batuque rebate rufando banzeiros”

As passagens acima são exemplos da maestria na apropriação da herança do *de la musique avant tout chose*, com o conhecimento do timbre da música negra. Há uma intencionalidade onomatopaica musical que perpassa os poemas *Cantiga de Batuque* e *ALMA e Ritmo Da Raça*, fazendo o sentido concorrer com o ritmo, com os sons e com as imagens, como na afirmação de Paz. Assim, a palavra abandona sua condição arbitrária de mero significante, para transformar-se em signo poético, não sendo possível dizer de outro modo o que está no texto.

Além dos elementos acima expostos, no poema *Cantiga de batuque* tem-se uma inovação no que diz respeito ao trabalho com a oralidade enquanto recurso de apelo aos sentidos, pois Bruno traz para o poema uma cantiga de domínio público, intercalada na própria estrutura do poema. Bruno inova um pouco mais que os outros poetas modernistas neste ponto, pois não só se apropria da oralidade subalterna, como também aproxima sua voz dessa, anônima, fazendo uma aproximação entre a música do canto e a música da poesia escrita, pois o poeta transpõe para o papel não apenas o texto, como fez Mário de Andrade em *Macunaíma*, mas cria uma partitura que possibilita recuperar a melodia que acompanhava o texto recolhido¹³⁸. Isso comprova por parte do autor a consciência de que a poesia oral cantada tem uma estruturação diferenciada em relação à escrita, devendo não ser avaliada pelo modo de recepção desta, pois “um poema composto por escrito, mas realizado oralmente, muda de natureza e função, como muda inversamente um poema

¹³⁸ Ver ANEXO B.

oral coligido e divulgado sob esta forma”¹³⁹. Tem-se já aqui uma diferenciação fundamental entre poesia escrita e oral: enquanto que na escrita moderna os autores buscam uma individuação através da criação da obra, perseguindo sempre a originalidade, na poesia oral, sua finalidade é se aproximar das marcas semânticas de uma comunidade, que caracterizam a identificação de um grupo social. Desse modo, a poesia de Bruno vai mais além na aproximação sensualista com a música, mergulhando mais fundo na diluição da sua voz na voz coletiva, construindo a momentânea aniquilação nietzscheneana do Eu individual para perder-se nesse eu coletivo negro.

Esta intercalação de vozes existe também em *Oração da cabra preta*. O início do poema é uma pequena narrativa sobre mestre Desidério, velho feiticeiro que ficou atraído por uma mulata. A narrativa se situa no momento em que Desidério faz o ritual da oração. É quando a voz da personagem se funde à voz coletiva. Quanto à questão do ritmo, a apresentação do ambiente sugere uma atmosfera de mistério, esta contamina a leitura como na oralidade, quando o que o narrador conta se reflete no seu corpo, nos seus gestos, na sua voz e na sua expressão facial, fazendo destes partes constituintes da estrutura deste tipo narrativo, chegando a contaminar o receptor também.

Logo após a exposição da ambiência e da situação, surge a oração em si, com seu ritmo próprio de texto ritualístico, em que a linguagem perde seu mecanismo de comunicação lógico-discursiva, para, então, comunicar o racionalmente incomunicável. A altura do tom evocativo da personagem contrasta com o início do poema, em que a atmosfera soturna sugere ao leitor uma voz baixa. Essa voz de Desidério que se levanta é uma fala em que o sagrado dá forças ao homem marginalizado, que quer realizar o seu desejo erótico. Aqui o poder da palavra está intrinsecamente ligado ao poder de Eros.

3.4 A fala fálica sagrada

Neste subcapítulo, a partir dos estudos de Georges Bataille, vai-se estabelecer uma relação entre o erotismo e a linguagem no sagrado, tendo como objeto de análise o poema *Oração da Cabra Preta*. A escolha de tal poema se deu devido à forte presença de um elemento mítico, que é a oração de São Cipriano, e que está no corpo do poema, dando título ao mesmo, servindo como

¹³⁹

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. 1997. p. 40.

signo de diferença identitária em relação ao discurso hegemônico no campo do sagrado. Mas antes se vai discorrer brevemente sobre a condição do mito na sociedade contemporânea, para depois se observar o hibridismo mítico enquanto manifestação na expressão literária moderna latino-americana.

Muitos afirmam ter o mito desaparecido com o surgimento da modernidade, devido à passagem do pensamento mítico para o pensamento lógico; dentre os que fazem tal afirmação estão Theodor Adorno e Max Horkheimer¹⁴⁰. Na esteira de Freud, estes autores afirmam que o homem ocidental, em seu processo civilizacional, enquanto necessidade de sobrevivência e de afirmação de sua superioridade sobre a natureza, se distanciou do poder da imaginação do mito, que pressupunha uma visão animista sobre o Cosmo. Segundo os mesmos, este processo fez com que o mundo ocidental fosse vítima do próprio sistema que criou, pois trouxe consigo a crença numa naturalização do racionalismo. Para estes autores, esse racionalismo se apresenta como prático e coisificante, vinculado a uma ordem que contraditoriamente empurra a todos para a barbárie.

O animismo presente no mito, a partir do esclarecimento desmitologizante, deu lugar, então, à objetivação da realidade, criando, por sua vez, um outro mito, agora refreador da fantasia e da imaginação criadora: o mito da Razão¹⁴¹. Juntamente com esse culto ao racionalismo houve uma repressão acentuada às manifestações pré-lógicas humanas, onde se inscreve o mito. No entanto, Roger Caillois¹⁴² apresenta uma opinião diferenciada. Este autor afirma que, de fato, no mundo moderno, o mito cedeu um grande terreno ao racionalismo, deixando, assim, de agir prescritivamente sobre a sociedade, e ficando restrito a um espaço religioso que já não é tão hegemônico como era, antes do aparecimento do logocentrismo; mas apesar disso, afirma ele que o mito sobrevive ainda na literatura, pois, mesmo atuando ela através da sedução exercida sobre os leitores, diferentemente do mito, estes dois têm ainda traços em comum, pois ambos atuam sobre o imaginário da sociedade, influenciando discursos, olhares e pensamentos, desempenhando, portanto, ambos o papel modelar para os comportamentos¹⁴³.

Concordo com a observação deste autor quando estabelece uma relação na modernidade

¹⁴⁰ Cf. HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. 1985.

¹⁴¹

Ibidem. p. 19-81.

¹⁴² CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1972.

¹⁴³ Ibidem. p.113-115.

entre literatura e mito. No entanto, acredito que esta ligação já existe desde a antiguidade, pois a literatura tem sua origem ligada ao sagrado, como busca de contato com uma transcendência para além da vida material, o que a identifica, por isso, com o mito. Não é por acaso, por exemplo, que, na Grécia antiga, *Mnemosine*, representação divina da memória e mãe das musas da poesia épica e lírica, respectivamente *Caliope* e *Euterpes*, as teve de Zeus, o deus dos deuses do panteon grego¹⁴⁴. Daí poder dizer-se que a arte poética no ocidente tem sua origem no mito. Também não é por acaso que ainda na Grécia, Platão afirmava ser o poeta alguém em contato com o divino. Para Platão, “o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo”¹⁴⁵. Tal visão, àquela época, identificava o poeta ao vidente, ao homem cujos poderes eram retirados do mito. O que, de fato, há em comum entre eles é que tanto o poeta quanto esse homem mítico estão ligados à palavra.

No entanto, não se pode acreditar que a relação entre a palavra e o divino esteja apenas relegada ao passado, pois é comum ainda hoje, em muitos povos, perceber-se a estreita relação entre a palavra fundadora e a dimensão do sagrado, como forma de interferir na realidade¹⁴⁶, como é o caso dos cultos afro-brasileiros. No poema em questão tem-se mestre Desidério, praticante do culto da quimbanda ou macumba¹⁴⁷, como um homem que retira seu poder de uma oração. Ele está em contato com o divino assim como o poeta de Platão.

Com fé e “atuado” mestre Desidério
Chama três vezes Ave-Maria
Santa Bárbara São Longuinho
São Cosme São Damião.

O estar “atuado” de mestre Desidério está relacionado ao uso do ato, que é uma espécie de pano ou lenço que identifica a entidade a quem o ritual se dirige. Estar atuado significa, então, estar em contato com a divindade, como dizia Platão estar o poeta.

