

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

IRIS DE FÁTIMA LIMA BARBOSA

*VERSOS MODERNOS...*  
**A PAISAGEM AMAZÔNICA NO IMAGINÁRIO POÉTICO DE ADALCINDA  
CAMARÃO**

BELÉM  
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

IRIS DE FÁTIMA LIMA BARBOSA

***VERSOS MODERNOS...***  
**A PAISAGEM AMAZÔNICA NO IMAGINÁRIO POÉTICO DE ADALCINDA  
CAMARÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Curso de Pós-Graduação em Letras do  
Instituto de Letras e Comunicação da  
Universidade Federal do Pará, como  
parte dos requisitos para obtenção do  
grau de Mestre em Letras.

Orientador:  
Prof. Dr. José Guilherme dos Santos  
Fernandes

BELÉM  
2012

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

IRIS DE FÁTIMA LIMA BARBOSA

*VERSOS MODERNOS...*

A PAISAGEM AMAZÔNICA NO IMAGINÁRIO POÉTICO DE ADALCINDA CAMARÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes

Aprovado em:

Conceito:

Banca Examinadora

Professor: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luis Heleno Montoril Del Castilo

Instituição: Universidade Federal do Pará

Professor: Prof.<sup>o</sup> Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

Instituição: Universidade Estadual de Londrina

Professor: Prof.<sup>o</sup> Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes

Instituição: Universidade Federal do Pará

Sonhar o sonho impossível,  
Sofrer a angústia implacável,  
Pisar onde os bravos não ousam,  
Reparar o mal irreparável,  
Amar um amor casto à distância,  
Enfrentar o inimigo invencível,  
Tentar quando as forças se esvaem,  
Alcançar a estrela inatingível:  
Essa é a minha busca.

(Dom Quixote de La Mancha)

## AGRADECIMENTOS

Em tudo dai graças ao Senhor ...

E em mais esta conquista não seria diferente, a ele todo o meu agradecimento, por seu amor e sua infinita bondade. Assim como a todos aqueles que de certa forma fizeram parte, tanto direta quanto indiretamente, de mais esta etapa que se consolida em minha vida, a minha formação acadêmica e profissional.

A minha família, meus pais, Maria Raimunda e Assis Barbosa, minha fortaleza e amparo, pessoas que com toda a humildade e sacrifício nunca mediram esforços para me ajudar ao longo de mais este percurso, sempre me apoiando, me compreendendo e me incentivando neste caminho que escolhi.

A minha irmã Iêda Barbosa, por me apoiar, por acreditar em mim e me acolher em sua casa nos momentos precisos deste curso. Ao meu irmão José Augusto, sem sua ajuda, meu irmão, talvez eu não conseguisse... A minha cunhada Silvana que me presenteou com a pessoinha mais linda e especial da minha vida, meu João Vitor, amor incondicional, meu afilhado amado. Muito obrigada família, por me ajudarem e me receberem com todo carinho em minhas idas e vindas.

Ao meu orientador Prof.º Dr. José Guilherme por sua valiosa orientação e contribuição na elaboração deste trabalho, aos membros do nosso grupo de estudos, Salim, Maria das Neves e Helane, ao programa de Pós-Graduação pela oportunidade e por alimentar sonhos.

Aos amigos de todas as horas, Flávio Pimentel (meu grande irmão), Daniela Brandão, Mariana Alves, Geraldo Neto e Frederico Sodré, amigos que me acolheram com todo carinho durante esta caminhada e participaram dela, tanto direta como indiretamente, assim como os amigos bragantinos que nunca deixaram de atuar em minha vida, afinal a verdadeira “amizade é um amor que nunca morre”, como já dizia Mário Quintana, a vocês meus queridos: Ariane Baldez, irmã, companheira e parceira nessa “descoberta” de Adalcinda, Eliseu Fabrício, Eloiane Maria e Suelem Bezerra, amigos inseparáveis, Lyca e Marina Guimarães, a mais nova do grupo, Jôsy Lourenço, amiga nas andanças da vida, e em especial a turma da disciplina Estudos do Poema, pessoas inesquecíveis, Del (amada), Ândrea, Márcia Denise.

Aos Professores: Prof.ª Dr.ª Lilia Chaves, por me ensinar a adentrar no maravilhoso mundo da poesia, Prof.º Msc. Jair Cecim, minha inspiração, Prof.º Dr. Joel Cardoso, por despertar ainda mais o meu desejo pela literatura e as demais artes e todos que contribuíram para a minha formação acadêmica durante este período, Prof.º Dr. Silvio Holanda, Prof.ª Dr.ª Germana Sales, Prof.ª Dr.ª Valéria Augusti, Prof.º Dr. Luis Heleno.

Aos amigos da Academia Paraense de Letras, Nazareno, “Seu” Pedro e Thiago Vianna, muito obrigada pela assistência e presteza que me dedicaram, assim como o inesquecível poeta Alonso Rocha (in memoriam), sempre muito acessível e presente nas horas de pesquisas, como a escritora Celeste Proença (irmã de Adalcinda), pelas contribuições indispensáveis a este trabalho.

E por fim, aquele que sempre me escreve “versos embriagados de ternura”, que contribui para que a minha vida tenha sempre um “sorriso”, que me ensinou a ver sempre além e que me acompanha nesta contínua caminhada da vida, Ysmaille Oliveira.

Muito Obrigada a todos!

A minha mãe, que durante toda a minha vida me mostrou que é através do conhecimento que alcançamos nossos sonhos...

Muito obrigada Mãe!

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	008
<b>ABSTRACT</b> .....	009
<b>LISTA DE IMAGENS</b> .....	010
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	011
<b>1. O LUGAR DAS IMAGENS, SÍMBOLOS E ESPAÇO NO IMAGINÁRIO</b> .....	014
1.1. As faces do imaginário antropológico .....	016
1.2. Considerações sobre a ideia de imagem na concepção do imaginário antropológico.....	022
1.2.1. Sartre: A imagem no campo da psicologia e da fenomenologia .....	022
1.2.2. A ideia de imagem e símbolo em Gilbert Durand, François Laplantine e Liana Trindade .....	026
1.3. Gaston Bachelard e a ideia de espaço poético .....	036
<b>2. IMAGINÁRIO, ESPAÇO E MODERNIZAÇÃO NA BELLE ÉPOQUE AMAZÔNICA</b> .....	045
2.1. A <i>Belle Époque</i> amazônida: Uma ideia precoce? .....	049
2.2. Entre <i>Vândalos</i> e <i>Peixe – Frito</i> : Raízes do Modernismo no Pará .....	066
2.2.1. “Rumo” à Renovação!: Os caminhos do Modernismo no Pará .....	069
2.2.1.1. A Geração de 20 .....	069
2.2.1.2. A Geração de 40 .....	079
2.3. Adalcinda Camarão e as Revistas Literárias de Belém .....	083
2.3.1. Revistas <i>Guajarina</i> .....	084
2.3.2. Revista <i>A Semana</i> .....	090
2.3.3. Revista <i>Amazônia</i> .....	095
<b>3. A PRESENÇA DA PAISAGEM AMAZÔNICA NO UNIVERSO POÉTICO DE ADALCINDA CAMARÃO</b> .....	098
3.1. Temas e paisagens na poesia de Adalcinda Camarão .....	106
3.1.1. O Erotismo na poesia de Adalcinda Camarão .....	106
3.1.2. A Paisagem Amazônica na poesia de Adalcinda Camarão .....	112
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	123
<b>ANEXOS</b> .....	130

## RESUMO

Este estudo propõe a análise temática de alguns poemas da poeta paraense Adalcinda Magno Camarão Luxardo (1915-2005), levando em consideração os aspectos do imaginário e os elementos, imagens, símbolos e espaço, inseridos e refletidos em suas produções poéticas. A escritora nasceu na cidade de Muaná, na Ilha do Marajó-Pa, e se inseriu no cenário cultural literário paraense como uma das poucas mulheres que militaram no universo da arte durante este período, quando ainda normalista, passou a fazer parte dos grupos de estudantes que lutavam em frentes literárias. Importante é dizer que a autora contribuiu com revistas literárias que circulavam na sociedade belemense na primeira metade do século XX – *Guajarina*, *A Semana* e *Amazônia* –, que ajudaram a difundir sua habilidade poética, além de escrever para os jornais *O diário* e a *Província*, o que demonstra sua inserção e importância na cena literária daquele momento, nos auspícios da constituição de um movimento literário local. Portanto, esta pesquisa encontra-se voltada para a análise dos poemas de Adalcinda que deixam transparecer as relações de imaginário, imagens, símbolos e espaço, procurando fazer analogias com autores como: Gilbert Durand (1997), François Laplantine e Liana Trindade (1997), em um panorama com base antropológica; Gaston Bachelard (2008), com suas considerações sobre o espaço poético; e Milton Santos (2006), no que se refere à ideia de paisagem, situando ainda as visões fenomenológicas acerca desses temas através de Sartre (1996).