Quando esses grupos praticam esses tipos de culto, a realidade não possui uma relação arbitrária com a palavra. Na dimensão do sagrado, é a palavra que funda e inaugura a realidade,

¹⁴⁴ BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia Grega*. 2001. p.202-203.

¹⁴⁵

PLATÃO. *Diálogos*. 1980. p. 228.

¹⁴⁶

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. 1997. p. 27-28.

¹⁴⁷

Aqui usar-se-á aqui a primeira denominação devido ao preconceito que historicamente sofreu a palavra macumba, que ganhou uma designação de qualquer manifestação negra maléfica.

confundindo-se com a mesma, quebrando assim com a noção de arbitrariedade do signo, pois a existência emerge da palavra e com ela coincide¹⁴⁸. Pode-se, então, identificar a preocupação do poeta em recriar a linguagem e através dela, a realidade, com a preocupação semelhante a do sacerdote, que interfere no mundo pelo poder da palavra. Assim como o poeta constrói o poema de um modo que o que nele está não possa ser dito de outra forma, sob pena do abalo ou da perda da força poética, assim também para o homem mítico, não há outra forma de se realizar o ritual que não seja pelo uso de determinadas palavras sagradas.

Viu-se, então, que a literatura é herdeira do mito e que nela, embora transformado, modernamente o caráter modelar do mito sobrevive, apesar da redução da visão mítica no cotidiano da sociedade moderna. Mas apesar de aqui se concordar com Caillois, isto não invalida de todo o diagnóstico de Adorno e Horkheimer, pois é possível perceber o que os mesmos afirmam na chamada decadência do ocidente, em que o homem busca uma reaproximação com o desconhecido presente nos mistérios, para além da visão materialista. Um dos momentos máximos desse diagnóstico na arte foi no século XIX e na passagem deste para o XX, quando surgiram primeiramente o Romantismo, o Decadentismo e o Simbolismo e mais tarde as vanguardas européias. Influenciadas estas últimas também pelas descobertas da psicanálise freudiana e pelas investigações arqueológicas e antropológicas, elas beberam na fonte do primitivismo, para construir seu discurso de contestação à racionalidade burguesa ocidental. O surgimento dessas vanguardas significou, portanto, uma tentativa do homem moderno de recuperar algo perdido no meio do trajeto para a civilização moderna, e de quebrar com desencantamento logocêntrico. Este primitivismo foi buscado nas culturas de regiões ainda não de todo contaminadas pelo mundo moderno, como a África, a América e a Oceania, onde ainda existiam povos que tinham o mito como uma realidade presente e viva.

No entanto, vale ressaltar que essa realidade de ruptura radical com o *status quo* dizia respeito mais à Europa; no Brasil e na América Latina como um todo o processo se deu de maneira diferenciada, como já foi apontado no capítulo I, pois nossa realidade diferia da que se via no velho continente. Enquanto a Europa estava num processo acelerado de vida moderna, o Brasil no início do século XX entrava ainda timidamente nesse caminho, mas, mesmo assim, ainda com fortes marcas do modelo colonial. Mas enquanto política e economicamente ainda se estava na América Latina timidamente entrando na ordem do capitalismo industrial, nossa arte já fazia um diálogo

¹⁴⁸ CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. 1985. p. 78-79.

profícuo com a nova arte que surgia no velho mundo, mas com um discurso próprio e mesmo com diferenças disjuntivas ante este discurso sobre o moderno, pela afirmação da identidade híbrida e diferenciada dos latinos em relação aos centros econômicos industriais¹⁴⁹. Ou seja, aqui a modernismo literário perlaborou criticamente com a tradição da cultura popular. Exemplos dessa intencionalidade são a poesia Pau Brasil e a Antropofagia. O referido poema de Bruno de Menezes também mostra essa identificação entre a palavra sagrada e a palavra poética. É nesse contexto que se encaixa essa obra que aqui se busca analisar.

3.4.1 A orAÇÃO

Este encontro modernista da literatura com a cultura popular está em *ORAÇÃO da Cabra Preta* porque o poder do mito se reencontra com a poesia, que bebeu da cultura subalterna negra. Neste poema vê-se que se quebra com a visão clássica de poesia erudita, ao fundir-se a poesia de verso livre moderno com a oralidade popular. O que se tem aqui é um poema em que há a voz anônima do rito da *Oração da cabra preta*, possuidora da marca disjuntiva em relação ao discurso da religião oficial, e que se funde à voz poética modernista. A libertação do verso das formas fixas e sua aproximação da linguagem das camadas subalternas favoreceu esse encontro. Este casamento entre poesia modernista e a fala sagrada negra já havia sido observado por Roger Bastide¹⁵⁰. No caso do texto em questão, na busca de uma identificação com o popular, houve o encontro do poder da palavra sagrada usada pelos negros nos rituais para interferir na realidade, com a poesia liberta dos limites impostos pela poesia clássica, aqui no Brasil representada principalmente pelo parnasianismo.

Tanto na poesia quanto na oração, tem-se o deslocamento da linguagem de sua função referencial. Na finalidade ritualística a palavra é o instrumento sagrado que tem o poder de interferir na existência dos homens; na poesia, a palavra, na busca da originalidade, é levada aos limites da linguagem. Este desejo de transcendência dos limites da linguagem é o sentido da escrita literária, “não há outro significado primeiro da obra literária senão um certo desejo: escrever é um modo de Eros”¹⁵¹. No caso do ritual aqui implicado, a palavra é evocada para a finalidade erótica, enquanto que no caso do poema, o escrever é uma manifestação de Eros, como afirma Barthes.

¹⁴⁹ CANCLINI, N. G. *La modernidad después de la posmodernidad*. 1990. p. 212.

¹⁵⁰ BASTIDE, R. *A poesia afro-brasileira*. 1944, p.144-145.

¹⁵¹ BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 1970. p. 21.

Já o título *ORAÇÃO da Cabra Preta* logo mostra uma oração cuja autoria é dada a São Cipriano, grande feiticeiro inimigo dos cristãos que virou santo por se converter ao cristianismo no momento de sua morte. Esta oração tem a função de fazer com que aquele que a evoque seja objeto de desejo amoroso por parte daquele a quem a mesma se destina. Inicialmente há um sujeito poético que assume a função de narrador, que depois cede a fala para a própria personagem, um negro feiticeiro, por isso marginalizado. Esta personagem se confunde com a voz anônima da comunidade subalterna que reatualiza o rito. *ORAÇÃO da Cabra Preta* é, desse modo, a voz poética que se confunde com a voz da oração, texto sagrado pré-existente de domínio público.

Vê-se aqui que o poema escrito retira sua força de um texto oral, que tem um poder ritualístico, operando uma espécie de retorno à origem da poesia, quando as palavras tinham uma poderosa força evocativa. Tem-se, então, nesse poema a fusão do ritual sagrado que está na base do mito, com sua herdeira, a poesia. É a fusão do anônimo coletivo que faz parte da tradição de uma coletividade, com a modernidade do poema autoral.

Interessante notar a identificação histórica da magia negra que a oração invoca com os cultos africanos, tidos como maléficos pela oficialidade cristã. O fato de tal oração ser evocada por “mestre Desidério” para fins eróticos acentua a marca da diferença em relação ao sagrado cristão oficial e, conseqüentemente, marca a diferença de mestre Desidério em relação à sociedade, pois no cristianismo o sagrado atende primeiramente às demandas do espírito. Esta diferença pode ser percebida também na simbologia do sacrifício. Neste, segundo Bataille, antes do aparecimento do cristianismo, a beleza e a sujeira, o corpo e o espírito estavam interligados, pois a sujeira representa o desejo de profanação da beleza. Seria a pureza que atrairia a impureza, pois são a beleza e a sensualidade da mulher que provocam no homem o desejo violento de possuí-la. No rito negro da personagem se vê, portanto, a diferença em relação ao discurso hegemônico de ritual de influência ocidental, pois no sacrifício presente nesse sagrado o puro e o impuro coexistem, como dois pólos opostos, em que um exerce a atração sobre o outro, para a realização do excesso da carne que desorganiza a ordem. O final da oração comprova como o desejo é uma violência que se projeta sobre o objeto desejado. A mulata é a beleza feminina que ou é indiferente ou simula indiferença, como jogo de sedução para o desejo agressivo masculino.