**PALAVRAS-CHAVE:** Adalcinda Camarão. Poesia. Paisagem Amazônica.

## ABSTRACT

This study proposes a thematic analysis of some poems of the poet Adalcinda Magno Camarão Luxardo (1915-2005) taking into account aspects of the imaginary and the elements, images, symbols, places and landscape embedded and reflected on her poetic productions. The writer was born in the city called Muaná in Marajó Island, in Pará and entered on the cultural and literary Paraense scene as one of the few women who campaigned in the art world during this period. When she was still normalist, she became part of the student groups who fought in literary fronts. It is important to mention that the author contributed to literary magazines which circulated in Belemense society in the first half of the twentieth century like: *Guajarina*, *A Semana* and *Amazônia* – which helped to spread her poetry, beyond she wrote for newspapers like: *O diário* and *A Província*, which demonstrate her insertion and importance for the literary scene of that time, under the auspices of the constitution of a local literary movement. Therefore, this research is focused on the thematic analysis of the Adalcinda poems that shown the relationship among imagery, images, symbols, place and landscape trying to make analogies with authors such as Gilbert Durand (1997), François Laplantine and Liana Trindade (1997), in a survey based on anthropology, Gaston Bachelard (2008), with his consideration of the poetic space and Milton Santos (2006), regarding the idea of landscape, still placing the phenomenological views on these issues through Sartre (1996).

**KEY WORDS:** Adalcinda Camarão. Poetry. Amazon Landscape.

**LISTA DE IMAGENS**

1 - Avenida Presidente Vargas – 1909 (COIMBRA, 2009, p. 134).	45
2 - Vista panorâmica do cais do Porto depois de 1909 ( <i>Belém da Saudade: A memória da Belém do Início do século em Cartões Postais</i> . Belém, 1996, p. 69).	51
3 - Mercado de Ferro (COIMBRA, 2009, p. 52).	62
4 - Interior do Mercado (COIMBRA, 2009, p. 51).	62
5 - Cinema Olympia (VERIANO, 1999, p. 15).	64
6 - Capa da revista <i>Guajarina</i> – Acervo: Museu da UFPA.	84
7 - Capa da revista <i>A Semana</i> – Acervo: Academia Paraense de Letras.	90
8 - Capa da revista <i>Amazônia</i> – Acervo: Academia Paraense de Letras.	95
9 – Fotos da poetisa Adalcinda Camarão – Acervo: Academia Paraense de Letras.	98

## INTRODUÇÃO

[...]  
 Vem voar nos meus olhos me sonhando.  
 Vem sonhar no meu canto me esquecendo  
 Vem dormir no meu corpo me pulsando.  
 Vem morrer no meu colo me vivendo.<sup>1</sup>  
 Adalcinda Camarão

“Cada lugar é, à sua maneira, o mundo”<sup>2</sup>, partindo da citação do geógrafo brasileiro Milton Santos, vemos que cada lugar, enquanto espaço que abriga determinadas sociedades juntamente com sua organização social e cultural, caracteriza-se de certa forma como um “mundo” para as pessoas que o habitam. Este espaço distinguido como “mundo”, povoa o imaginário e o cotidiano de cada habitante seu, configurando a relação existente entre homem-natureza, essa analogia do ser com o espaço em que vive é utilizado como tema, em relação a produções literárias de alguns escritores, para a construção de suas obras, refletindo aspectos de uma identidade.

Nesse sentido, ao adentrarmos em tais considerações estaremos situando manifestações culturais, reflexos de identidades, hibridização de culturas que, por meio da literatura, discorrem sobre seus espaços, paisagens, imaginários, os quais permitem aos seus leitores identificar, imaginar e manter um contato mais próximo com os lugares descritos por seus autores. E de fato, são essas considerações sobre as quais a escritora paraense Adalcinda Magno Camarão Luxardo (1915-2005) nos leva a refletir através de seus poemas, pois a poetisa nos convida a adentrar em seu universo poético, circundado de imagens e imaginário os quais compõem a cultura do povo amazônida, ressaltando que, mais além do que uma simples descrição de uma paisagem local, a autora procura evocar sentimentos universais mediante a esses elementos encontrados neste espaço, evidenciando desta forma a estreita ligação que ela mantinha com o espaço no qual nascera e habitara.

Levando em consideração esse aspecto nos poemas da autora, abordaremos a teoria do espaço de Gaston Bachelard o qual o define “como *instrumento de análise* para a alma humana”<sup>3</sup>, e é isso que vemos quando Adalcinda Camarão, ao utilizar como pano de fundo ou como parte fundamental de suas temáticas a paisagem local, acaba inserindo essa mistura

<sup>1</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 301.

<sup>2</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4 ed, 2006, p. 213.

<sup>3</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 20.

entre sentimentos e espaço, nos remetendo a um sentido de completude, de que ambos se preenchem, fazendo parte de um mesmo corpo.

No intuito de tecer as análises temáticas voltadas para este aspecto na poesia de Adalcinda, trazemos à tona discussões de caráter antropológico e fenomenológico, ao tratarmos, no primeiro capítulo, da ideia de imaginário, imagem, símbolo e espaço, enfatizando as considerações de teóricos como: Gilbert Durand, ao considerar o imaginário como um conjunto relacional de imagens pensado pelo *Homo Sapiens*; François Laplantine e Liana Trindade, ao discorrerem que o imaginário permite uma construção que não necessariamente está voltada para o aspecto da realidade, mas que de certa forma terá alguma conexão com ela; Jean-Paul Sartre, ao apresentar o imaginário como objeto de reflexão que não pode ser excluído da razão, em que o imaginário, como função e produto da imaginação, acaba por incorporar e reconstruir o real, mediando a realidade; e Gaston Bachelard, ao discorrer sobre a ideia de espaço poético, rompendo com as relações casuais para adentrar no campo da intersubjetividade, elucidando uma denominação a qual o filósofo chama de toponálise, que seria então “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”<sup>4</sup>.

No segundo capítulo, refletiremos sobre o cenário local, mas especificamente, um cenário referente ao período da *Belle Époque* Amazônica, fazendo alusão às transformações ocorridas nos espaços das cidades de Belém-Pará e em Manaus-Amazonas, partindo de estudiosos como Maria de Nazaré Sarges (2002), que descreve um panorama de Belém durante este período; e como o historiador Geraldo Mártires Coelho (2005), o qual nos apresenta um novo olhar sobre o início precoce dessa época, mais precisamente, em 1850, demonstrando que não somente as capitais experimentavam essas mudanças sociais e culturais, mas também cidades ribeirinhas, espaços já habitados, por onde passavam os barcos a vapor, percorrendo as paisagens amazônicas, conforme as considerações do historiador Geraldo Mártires Coelho ao afirmar que “o navio a vapor navegava as águas do progresso”<sup>5</sup>.

A cidade de Manaus também experimentava esse aspecto de modernização precoce como corrobora Edinéia Mascarenhas Dias (2007), ao situar a diferença entre o período descrito pelos naturalistas Henry Bates (1850), Avé – Lallemand (1859) e Agassiz (1865), uma vez que o cenário da capital do Amazonas do início do século XX estava longe da cidade provinciana descrita pelos naturalistas no final do século XIX. Neste capítulo, enfatizaremos

---

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 28.

<sup>5</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 204.

também o surgimento de um movimento literário no estado do Pará em uma Belém pós- *Belle Époque*, o Modernismo, destacando as revistas literárias que propagavam essas ideias como, *Belém Nova*, *Guajarina*, *A Semana*, de forma a situarmos os movimentos e intelectuais desse período que buscavam através de suas produções, a criação de uma identidade local, configurando ainda a inserção de Adalcinda neste movimento.

Contudo, ao partirmos deste levantamento historiográfico e ao adentrarmos nesta atmosfera literária configurando a estética que se propagava (início do século XX), estaremos adentrando também no universo poético de Adalcinda Camarão, o qual configura o nosso terceiro capítulo, pois, além de fazermos um estudo de caráter bibliográfico ao refletirmos alguns aspectos de vida da escritora, estaremos também fazendo uma analogia de temáticas que envolvam a descrição de paisagens, em particular a amazônica presente na produção da poetisa, que a utiliza para compor os poemas os quais expressam o aspecto do erotismo e também os poemas que refletem essa valorização da paisagem regional, utilizando elementos na natureza e da cultura local, analisados neste capítulo. Vale ressaltar que Adalcinda também era personagem de seus próprios versos, ao retratar através do lirismo seus sentimentos voltados para o filho, Líbero Antônio Luxardo, o Tom, o esposo Líbero Luxardo, sua mãe Camila Camarão e sua terra, que compreende a Amazônia em sua totalidade.

Através de sua poesia, a escritora procurou transcrever elementos os quais refletem todo esse universo amazônico, ao situar em suas temáticas a paisagem local, e como ela se articula ao estado de espírito do eu - lírico, uma vez que, pertencendo também a esse universo mítico por causa de suas origens, a escritora não deixa de trazer aspectos do imaginário em sua obra, ambiente em que perpassam mitos e lendas presentes em sua cultura, realçando também como essas características locais se universalizam dentro de suas poesias. Além disso, infere-se que os elementos como a água, a noite, a terra, a lua, o vento, encontrados em seus poemas, associados às figuras do Boto e Boiúna, remetem ao universo simbólico da atmosfera mítica amazônica através das imagens evocadas por Adalcinda.