Quero que o coração dessa desgraçada (sic) (é a mulata)

Não tenha mais sossego

Enquanto ela não fôr (sic) minha

Foi com o cristianismo que houve uma transformação profunda nessa dinâmica primitiva,

pois ele fez com que o impuro fosse associado somente às forças diabólicas, negativas e terrenas. Agora, para os cristãos, o sacrifício do objeto mediador, o cordeiro, é feito pelo lado decaído do sagrado. São os apartados da elevação espiritual divina, comandados por Lúcifer, os pivores do sacrifício da *agnus dei*. Somente o impuro do divino foi debruçado sobre o profano, confundindo-se com a carne. Neste processo, o erotismo foi, então, ligado a um sagrado decaído, apartado da pureza do divino simbolizada pelo espírito¹⁵².

Mas antes de se analisar esta diferença no poema, é preciso mostrar minimamente a origem da dinâmica do rito quimbanda que o influencia, e sua diferença em relação à religiosidade da sociedade oficial. Para tanto, vai-se aqui apresentar a distinção entre o Exu da quimbanda e o da umbanda, a partir da análise de Renato Ortiz¹⁵³, pois cada uma dessas manifestações representa um modo de reação específica ante a coerção exercida pela sociedade hegemônica. Ortiz faz uma diferenciação de Exu na quimbanda e na umbanda, colocando como caráter diferenciador em ambas o nível de adaptação e integração à sociedade. O objetivo aqui é compreender o fenômeno do hibridismo religioso na sociedade brasileira, observando os fenômenos de reinterpretação como traço identitário negro ligado ao erotismo.

A partir das leituras de Parrinder¹⁵⁴, vê-se que Exu, como é conhecido inicialmente entre os iorubas, ou Legba, como é conhecido entre os Ewe, na África, era uma entidade intermediária entre as divindades e os homens, desempenhando, assim, o papel de mensageiro e de interprete dos deuses junto aos homens e destes ante os deuses. Era através desta entidade que se manifestavam os desígnios divinos. Outra característica inicial marcante em Exu era o seu caráter fálico. A dimensão desse falismo pode ser percebida pela representação em seu culto de um grande *phallus*¹⁵⁵ exibido, e pela dança, cujo gestual sugere o sexo. Já aí se percebe em Exu signos de um princípio masculino. Por essas características, é possível também notar uma semelhança entre Eros e Exu, pois além de estarem ligados ao desejo, ambos têm um caráter intermediário entre o profano e o sagrado e ambos podem ser relacionados a objetos fálicos, Exu é representado pelo *phallus* e Eros pelo menino com uma flecha.

¹⁵² BATAILLE, G. *O Erotismo*. 2004, p. 188-198.

¹⁵³ ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. 1978.

¹⁵⁴ apud ORTIZ. 1978, p. 115.

¹⁵⁵ ver ANEXO C.

Na umbanda, cujo grau de assimilação do cristianismo se deu mais intensamente, Exu foi identificado ao demônio. Um elemento que corroborou para tal identificação foi o transe de quem “carrega” um Exu. O fato de se presenciarem pessoas rolando no chão e o ambiente chocante e sexualizado fizeram esse ritual ser assemelhado à possessão demoníaca. Pelo sexual e pelo transgressor presente nesses rituais, eles foram, então, ligados a um sagrado decaído e apartados da pureza do divino simbolizada pelo espírito, quebrando a dinâmica primitiva do culto africano.

O Exu da quimbanda se difere do da umbanda por ser tido como insubmisso, apesar de hoje liga às forças negativas da magia negra. Nesta insubmissão, Exu traria seu traço antigo de ambigüidade, podendo agir para o bem ou para o mal, não se incorporando, assim, à dinâmica dualista ocidental cristã. Embora haja esta ambigüidade, este Exu é tido pela maioria como apenas malfazejo e demoníaco. Percebe-se daí que quanto mais Exu é inserido na dinâmica do cristianismo, mais ele é associado ao demônio; quanto mais ele resiste a esse processo, mais ele se liga a sua matriz africana, porém, sendo visto pela sociedade e pela umbanda como entidade negativa. Fica claro que tal designação é apenas uma manobra ideológica que condena os traços negros não dominados pelo sistema, e por isso vistos como algo negativo e incivilizado.

A negatividade presente neste Exu pagão, como é designado o da quimbanda, o liga simbolicamente à morte e ao sinistro, donde suas denominações: Exu-cemitério, Exu-crânio, Exu-meia-noite, Exu-morcego e Exu-calunga. Este exu representa, portanto, a morte e a desorganização da vida, o que confirma o seu princípio erótico, visto que Georges Bataille afirma estar o erotismo ligado à desorganização da ordem, inserindo nesta o excesso da morte enquanto movimento de dissolução¹⁵⁶. É neste Exu da quimbanda que se encontram mais fortes as marcas da transgressão erótica, da morte e da obscenidade, dando ao comportamento daqueles em que este tipo se manifesta um caráter provocador.

Um elemento diferenciador aqui já apontado, mas que merece um maior destaque é a ambivalência deste Exu na quimbanda em relação à umbanda. Enquanto esta busca uma sistematização nos procedimentos de seus ritos religiosos, como forma de aceitação por parte da sociedade, aquela tem como princípio em seus rituais a eficácia de seus usos.

Aqui cabe uma maior observação sobre a identificação entre Lúcifer e Exu. Ambos estão em um contato mais íntimo com o profano. Pelo discurso hegemônico cristão, este contato é

¹⁵⁶ BATAILLE. *G.O erotismo*. 2004, p. 143.

característica de entidades inferiores, e ambos têm como característica a transgressão das regras de conduta. Além disso, como já foi visto, Exu é originalmente uma entidade fálica¹⁵⁷, cujo apelo agressivo à sexualidade é patente. Esta identificação é um fator importante para a análise do texto, pois mostra como, ao mesmo tempo em que há a assimilação do erótico ao diabólico, tem-se que esta identificação é abalada pela ambigüidade de herança negra. Há, portanto, no poema uma tensividade entre a assimilação e a resistência. Por isso, apesar de no poema não se ter a evocação direta de Exu, sua presença, pela dinâmica da ambigüidade com a finalidade da eficácia, se mostra subjacente. É possível fazer a comprovação desta ambigüidade no poema em questão na hora em que é iniciada a oração, pois se vê na evocação de entidades opostas na mitologia cristã a ambivalência que desfaz a estrutura divina bipartida do cristianismo.

Minha Santa Catarina

Vou embaixo daquele enforcado

Vou tirar um pedaço de corda

Pra prender a cabra preta

Pra tirar três litros de leite

Pra fazer três queijos

Pra dividir em quatro pedaços

—Um pedaço pra **Caifaz**

Um pedaço pra **Satanás**

Já aí o princípio da eficácia suplanta a divisão sistemática entre bem e mal, que sustenta a ordem divina cristã, pois juntamente com figuras decaídas como Caifaz¹⁵⁸ e Satanás, tem-se o nome de uma entidade divina do lado superior, Santa Catarina. Esta não-sistematização e não-adequação têm como consequência a marginalização da quimbanda por parte da umbanda e da sociedade em geral. Tem-se, então, que a condição de marginalidade que historicamente afeta o negro também se manifesta na marginalização de seus ritos, quando não adaptado à ordem social.

É interessante buscar etimologicamente a significação desses dois termos: quimbanda e macumba. Na significação etimológica de quimbanda está a significação ampla de feitiçaria¹⁵⁹. Na macumba está também a significação ampla também de feitiçaria, mas com uma origem em cadeado ou fechadura¹⁶⁰, a que se pode dar a significação simbólica de domínio dos destinos, uma vez que possuir uma chave poder ter a significação de estar com o controle. Tem-se aí o sagrado

¹⁵⁷ ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. 1978. p.117

¹⁵⁸ Caifás foi aquele que sugeriu a morte de Jesus. Cf. BÍBLIA sagrada. A.T. João. 1990. p. 1372.