## 1

**O LUGAR DAS IMAGENS, SÍMBOLOS E ESPAÇO NO IMAGINÁRIO**

E o dia sedento bebe água fria  
 nas bandejas verdes da flor de aguapé.  
 E as flores vaidosas recuam felizes.  
 E o rio se alarga e se deita,  
 com o pensamento no mar!<sup>6</sup>  
 (Adalcinda Camarão)

Ao desencadearmos uma discussão sobre a ideia de imaginário compreendendo a presença dos elementos, imagens, símbolos e espaços, traçaremos considerações desses subsídios e suas inserções na poética da autora Adalcinda Magno Camarão Luxardo, uma vez que tais elementos funcionam, de certa forma, como pano de fundo nas temáticas abordadas pela autora ao retratar uma Amazônia, através de suas próprias considerações, cercada de mitos, paisagens e manifestações culturais, mas que não se deixa limitar apenas a um conceito de regionalismo, ao contrário, Adalcinda acaba atribuindo a essas categorias locais aspectos universais.

Partindo então desse viés adentraremos, *a priori*, nas discussões sobre o estudo da categoria imaginário, que ao longo do tempo foi tratado em diferentes perspectivas, como a fenomenológica de Jean-Paul Sartre e a antropológica de Gilbert Durand, François Laplantine e Liana Trindade, as quais enfatizaremos no decorrer deste trabalho e como parte do conjunto de transformações epistemológicas que acompanharam a ascensão da história cultural.

Logo, partiremos da definição da palavra imaginário, esta provém do latim *imaginariu* denominando aquilo que só existe na imaginação, algo ilusório, fantástico, ou seja, aquilo que é obra da imaginação, tido também como um conjunto de símbolos e atributos de um povo, ou de um determinado grupo social, definição esta encontrada em o “Mito da Caverna”, capítulo VII, da obra *A República*, escrita por Platão. O filósofo trata de seres humanos que, ao permanecerem presos desde a infância no interior de uma caverna, tendo apenas uma fresta por onde passava um feixe de luz exterior, são forçados a ficar de costas para a entrada, acorrentados, sem poder ter qualquer tipo de locomoção, compelidos apenas a olhar a parede onde se encontravam projetadas sombras de outros homens e objetos. Através das paredes da caverna, eles também passaram a ouvir sons os quais ecoavam de fora, acreditando que tais falas estavam associadas às sombras, desse modo, os prisioneiros julgaram que essas sombras seriam a realidade, ou seja, aquelas imagens fantasmagóricas que

---

<sup>6</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 83.

lhes apareciam, as quais Platão chama de *ídolos*, eram verdadeiras, reais, revelando que aquela existência, dos prisioneiros, era dominada inteiramente pela ignorância (*agnóia*).

No entanto, caso algum dos prisioneiros acabasse libertando-se, ao chegar à parte externa da caverna, nada enxergaria, a princípio, uma vez que o sol lhe ofuscaria a visão, mas que, passado tal experiência, o prisioneiro então poderia ver todo o mundo novo que o cercava, descobrindo um universo totalmente oposto ao seu (o mundo subterrâneo em que se encontrava), entraria então em contato com o universo da ciência (*gnose*) e do conhecimento (*espiteme*).

A alegoria de Platão reflete, portanto, que a realidade se divide em dois domínios: o domínio das coisas sensíveis e o domínio das ideias, sendo este o local onde a realidade de fato encontra-se inserida, um mundo real e verdadeiro, que não nos é dado pelos sentidos, mas sim através da razão. No entanto, a maioria da humanidade habita no mundo das coisas sensíveis, no grau da apreensão de imagens (*eikasia*), sendo que estas são mutáveis e não são perfeitas, assim como as coisas no mundo das ideias e, por isso, não são objetos suficientemente bons para gerar conhecimento perfeito. Contudo, até antes da saída de alguns prisioneiros, a realidade estava pautada na experiência a qual estavam vivenciando, que se configurava então como uma espécie de verdade e razão até se descobrir e provar o contrário, ou seja, o que realmente havia além das sombras projetadas na parede. Logo esse grupo de prisioneiros acabou construindo, a partir das imagens que eles tinham acesso por meio da pouca luz que chegava até a caverna, uma construção de imaginário do que seria uma realidade ou até mesmo de várias realidades.

Desde a antiguidade grega, a utilização dos elementos imagem/imaginário e razão é tomada como base no que diz respeito à busca da verdade e do conhecimento, visto que, para Sócrates, Platão e Aristóteles, a verdade só seria possível a partir da experiência dos fatos. Por outro lado, o pensamento platônico via no mito um caminho para a explicação daquelas verdades não demonstráveis, em virtude da sua imagem simbólica.<sup>7</sup>

A partir de então, várias discussões sobre imaginário passaram a circundar diversos pensamentos, como no século XVI, em que o pensamento racionalista enfatizava que toda reflexão deveria estar calcada na experiência e na razão, pois só assim se chegaria ao verdadeiro conhecimento. Os racionalistas acreditavam que a imaginação, por construir fontes de falseamentos e erros, não poderia se inserir enquanto objeto de reflexão. Em relação aos pensadores iluministas, vimos que os mesmos não levavam em consideração a

---

<sup>7</sup> Sobre o imaginário na Idade Média ler *O Imaginário Medieval* de Jacques Le Goff.

imagem/imaginação, uma vez que argumentavam serem o imaginário e a realidade, completamente contraditórios.

Dos séculos XVIII ao XIX restavam apenas fragmentos platônicos como fundamento para a crítica do domínio da razão, tidos como fonte única de acesso à verdade, enquanto que no século XIX, havia as críticas voltadas para os excessos de mecanicismo e do materialismo cartesiano, nos quais talvez se encontrariam os primeiros passos para ver a imagem não somente como objeto do conhecimento, mas como todo objeto possível de uma representação.

A partir do século XX é que vemos, portanto, um momento de prática e exercício desse tema que parte dos preceitos da ciência moderna, assim como também um momento de intensificação das polêmicas no que diz respeito ao real, à razão e ao imaginário. A partir daí é que situaremos as discussões para então considerarmos ao imaginário e assim chegarmos às ideias de imagens, símbolos e espaço.

### 1.1- AS FACES DO IMAGINÁRIO ANTROPOLÓGICO

Na perspectiva antropológica de Gilbert Durand <sup>8</sup>, o imaginário é tratado e caracterizado como elemento que constitui e instaura o comportamento específico do *Homo Sapiens*, uma vez que,

O imaginário – ou seja, o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. <sup>9</sup>

Para o antropólogo, o imaginário torna-se uma conexão obrigatória do pensamento humano, na qual se constitui toda e qualquer representação, sendo caracterizada como alicerce fundamental no qual se constroem as concepções de homem, de mundo, de sociedade. Para o autor as produções imaginárias são atualizadas por meio das distintas formas de expressões culturais: linguagem, mito, religião, arte, ciência, que se tornam manifestações e práticas simbólicas procedentes da inter-relação bio-psico-sócio-cultural. O antropólogo considera que o homem, ao perceber o salto qualitativo da natureza, se confronta com a passagem do tempo,

---

<sup>8</sup> Sociólogo e antropólogo francês.

<sup>9</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 18.

percebendo posteriormente a sua finitude, é neste momento que ele é atravessado pela angústia existencial, na qual, em busca do domínio dessa angústia, passa a recorrer ao imaginário, à dimensão simbólica, visto que a produção do imaginário está, assim, a serviço da eufemização da angústia originada pelo contato com a passagem do tempo e com a certeza da morte. Durand constrói a partir disso, uma arquetipologia do imaginário, tendo como objetivo fazer com que o homem possa lidar com esse sentimento mediante a passagem do tempo.

Esse enfrentamento do homem em relação à morte se dá por meio de três soluções: o homem tem que se armar para destruir a morte, criar um universo harmonioso onde ela não possa entrar, ou adotar uma visão cíclica do tempo, cuja morte significa renascimento. Partindo destas soluções, cria-se uma estrutura do imaginário humano: a estrutura heroica, a mística e a sintética que serão integradas em dois regimes, o *Regime Diurno* e o *Noturno*.

O *Regime Diurno* se caracteriza pela lógica da antítese, da oposição, da distinção e da análise, nele se encontram a estrutura heroica que representa a “vitória” sobre o tempo e a morte, por meio de armas e de lutas. Neste regime, se encontram também três agrupamentos de imagens: os símbolos ascensionais, os símbolos espetaculares e os símbolos diairéticos, os indivíduos que se enquadram no regime diurno apresentam características de hesitação e dualidade, uma espécie de antítese mental, na qual estarão presentes as questões de sim e não, a oposição entre pensamento e sentimento, análise e intuição.