¹⁵⁹ Op. Cit. p. 121

como tentativa de intervenção no profano. Essa simbologia associada ao desejo de domínio está na passagem

—Assim como trinco fecha
E trinco abre

“Trinco fecha-trinco/E abre” pode ser relacionado com a origem da palavra *macumba*, que, como já se viu, está relacionada a fechar ou abrir os *caminhos* e os corpos. Se se pensar que trinco serve para fechar ou abrir algo, estabelecendo uma comunicação entre dois espaços, pode-se também depreender disso a significação de uma intervenção no mundo material pelo mundo do sobrenatural. No ritual, mestre Desidério quer usar seus poderes de manipulação do divino sobre o profano para dominar destino da mulata. Mais uma vez está sugerido o erotismo masculino, pois a simbologia masculina está associada ao elemento fálico da chave que representa o papel de atividade masculina sobre o papel de passividade feminina.

Esse desejo de domínio e incorporação do objeto de desejo é, segundo Bataille, característico do erotismo. Aqui a interdição que a mulata representa traz para o desejo de Desidério uma agressividade que beira o ódio pela “disgraçada”. A impossibilidade de posse traria a vontade violenta de morrer ou de matar a pessoa desejada¹⁶¹, esta agressividade passional está há muito tempo na literatura e hoje também nas páginas policiais.

Que ela fique cheia de coceira
Pra não gozar nem ser feliz
Com outro homem que não seja eu

3.4.2 O sagrado e o profano

Há no poema em questão uma oposição interativa entre o mundo profano, que representa o trabalho e a interdição, e o mundo sagrado, ligado à transgressão do erotismo. Em oposição à ordem que caracteriza o profano, o sagrado vem de um desejo de transgressão dessa ordem, e de comunhão com a continuidade manifestada pela morte¹⁶².

Segundo Bataille, o sagrado está ligado ao profano por uma relação de oposição negativa e por uma complementaridade, visto que aquele traz uma transgressão limitada, com o fim não de

¹⁶⁰ SALLES. V. Vocabulário Crioulo contribuição do negro no falar regional amazônico. 2003, p. 171.

¹⁶¹ BATAILLE. *O erotismo*. 2004. p. 33.

¹⁶² Ibidem.p. 178-179.

aniquilar por completo o profano, mas sim de desorganizá-lo momentaneamente para depois reordená-lo. Neste ponto, erotismo e sagrado se identificam. O profano representado pelo mundo do trabalho é o espaço da organização e da ordem, em que se vive a individualidade caracterizadora da nossa consciência de finitude e de descontinuidade. A mulata, objeto de desejo de mestre Desidério, está no mundo trabalho, o seu caminho, elo de ligação entre ela e o que é a base do profano, a leva durante o dia para a casa dos patrões.

No poema, o trabalho, no que diz respeito ao espaço, é representado pela “cozinha dos patrões”, onde se reproduz a divisão social, mostrando, a um só tempo a divisão social com a função subalterna do negro e também a condição da mulher, relegada ao espaço hierarquizado da cozinha. O negro fica nos fundos da casa como antes ficava a senzala atrás da casa grande. E a mulher mesmo fora de casa reproduz fora dela a hierarquia a que foi submetida¹⁶³. A rua para ela é apenas um intervalo entre uma casa e outra. O trabalhar na cozinha pode também ser simbolicamente associado à condição de objeto de desejo que a mulher representa, pois sendo esse o lugar onde se prepara a comida, e estando o ato de comer simbolicamente associado à libido, pode-se interpretar a mulata como um objeto de desejo devorativo, confundindo-se ela própria com o alimento que prepara. A negra representa, então, a inserção na ordem profana ocidental baseada no trabalho e na interdição do corpo.

Em contraposição, mestre Desidério está no espaço soturno da rua de arrabalde, espaço da periferia onde habita a população subalterna. Aí não se tem a produtividade do profano, a rua muitas vezes é associada ao ócio, à vadiagem, tornando-se um espaço propício para a transgressão das interdições sociais. Também em contraposição ao espaço formal do trabalho, a rua de arrabalde representa um território cuja simbologia é de intimidade e pertencimento, em que se é reconhecido como sujeito¹⁶⁴. Vê-se uma oposição entre dois espaços: de um lado a “cozinha dos patrões” em que essa mulher é objeto de cama e mesa, e de outro a rua da periferia, onde o indivíduo subalterno habita e se reconhece como sujeito capaz de burlar a estrutura hierárquica da ordem social.

Com relação ao tempo, vê-se que o dia é o tempo da produção e do acúmulo, tempo presente histórico e irreversível, quando o homem se sacrifica para manter a sua sobrevivência. É dele que participa a mulata; já mestre Desidério representa o estar inserido no campo do sagrado, que está ligado à transgressão erótica da interdição. Seu tempo, portanto, é a noite, símbolo do mistério e da

¹⁶³ DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 1997, p. 92.

¹⁶⁴

Ibidem. p. 93.

aproximação do mundo material com o mundo espiritual, quando esse Eu se entrega à dissolução de sua individualidade. É na noite que mestre Desidério vai evocar o tempo sagrado, reversível, recuperável e circular, em oposição ao tempo histórico¹⁶⁵.

No silêncio fatigado da rua de arrabalde
como uma sombra mastigando obí,
mestre Desidério
para no meio do caminho

O silêncio do ambiente exposto simboliza o fim do movimento do trabalho, que por sua vez caracteriza o profano. O silêncio da alta noite toma o lugar da agitação do dia, para que o rito se faça e traga à tona o mito. Segundo René Guenon¹⁶⁶, a raiz *my* de mito significa silêncio, o silêncio de onde surge o indizível do sagrado, silêncio de um princípio de onde se gerou miticamente o mundo. Este desconhecido é a condição do sagrado, onde a razão não pode penetrar. O homem mítico não quer desvendá-lo e sim vivê-lo. É do silêncio da linguagem onde mora o indizível que muitos poetas dizem buscar extrair a poesia. Já no princípio do poema, mestre Desidério é comparado a uma sombra. Isto remete a esse desconhecido, ao contato com as forças sobrenaturais, pois a sombra é a imagem de alguém que não pode ser identificado, e que ao mesmo tempo é intangível, estando entre a realidade e a ilusão, entre o mundo material e o mundo das “sombras”. Seu ambiente é a alta noite, tempo propício, segundo a quimbanda e os antigos Sabás medievais, para esse tipo de contato. Além disso, a noite escolhida foi a de sexta-feira.

Noite de sexta-feira soturna avançando.
mestre Desidério
inquieto absorto
à escuta do primeiro canto do galo

Segundo a tradição da quimbanda, esse é o momento propício em que, segundo Ortiz, acredita-se estarem as energias e vibrações da terra mais fortes, dando mais poder às chamadas entidades baixas, como o Exu e a Pomba-gira¹⁶⁷. Além disso, o início do ritual se dá à meia noite. Segundo a mitologia cristã, esta é a hora em que as forças negativas encarnadas em Lúcifer mais se mostram. Sendo Lúcifer aquele que derivou da luz, mas que foi atirado na treva, nada mais significativo que o auge da treva noturna estar associado à sua presença negativa. Mestre Desidério

¹⁶⁵ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. 1996, p. 63-66.

¹⁶⁶ Apud, RIBEIRO JUNIOR, João. *As perspectivas do mito*. 1992, p. 15.

¹⁶⁷ ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. 1978. p. 132.

mobiliza essas forças no momento em que a noite chega ao seu auge.

O fato de mestre Desidério ter parado no meio do caminho para iniciar seu ritual pode estar ligado ao fato de Exu ser considerado também o senhor dos caminhos, simbolizando estes as vidas. Em Exu, como já foi dito, persevera a relação de ligação, assim como em Eros, entre o material e o espiritual, dando, por isso, poder ao seu invocador de solicitar a intervenção nos destinos do mundo material. O ambiente noturno do espaço, diferentemente da agitação do dia, é propício para a realização do ritual, para que o personagem se insira no tempo mítico, transhistórico.

Este desejo de domínio sobre “os caminhos” já está no próprio nome do personagem do poema, Desidério, pois o mesmo vem do verbo latino *desiderare*, que está na origem da palavra desejo. Este verbo latino tem sua raiz na palavra *sidus, sideris*, que quer dizer “astro”, “estrela”, daí a expressão espaço “sideral”. Mas para se chegar a *desiderare* foi necessário o acréscimo do prefixo *des*. Daí vem o seu significado, pois em tempos remotos acreditava-se que o destino dos homens era determinado pelos astros (exemplo herdeiro de tal crença é a astrologia), ou seja, aquele que desacreditou da sorte dos astros passa a não contar mais com eles, se negando a ter seu destino determinado pelos mesmos, tomando, assim, as rédeas de sua própria vida¹⁶⁸. No caso do poema, mestre Desidério é movido pelo desejo erótico, despertado nele pela mulata. Esta é interdita a ele, é “orgulhosa” e “indiferente”, estando fora do seu alcance. Esta interdição leva ao desejo de transgredir tal barreira. O erotismo é, como se vê, o movimento da vida inserido na dialética de interdição e transgressão. Esse desejo de ir além que o erotismo dá é semelhante ao jogo do sagrado¹⁶⁹.

Mestre Desidério mobiliza suas forças para conseguir a mulher que é seu objeto de desejo, agora mais próximo da classe hegemônica “dos patrões” do que do grupo social ao qual ele pertence. Os instrumentos mágicos que ele tem são o caruana, o mocó e seus poderes de feiticeiro. Caruana é uma espécie de gênio benfazejo presente na mitologia indígena que está nas águas e que protege as plantas, os homens e os animais dos males¹⁷⁰, e Mocó é um amuleto de origem africana para a conquista de mulheres¹⁷¹. Percebe-se aqui que a performance presente nesse ritual,

¹⁶⁸

DI GIORGI, F. *O desejo*. 1990. p. 133.

¹⁶⁹ BATAILLE, *O erotismo*. 2004. p. 158.

¹⁷⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque De Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. 2004.

¹⁷¹

SALLES, V. *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro no falar regional amazônico*. 2003. p. 191.

juntamente com os elementos cristãos, ressignificou e hibridizou signos indígenas e negros, mas predominando a dinâmica negra da eficácia.

Mestre Desidério age para que *os caminhos* dele e da mulata se cruzem. Ele, ao “cruzar o rastro da criatura”, quer inserir-se em sua vida. O cruzar significa, então, encontro, para que ela também desperte eroticamente para ele, como ele despertou para ela. A própria acepção coloquial de cruzar está relacionada ao ato sexual. Mestre Desidério é quem cruza o caminho da mulata, é o sagrado ligado ao erotismo se projetando sobre o profano com a intenção de desorganizá-lo.

mestre Desidério vai cruzar o rastro dela
porque viu a garupa carnuda
o corpo talhado
a trunfa cheirosa
da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém.

O desejo erótico presente no eu lírico em relação ao objeto de desejo nesta passagem alcança sua máxima expressão. A imagem da “garupa carnuda” é mais uma apropriação do falar popular para mostrar as ancas da mulata, numa imagem intensamente erótica, associando-a a um animal para ser montado, estando este montar associado ao coito. Garupa, então, remete simbolicamente a uma animalidade da qual o desejo erótico aproxima o ser humano. Esta imagem, aliada à “trunfa cheirosa”, cabelo da negra perfumado, e ao “corpo talhado” aumenta ainda mais o peso da carga erótica do desejo masculino. No entanto, a consciência da interdição existe no verso “mulata orgulhosa que não gosta de ninguém”, mas essa indiferença apenas aumenta o desejo de transgredi-la, mostrando, assim, que o erotismo é um traço do sexo humano que se difere do simplesmente animal.

Mestre Desidério busca, como já foi dito, deslocar o caminho da mulata para fazer com que cruze com o dele. O caminho dela, como já foi dito, tem como destino a casa dos patrões de onde ela traz a cesta, o índice de seu trabalho. O dia é o tempo cuja lógica é a da produtividade do trabalho e foi para esta função que os negros foram trazidos da África como escravos. Função esta que é diametralmente oposta à atuação de Eros. E por estar a mulata eroticamente indiferente a Desidério, pode-se afirmar que os dois estão inicialmente em “caminhos” diferentes. Ele busca operar uma modificação nesta situação, aproximando o caminho de seu objeto de desejo do seu, que é o de Eros. Rezar no rastro da mulata é rezar no caminhar da mesma para o trabalho. A reza enquanto linguagem do sagrado serve como instrumento que movimenta as forças que atuam na

desorganização da ordem social. Tenta-se, então, trazer a desorganização do erotismo para a ordem profana do dia. Aqui este erotismo está ligado ao sagrado, de acordo com o culto de origem africana, pela inserção do sagrado no profano.

Face às religiões oficiais ou legítimas, nas quais prevalece claramente a verticalização que separa sagrado e mundano, divino e humano, a umbanda se estrutura pela descida do sagrado no mundano e pela entrada do divino no humano - é de sua essência não operar com a verticalidade, mas com a intromissão de um no outro¹⁷².

Essa descida do sagrado sobre o profano é tanto na umbanda como na quimbanda elemento de sobrevivência da cultura de herança africana, que é usado como elemento de construção poética. O que se segue logo após é a oração da Cabra Preta.

Minha Santa Catarina
Vou embaixo daquele enforcado
Vou tirar um pedaço de corda
Pra prender a cabra preta
Pra tirar três litros de leite
Pra fazer três queijos
Pra dividir em quatro pedaços

No início desta oração tem-se a evocação de Santa Catarina, que está ligada ao desejo de proteção contra os inimigos, visto ser a mesma conhecida como santa protetora contra os raios, estes por sua vez simbolizadores do perigo de morte. Pode-se associar tal atitude ao fato de Desidério ser um ser marginal em relação à ordem social, usando da magia para enfrentar uma realidade de uma lógica que lhe é desfavorável.

O sacrifício é substituído pela palavra sagrada. O leite evocado, inicialmente um símbolo positivo de vida, por ser o primeiro alimento dos recém nascidos e por metaforizar o líquido seminal, originador da vida, no poema é ambíguo, pois remete tanto a Eros quanto a Tanatus, pois é tirado de uma cabra preta, mostrando, assim, que o erotismo compartilha da transcendência da morte. E a cabra já era um instrumento sacrificial hierofânico desde o tempo dos gregos, quando o bode era sacrificado nas celebrações dionisíacas, o que aproxima ainda mais a figura da cabra do ritual enlevado de erotismo. Acrescente-se a isso o fato de a cabra na idade média ter tido a

¹⁷² SEIBLITZ, apud CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 1987. p 131-132.

simbologia da luxuria, e o bode, o macho da cabra, mais tarde seria associado à figura libidinosa do demônio¹⁷³.

Na oração, esta cabra é amarrada com a corda de um morto enforcado. O enforcamento está simbolicamente associado a uma culpa, o que reitera a ligação entre o erotismo e o divino decaído. Por estar essa corda associada à morte, há uma reiteração também da mesma enquanto busca de uma superação da descontinuidade do ser, presente na pulsão de morte de que fala Freud. O que se tem, então, é o homem usando o poder de Tanatus para a finalidade de Eros; nesse uso, o sacrificio une erotismo e morte, que possuem a mesma finalidade de dissolução, visando a recuperação de uma continuidade perdida do ser.

Os três queijo são divididos em quatro pedaços para serem oferecidos a quatro figuras diferentes, mas todas ligadas ao corpo.

—Um pedaço pra Caifaz
Um pedaço pra Satanaz
Um pedaço pra Ferrabraz
Um pedaço pra Sua Infância
(Sua Infância é a mulata).

Dentre os quatro nomes acima ligados ao corpo, há a evocação de Caifás¹⁷⁴. Esta personagem está relacionada à transformação na dimensão do sagrado, quando do surgimento do cristianismo, transformação essa já comentada neste trabalho, e que relegou a transgressão ao profano, ao negativo, ao impuro. Caifás foi o sumo sacerdote que sugeriu o sacrificio de Jesus em nome da nação. Há aí a simbologia sacrificial cristã do cordeiro que, sacrificado, redimiria os pecados da humanidade. Isso reitera o sacrificio como uma ação negativa por parte de seus executores, mas que eleva ao sacrificado. Tal evocação nesta oração com motivações eróticas ressalta a marginalidade a que o erotismo foi relegado no cristianismo. Caifás representa, portanto a imolação do corpo de cristo, imolação esta que apenas reiterou ainda mais a superioridade do espírito e a decadência do corpo.

¹⁷³

DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. 1993. p. 178-179.

¹⁷⁴

BÍBLIA sagrada. A.T. *Mateus*. 1990. cap. 26,3. p. 1274.

A presença da evocação de Satanás mostra como o corpo em sua sensualidade é relegado ao divino decaído, que está mais próximo do profano, pois Satanás é o símbolo da sedução para o pecado da carne, pecado original situado mitologicamente no princípio da humanidade ocidental cristã, a que a transgressão do erotismo está ligada.