Ao contrário do *Regime Diurno*, o *Regime Noturno* está voltado para a harmonia e a integração. Neste regime, a queda é convertida em descida e o abismo se transfigura em taça, sua busca é pela descida interior a procura do conhecimento; nele, encontramos duas estruturas do imaginário: a estrutura mística e a sintética. A estrutura mística está ligada não ao sentido religioso, mas à construção de um sentido de harmonia, de paz, de união, pois não encontramos nela uma tendência à polêmica, mas uma inclinação para a conquista de uma secreta intimidade, voltada para o gozo, quietude e transcendência, em que, para realizar esses objetivos, o indivíduo utiliza-se do processo de eufemização e inversão dos significados simbólicos. Em relação à morte, esta não será mais vista como destruição, representando a finitude do homem, ao contrário, ela será encarada como um retorno à casa inicial, ao berço. As imagens criarão a ideia de acomodação, de aconchego e de envolvimento, como podemos perceber no fragmento do poema *Prece* de Adalcinda Camarão, em que a poeta busca, por intermédio da prece/oração, um meio de se chegar ao conforto do paraíso<sup>10</sup>,

---

<sup>10</sup> A ideia de paraíso utilizada pela autora, esta pautada nos princípios da religião católica, sendo considerado o céu.

[...]

Olha, Senhor: eu te supplico, por Piedade. Reserva um logarzito do teu céu para o aconchego de um fragmento de alma! Só um pedacinho do Paraizo para mim é um mundo de eterna gloria! Ouve, Deus, a prece irrompida dos lábios virgens de tua serva.

Eu ficarei anciosa, esperando o teu socorro... [...] <sup>11</sup>

Na estrutura sintética ou disseminatória há a busca de um elemento de constância na passagem do tempo, considerando-o como um movimento cíclico, ou seja, este movimento não tem começo nem fim, não é linear, mas obedece a um eterno retorno, como em relação à noite, configurada como a promessa do amanhã, assim como a morte, entendida como um recomeço. Percebemos, portanto, a busca pelo equilíbrio dos contrários, mantendo uma analogia das distinções e oposições.

Ao associar a função do imaginário à vida do homem, Gilbert Durand passa a expor uma relação entre o imaginário e a razão, em que, segundo o próprio antropólogo, o imaginário vai anteceder, transcender e ordenar todas as atividades da consciência, do pensamento humano; do mesmo modo os pesquisadores François Laplantine <sup>12</sup> e Liana Trindade, em *O que é imaginário*, nos mostram uma busca na atualidade por novos caminhos que nos conduzam à compreensão e à superação da realidade <sup>13</sup>. Para estes autores “a imaginação tornou-se o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam a vir a tornar-se realidade” <sup>14</sup>. Apesar das sociedades ocidentais, nas últimas décadas, privilegiarem as imagens como meio de conhecimento e de comunicação social, essa modificação, que utiliza as imagens televisivas e/ou computadorizadas, não trouxe um imaginário considerado mais rico e complexo, uma vez que tais imagens não construíram através de seus recursos simbólicos qualquer universo do imaginário social <sup>15</sup> que pudesse ultrapassar antigas narrativas orais, ou os teatros de ruas e rituais sagrados e profanos, que estavam inseridos na composição do imaginário social

<sup>11</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 19, de 09 de Agosto de 1930, p. 11-12.

<sup>12</sup> Pesquisador francês em etnologia e antropologia de renome internacional.

<sup>13</sup> Entendamos realidade como tudo aquilo que existe, que é real, ou seja, que existe fora e/ou dentro da mente, *extra – mentis*, ao contrário da imaginação que existe *intra – mentis*.

<sup>14</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 03.

<sup>15</sup> O filósofo e historiador polonês Bronislaw Baczko, assinala que é por meio do imaginário que se podem atingir as aspirações, pois é a partir dele que as sociedades esboçam suas identidades e objetivos, podendo ainda de certa forma, organizar seu passado, presente e futuro, e ainda que “O imaginário social expressa-se por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos”, pois tais elementos plasmam visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem vigente ou de introdução de mudanças (Bronislaw Baczko. *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*. Paris: Payot, 1984, p. 54).

durante séculos; ao contrário, este, ao confrontar-se com essa massificação de imagens, tornou-se mais presente reconstruindo-se em um novo contexto imaginativo.

Laplantine e Trindade identificam ainda vertentes nas quais o imaginário circunda o campo literário e artístico, pois dentro dessa vertente de imaginário literário estão inseridos dois aspectos nos quais se encontram localizadas as ideias de fantástico e de maravilhoso, perceptíveis em sociedades tradicionais que inventaram os denominados contos populares, em que estão presentes seres como, reis e rainhas, fadas, demônios, duendes..., e em sociedades contemporâneas na concepção de uma ideia contrária ao mundo em que vivemos.