A evocação de Ferrabrás, diz respeito à narrativa de um guerreiro detentor de um óleo com que o corpo de Cristo havia sido ungido, sendo, por isso, este óleo capaz de regenerar mesmo feridas mortais, simbolizando, portanto, poder do corpo sobre a morte. Ora, o medo da morte é o medo da castração, da perda do Eu, ou seja, aquilo que impede o indivíduo de cometer atos destrutivos contra si mesmo, que o levariam à dissolução. Esse medo garante a manutenção do princípio de realidade. O domínio sobre a morte suspenderia em nós este medo. O movimento de Eros se caracteriza justamente pela perda momentânea desse medo de dissolução ante as coisas, fazendo aquele por ele enlevado sentir-se mais forte que a própria morte.

No final da oferenda sacrificial está a “Sua infância”, associada à mulata, pois é a mulata, com seu “corpo talhado”, que desperta o erotismo em mestre Desidério. Importante é relacionar esta infância que é a mulata ao fato de Eros ser representado por uma criança, que brinca com os sentimentos dos humanos, tirando-os de seu estado de consciência racional de descontinuidade, para atirá-los ao desejo de continuidade do ser na união com o objeto de desejo. Eros simboliza, portanto, uma pulsão irrefreável, que desloca o ser humano da interdição, mas sem, no entanto, anulá-la, precipitando o sujeito para a perda da consciência da individualidade.

Estas evocações trazem, portanto, elementos que remetem, como já foi dito, ao corpo, à sensualidade, a tudo que desde o platonismo e a cultura judaico-cristã é tido como interdito, porque propenso a estimular a degeneração da ordem. Esta significação de deslocamento e desorganização está no verso “Turumbamba no campo”, pois este vocábulo de origem africana significa movimento, luta, desorganização, e pode-se interpretá-lo, então, como movimento de desordem em que Eros coloca a todos, distanciando-os do mundo organizado do trabalho.

Na estrofe seguinte confirma-se o hibridismo pela reinterpretação que o negro elabora na estrutura bipartida do sagrado cristão. Se anteriormente ele evocou mais elementos sagrados decaídos, aqui são evocados elementos divinos positivos

chama três vezes Ave-Maria
Santa Bárbara São Longuinho
São Cosme São Damião.

A evocação de Maria está ligada ao fato de a mesma sempre intervir junto ao filho, para que este atenda aos pedidos solicitados pelos fieis. Já Santa Bárbara é a santa que protege da guerra e do furor da tempestade. Mais uma vez se constata, assim como em Santa Catarina, uma evocação solicitando proteção, mas agora a uma entidade ligada à guerra e tempestades, ou seja, para Desidério, sua empreitada é uma batalha, uma luta amorosa. São Longuinho é conhecido popularmente como aquele que traz o que está perdido. Os últimos evocados são São Cosme e Damião, inclusive incorporados à umbanda, mas tendo a significação muitas vezes de saúde no sexo, geração da vida e alívio da fome, e é justamente uma “fome” que mestre Desidério sente pela mulata, uma fome erótica que a todos movimenta para a vida. O clima de inebriamento dos sentidos e de clandestinidade é reforçado pela imagem de mestre Desidério fumando liamba.

Depois vai embora fumando liamba.

Liamba é a designação de origem africana para a *cannabis sativa*. A liamba, um entorpecente ilegal, reitera a utilização para finalidades ritualísticas marginalizadas, pois ela provoca o relaxamento do estado de consciência, caracterizador do princípio de realidade e mantenedor da interdição. Este entorpecimento acentua o ambiente de sensualidade presente no poema. Em seguida, o poema volta à narrativa, assemelhando-se o final ao começo, e, por isso, marcando o caráter circular da obra, característica também do mito. Neste movimento circular, observa-se como a estrutura da linguagem do poema remete a uma identificação entre o erotismo e o sagrado, em que os dois intervêm no mundo profano para depois trazê-lo a um reinício modificado.

No fim do poema o eu poético se distingue da classe “dos patrões”, pois enquanto nas relações sexuais entre sujeitos de classes diferentes muitas vezes se projetam as relações de poder em que o mais forte oprime o mais fraco, no poema, a linguagem mostra que a relação que pretende ter Desidério com a mulata é de igualdade, de troca e de reciprocidade.

... E agora quando ela volta da cozinha dos ricos
mestre Desidério fumando descansado,
está a espera do quentinho dela
como se fosse sua companheira
para ambos gozarem o fastio do amor...

Depois de lutar contra uma realidade profana que não lhe satisfazia, lançando mão do poder do sagrado para tentar obter o que queria, mestre Desidério descansa certo da vitória. E agora ele vê na mulher não um “objeto de cama e mesa”, para ele, ela seria como uma “companheira”. A origem dessa palavra é latina, sendo *com* um prefixo que indica o estar junto em algo, e *pan*, uma raiz que significa pão. Logo companheira significa aquela que partilha o pão, e o pão é o alimento símbolo da vida, então, é a vida que Desidério quer partilhar com a mulata, uma vida em que ambos podem gozar do prazer do erotismo.

Pode-se, por fim, concluir que os poemas trabalham com diferenças do negro enquanto grupo subalterno, ante a classe hegemônica. A diferença no uso da língua, a diferença no uso da linguagem para a expressão do erotismo, a diferença nos ritos que essa fala negra expressa, pois de um lado se coloca o cristianismo com uma sistematização dualística e opositiva do divino, e de outro a quimbanda, com sua dinâmica da eficácia que traz como característica de resistência a ambigüidade; a diferença de classe, pois de um lado está a mulata, que está presa sob a ordem do trabalho, ordem em que os pobres, no Brasil na sua maioria negros, são explorados pelos ricos, e de outro está Desidério, elemento com uma prática vista como marginal, e que lança mão do sagrado para intervir nessa realidade; a diferença entre a profano e o sagrado, aqui numa relação de tensão opositiva, mas também de complementaridade, em que este intervém para modificar aquele.

IV Fim de festa

É chegado o fim da festa. No fim deste trajeto tenho uma sensação de prazer e de esforço despendido que se misturam. Não poderia ser diferente, afinal, o erotismo não faz aquele por ele possuído despende sua energia vital? O cansaço também faz parte do prazer do jogo. Mas acabo este trabalho antes de mais nada com a consciência de ser ele ainda introdutório. Só me foi possível trabalhar com três poemas, pois abarcar todo o livro *Batuque*, com a devida atenção, demandaria um trabalho de maior fôlego, que extrapolaria os limites do presente estudo. Por isso foram escolhidos os poemas que mais se afinavam à minha proposta de relacionar identidade e erotismo. No entanto, muitos elementos encontrados nos mesmos podem ser encontrados no restante do livro. Mas não é também, como se viu, da natureza do erotismo o sentimento de falta? De incompletude? E a busca por superar os limites não está na base tanto do ímpeto poético quanto do ímpeto erótico? É com essa reflexão que me conformo com o fim desta dissertação, deixando em aberto a possibilidade de uma futura incursão, com mais profundidade sobre o *Batuque*.

Para que haja a doação necessária para que o pesquisador se dedique ao seu objeto de pesquisa, diz-se ser preciso uma identificação entre os dois, nesse sentido, repito o que já disse na

introdução desta pesquisa; o flerte que levou a este resultado escrito começou bem antes da escritura destas páginas, começou mesmo antes da apresentação do ante-projeto para a seleção do mestrado. A proposta de penetrar mais profundamente no erotismo já começou a me seduzir desde a graduação, por interesse pessoal pela poesia erótica, e pelo prazer em também produzir literatura erótica. A esse interesse se uniram a minha admiração pela cultura negra e o meu encontro com *Batuque*, primeira obra de um autor paraense que me chegou às mãos, e que logo me chamou a atenção pela ambientação erótica.

Mas como tanto o erotismo como a poesia são formas de se reinventar a vida, não me seria possível chegar ao fim desta empreitada do mesmo modo como comecei. Algumas reflexões tornaram mais claras opiniões que eu já trazia comigo superficial e assistematicamente, outras reflexões me vieram como uma grata novidade. Vou reapresentar resumidamente as que eu considero interessantes para entrar nestas considerações finais.

A primeira reflexão diz respeito aos autores escolhidos. A princípio achei mais prudente privilegiar autores mais próximos de nossa realidade para o uso das ferramentas de leitura dos poemas, no entanto, sem abandonar de todo essa posição, percebi que não é a origem do autor que diz de sua capacidade de leitura da realidade, pois mesmo em teóricos latinos encontrei senões no que diz respeito à reflexão sobre a América Latina. Por outro lado, conheci autores que, apesar de distantes de nossa realidade, não deixaram de refleti-la de maneira arguta, ou mesmo de apresentar uma reflexão que, embora não dizendo respeito à nossa realidade, acabaram por contribuir de maneira profícua para esta dissertação. Isso mostra como o debate sobre a identidade é atual e diz respeito a uma preocupação que transcende fronteiras.

Outra percepção importante que se pode fazer ao fim deste trajeto é que a cultura da classe subalterna, assim como a da hegemônica não é homogênea, o que não permite que se fale em cultura popular sem pensar em pluralidade e constante movimento de assimilação e resistência entre as classes diferentes e mesmo entre grupos de uma mesma classe, como é o caso dos signos apresentados nos poemas, que eram frutos de um hibridismo afro-luso-indígena, em que os elementos indígenas portugueses foram incorporados à dinâmica negra.

Uma reflexão medular ao fim dessas páginas, surgida a partir da leitura dos autores que modernamente discutiram e discutem a questão da cultura, é reconhecer que a identidade é um signo socialmente construído, complexo e movediço, e não algo estático capaz de ser facilmente

delimitado. Com o aprofundamento do estudo do fenômeno da identidade, percebe-se que nesse signo há relações de poder implicadas, em que discursos lutam constantemente pela sua hegemonia. Com isso abandona-se a imagem da identidade enquanto sinônimo apenas de homogeneidade e harmonia.

Agora já afinando a discussão sobre identidade para questão da identidade negra, uma contribuição importante e até então não conhecida por mim veio de H. K. Bhabha, que alertou para o fato de que se pensar a identidade negra apenas em oposição à classe hegemônica tida como branca ainda traz consigo resquícios de uma estratégia de dominação, que sempre vai relegar os negros e outros grupos subalternos à condição de “Homens tardios” ou brancos honorários, alcançando um estágio civilizacional já alcançado há muito por eles. Quanto a isso, fico regozijado com a escolha do meu objeto de pesquisa, ao constatar que Bruno não caiu nessa armadilha ideológica, sabendo se apropriar da técnica literária modernista, cuja origem está na Europa, mas fazendo questão de fazer falar uma diferença negra.

Com uma pequena incursão pela História foi possível a mim também perceber que, para além de um essencialismo negro, essa identidade negra foi historicamente construída, primeiramente de maneira exógena pelos europeus, como estratégia de dominação de diferentes povos africanos. Foi possível também concluir que esses povos oprimidos, como forma de resistência, a partir da condição escrava, reelaboraram antigas matrizes. Já começa aí o fenômeno de um hibridismo que vai se desenvolver na história do negro na realidade pós-colonial. Com isso, percebi que a significação do ser negro foi historicamente construída e que está nele um espaço de luta histórica nas sociedades pós-coloniais.

Ainda no que diz respeito à parte teórica que me orientou na leitura da obra escolhida para estudo, está a leitura em torno do erotismo, primeiro combustível para a minha empresa neste curso de mestrado. Após ter me aprofundado um pouco mais nos estudos culturais, quando da investigação sobre o fenômeno da identidade, foi possível perceber que o erotismo também está inscrito na identidade. O que conseqüentemente me levou a não mais pensar em erotismo, e sim em erotismos. Essa pluralização está relacionada à constatação de que o erotismo também é fruto das relações de poder existentes nas sociedades. O que acabou por fazê-lo servir como ferramenta de leitura para a identidade negra.

Como território de celebração identitária ligado ao erotismo, acredito ter conseguido, espero,

ter mostrado como a festa enquanto espaço ritual, em oposição ao espaço do trabalho, foi estratégica para a afirmação da identidade negra, desde o início da inserção do negro na sociedade capitalista.

Os estudos culturais de que lancei mão para analisar os três poemas por mim escolhidos mostram como a obra literária, enquanto monumento, como afirma Barthes, extrapola os próprios Estudos literários. Não quero com isso afirmar que a minha intenção foi usar a literatura como pretexto para os estudos dos fenômenos da cultura; ao contrário, o trabalho com os estudos culturais, a partir de uma obra literária, apenas confirma a famosa frase de Ezra Pound, para quem “o poeta é a antena da raça”. *Batuque*, ainda atual mais de setenta anos depois de seu lançamento, mostra o quanto Bruno de Menezes estava com os pés fincados no presente, mas também com os ouvidos atentos às vozes (quase) silenciadas do passado e com o seu olhar mirando o futuro.

Agora faço minha última fala sobre o livro *Batuque*. Este é uma obra que ainda precisa de uma atenção maior por parte daqueles que estudam a literatura de expressão negra, pelo seu caráter inovador dentro próprio modernismo brasileiro. A correlação entre identidade negra e erotismo aqui ensaiada é apenas um dos aspectos que ainda podem ser mais profundamente estudados. Não é possível, no entanto, deixar de reconhecer que nessa obra há ainda algumas limitações, alguns poucos momentos em que a atitude documental do folclorista parece suplantar a do poeta, mas nem mesmo isso consegue diminuir o valor estético de *Batuque*, no que diz respeito ao trabalho poético. Espero ter, com este trabalho, contribuído para uma valorização da produção literária no Pará e na Amazônia, sendo, sem abrir mão de uma leitura crítica, mais uma colaboração para os Estudos literários.

Referências:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, p. 279.

ALVES, Castro. *Obras completas*. São Paulo: Editora nacional, 1938. p. 120.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 4.ed. trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BAUDRILARD, J. *Da sedução*. São Paulo: Papyrus, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232: *Sobre o conceito de história*.

BERND, Zilé. *Introdução à Literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____, *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFGS, 1992.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA sagrada. A.T. *João*. São Paulo: Sociedade bíblica católica internacional e Paulus, 1990. cap. 11-12, p. 1372.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 6. ed. Volume I. Petrópolis: VOZES, 2001.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1972

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. *La modernidad después de la posmodernidad*. In *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. Org. Ana Maria de Moraes. São Paulo: UNESP, 1990.

CÂNDIDO Antônio. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Mirian Schaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CHALHUB, Samira. *Poética do erótico*. São Paulo: Escuta, 1993.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*: Brasiliense, 1987.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. E.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A repetição e a diferença*, Rio de Janeiro: Rés, 1988.

DERRIDA, J. *Repetição e diferença*. Trad. Joaquim Torres Costa. Porto: RÉ-S-Editora, 2000.

DI GIORGI, Flávio. *O desejo*. Org. Adalto Novaes. São Paulo: Companhia das letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 125-142: *Os caminhos do desejo*.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4. ed. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____. *A história da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. 1998.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Therezada Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FREYRE, Gilberto. *CASA-GRANDE & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

FREUD, Sigmund. *Mas allá del principio del placer*. In *Obras completas*. 4. ed. tomo III. Trad. Luiz Lopes- Belleteros y De Torres. Madrid: Biblioteca nueva, 1981.

_____. *El malestar de la cultura*. In *Obras completas*. 4. ed. tomo III. Trad. Luiz Lopes- Belleteros y De Torres. Madrid: Biblioteca nueva, 1981.

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

GUERRA, G. de Matos. *Obras completas*. v. VI. Salvador: Janaína. 1969, p. 03.

GLISSANT, Edouard. *Crioulização no Caribe e nas Américas*. In *Introdução a uma política da diversidade*. Trad. Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1991.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Minidicionário século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. o conceito de esclarecimento; Ulisses, e o mito do esclarecimento. p. 19-80.

JEANNIÈRE, Abel. *Antropologia sexual*. Trad. José Lavradio. Lisboa: Moraes, 1965.

MALARD, Leticia. *O estudo da história e da literatura: a questão da identidade no fim do milênio*.

Belo Horizonte 1998.p. 73-94.

MENEZES, Bruno de. *Batuque*. Belém: edição do autor, 1939.

_____. *Batuque*. 6. ed. Belém: Imprensa Oficial, 1984.

NUNES, Benedito. *Bruno de menezes inventor e mestre*. In Asas da palavra. Belém: Unama, v. 10. n. 21. 2006.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. *A origem da tragédia*. trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense. 1986. p. 36-44: Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional.

_____. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 114-136: cap. VII- O Exu decaído.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. trad. Maria Therezinha Cavallari. São Paulo: Best seller, 1991. .

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 16.

_____. *Signos em rotação*. 3 ed. ed. trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.11-50, 95-123: Verso e prosa, Imagem, Signos em rotação.

PIZARRO, Ana. *Imaginário y Discurso: la Amazonía*. in Jobim, José Luiz. *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. p. 130-150./

PLATÃO. *Diálogos; apologia de sócrates-critão-menão-hípias menor e outros* Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém. v. I-II. UFPA, 1980: 223-239. Ião.

_____. *Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIBEIRO JUNIOR, João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast, 1992.

RISUENHO, Rosely. *Nem tudo que reluz é ouro*. In FARES, J. A. *Diversidade cultural*. Belém: UNAMA, 2006. p. 97-115.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*. 3 ed. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

_____. *Vocabulário Crioulo contribuição do negro no falar regional amazônico*. Belém: IAP, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo amoroso*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

SILVA, Elanir Pessoa Gomes. *O africanismo em Batuque de Bruno de Menezes*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

SILVA JUNIOR, J.F. Cultura da mangaba. *Revista brasileira de Fruticultura*, Jaboticabal, v. 26, n. 1, abr. 2004.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.

SCHWARS, Roberto. *O nacional por subtração*. In *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da Poesia. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Abril, 1981. 33 rpm, stereo.

FERREIRA, Aurélio Buarque De Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* [CD-R] versão 5.0. 3ª. Ed. São Paulo: Positivo, 2004.

ANEXO A

“Juvená
Juvená!

Arrebate
esta faca
Juvená!



The image shows a musical score for a piece of music. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is written in a simple, folk-like style. The bottom staff is in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). It provides a harmonic accompaniment for the melody. The music is written in a clear, legible font.

Figura 1- notação musical que acompanha o poema.

ANEXO B



Figura 2- notação musical que acompanha o poema.

ANEXO C



FIGURA 3. Dança erótica. Oubanghi-Chari. Mobaye Boubou Dagha. Coleção da fototeca do Museu do Homem (fotografia de Geo Fourrier).

ANEXO D

- (1) — "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

CANTIGA DE BATUQUE — (Motivo)

RUFA o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.

Patichouli cipó-catinga priprioca,
baunilha pau-rosa orisa jasmin.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
crioulas mulatas gente pixaim...

- (1) — "Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!"

Sudorancias bunduns mesclam-se intoxicantes
no fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos.
Ventres empinam-se no arrojo da umbigada,
as palmas batem o compasso da toada.

- (2) — "Eu tava na minha roça
maribondo me mordeu!..."

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!

Euzebio de Queiroz!

E o batuque batendo e a cantiga cantando
lembram na noite morna a tragédia da raça!

Mãe Preta deu sangue branco a muito "Sinhô moço"...

(3) — "Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!

Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em requiebros.

— "Nêga qui tu tem

(1) — Maribondo Sinhá!
— Maribondo num dêxa
— Nêga trabalhá!..."

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banzeiros,
as carnes retremem na dança carnal!...

— "Maribondo no meu corpo!

(3) — Maribondo Sinhá!"
— É por cima é por baxo!
— E por todo lugá!"

Publicado In. MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 6. ed. Belém: Imprensa
Oficial, 1984.

ANEXO E

ALMA E Ritmo da Raça

A luz morde a pele de sombra e os cabelos
lustrosos quebrados da côr sem razão.
E os seios pitinga, o ventre em rebojo,
As ancas que vão num remanso rolando
No tombo do banjo.

A luz tatuou a nudez de baunilha
do corpo que cheira a resinas selvagens.
Botou-lhe entre os beijos de polpa mangabas
um quarto de lua mordido sorrindo.

No rosto crioulo dois sóis de jarina
Brilhando nos olhos.
... E o sumo baboso espumosos, meloso,
da fruta leitosa rachada de bôa (sic)!

A carne transpira... e o almíscar da raça
é o cheiro “malino” que sai da mulata.
O banjo faz solo do fim do banzeiro:
-lundús choradinhos batuques maxixes.

E os braços se agitam, se afligem batendo,
as coxas se apertam se alargam se roçam
os pés criam asas voando pousando.

É o Congo Loanda
Angola Moçambique
É o sangue Zumbi
Tentação do português.

As mãos vão palpando o balanço dos quantos,

subindo pra nuca com dedos fremindo,
rolando o compasso no fim da cadência.

Não é candomblé não é “Santa Bárbara”
nem banzo banzado bom carimbo bulinoso;
—bailado benguela de gente sem nome
que agora machuca as “sinhora” e os “sinhô”

Rodando ela faz o melexo de tudo
no tal peneirado das carnes macias...

Todinha canela em polvilho cheiroso,
folha de fumo enrolado no sol,
sua boca rescende a acidez que amortece.
Seu corpo que é todo que nem pão d’Angola
deve ter gostosuras de morte pedida
depois de dansar...

E o branco sentindo xodó pela preta,
agüentando a mareta gemendo no fungo,
bem quer e não pode mas vai de teimoso
se acabar no rebolo da bamba africana...

A luz morde a pele de sombra e os cabelos
lustrosos quebrados da cor sem razão.
Também se fartou de cheirar cumarú
nos bicos dos peitos da preta inhambu.

E o banjo endoidece tinindo nas cordas
tantans retezados.
O corpo viscoso se estorce nas pontas
dos pés maixeiros.
A luz vai sumindo... e o banjo nos lembra
dos filhos do engenho, da escrava da Isaura
tão dungo no denngo

que é dom desta raça cotuba no samba.

... E fica rolando no espaço escurinho
o cheiro aromoso, o sumo baboso,
da fruta leitosa rachada de boa!...

Publicado In. MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 6. ed. Belém: Imprensa
Oficial, 1984.

ANEXO F

ORAÇÃO da Cabra Preta

No silêncio fatigado da rua de arrabalde
como uma sombra mastigando obí,
mestre Desidério
pára no meio do caminho

Noite de sexta-feira soturna avançando.
Mestre Desidério
inquieto absorto
à escuta do primeiro canto do galo

Seu desejo é se embrulhar com a mulata indiferente
Que não sabe si ele tem caruãna e mocó.

Mestre desidério vai cruzar o rastro dela
porque viu a garupa carnuda
o corpo talhado
a trunfa cheirosa
da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém.

Hora da meia noite.
O galo solfeja no frio do poleiro.
É aquele o caminho por onde a mulata passa
Quando volta tarde de cesta no braço
da cozinha dos patrões.

Mestre Desidério cheio de fé e confiança
Começa a rezar no rastro da criatura:

“Minha Santa Catarina
Vou embaixo daquele enforcado
Vou tirar um pedaço de corda

Pra prender a cabra preta
Pra tirar três litros de leite
Pra fazer três queijos
Pra dividir em quatro pedaços
—Um pedaço pra Caifaz
Um pedaço pra Satanás
Um pedaço pra Ferrabraz
Um pedaço pra Sua Infância
(Sua Infância é a mulata).
Turumbamba no campo
Trinco fecha trinco abre
Cachorro preto ladra
Gato preto mia
Pato preto aparece
Cobra preta anda
Galo preto já cantou
--Assim como trinco fecha
E trinco abre
Quero que o coração dessa desgraçada (sic) (é a mulata)
Não tenha mais sossego
Enquanto ela não fôr (sic) minha
Que ela fique cheia de coceira
Pra não gozar nem ser feliz
Com outro homem que não seja eu”.

Com fé e “atuado” mestre Desidério
chama três vezes Ave-Maria
Santa Bárbara São Longuinho
São Cosme São Damião.

Depois vai embora fumando liamba.
No silêncio fatigado da rua de arrabalde
três sextas-feiras seguidas no mês,
a sombra mastigando obí,
à hora da meia-noite,

continua a cruzar o rastro da mulher
no meio do caminho por onde ela passa.

... E agora quando ela volta da cozinha dos ricos
mestre Desidério fumando descansado,
está a espera do quentinho dela
como se fosse sua companheira
para ambos gozarem o fastio do amor...

Publicado In. MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 6. ed. Belém: Imprensa
Oficial,1984.