No maravilhoso, encontramos o universo do sonho e da magia, no qual ocorrem transformações que seriam, de certa forma, impossíveis em nosso mundo cotidiano. Segundo Irleamar Chiampi,

O maravilhoso compreende uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, aos personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade a priori. Admite-se por antecedência, a “normalidade” à qual a natureza e o mundo se submetem.<sup>16</sup>

Neste sentido, o exemplo de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, é utilizado, por Laplantine e Trindade, nos episódios em que a menina cresce e encolhe, situando a personagem em um conto de fadas, assim como alguns de seus personagens, os quais povoam a narrativa, são reis e rainhas de copas personificados por cartas de baralhos. No texto, não há uma sequência a qual nos permita prever o que poderá acontecer ao longo dela, “o espaço é um espaço fora do espaço, e o tempo, um tempo fora do tempo, isso é, um tempo mítico”<sup>17</sup>.

As narrativas, que utilizam o gênero maravilhoso, instalam em seu *corpus* um universo irreal, porém este não causa surpresa, nem questionamentos nos leitores, pois ele não estabelece nenhum vínculo com o universo convencional, ao qual chamamos de real, já que o universo irreal introduz uma meta-empírica negando a possibilidade de se estabelecer no mundo concreto e material.

Em distinção ao gênero maravilhoso, o fantástico “supõe por um lado a intrusão de um elemento desconcertante na trama da vida cotidiana acordada, e por outro uma suspensão

---

<sup>16</sup> CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 47.

<sup>17</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 31.

do julgamento, quer dizer uma hesitação sobre o que acabou de acontecer”<sup>18</sup>, ou seja, o evento sobrenatural surgirá em um ambiente cotidiano e verossímil, esse discurso da narrativa fantástica mostra personagens em estágios de incerteza diante dos fenômenos meta-empíricos que poderão surgir em suas vidas, mas que, em relação a esses acontecimentos, os personagens estarão procurando sempre uma explicação racional e lógica.

Para Todorov, o fantástico “dura o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum”<sup>19</sup>, como no trecho do poema *Luzes do Mar*, de Adalcinda, em que os ribeirinhos hesitam primeiramente sobre de onde viria a luz que lhes aparece enquanto pescam à noite no rio, de um navio ou os olhos da boiúna<sup>20</sup>, após a certeza de que aquela luz seria a confirmação da presença da “desgraçada”, os ribeirinhos passam então a hesitar agora a respeito do destino da “montaria”, uma vez que eles não sabem se a boiúna naufragará a canoa em que se encontram, o que reforça a realidade à qual eles estão inseridos, esse universo lendário que faz parte da cultura do povo amazônida,

Chi...  
 Eh vem navio, de novo!  
 Te benze, cumpadi...  
 E pára a montaria no aturiá  
 Senão estamos perdidos!  
 Eu vi a desgraçada  
 Desmanchando os cacurys daquela banda!  
 Os olhos dela brilharam mais que a poronga,  
 Em noites de piraquera... [...] <sup>21</sup>

O fantástico supõe uma certeza, uma hesitação entre duas formas de explicação, em que uma sugere uma elucidação em termos de alucinação, seja ela individual ou coletiva, de ilusão da imaginação ou mesmo de loucura dos homens, enquanto que a outra explicação refere-se à confirmação da realidade do acontecimento estranho que não encontra fundamento nos padrões conhecidos, evidenciando que esses gêneros, portanto, não se restringem mais em florestas, pelo contrário, com o passar do tempo eles acabaram se tornando componentes urbanos e tendo também como cenários esses espaços citadinos.

Segundo Laplantine e Trindade, o imaginário está inserido dentro de um campo de representações, mas não reproduz ou transpõe imagens. Na verdade, ele ultrapassa essa

<sup>18</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 32.

<sup>19</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 48.

<sup>20</sup> Figura mítica que povoa o imaginário amazônico, através do mito da cobra grande.

<sup>21</sup> Retirado da revista *A Semana*, Nº 1024 de 23 de Março de 1939, p. 09.

representação intelectual, por estar contido de símbolos, pois o homem possui o poder de transcender o humano dentro de sua faculdade humana, processo em que o imaginário toma como referência o real inserindo outros materiais simbólicos, pois neste sentido,

Os homens constroem no processo do imaginário os deuses consubstancializados, que passam a existir no cotidiano de suas experiências sociais. Assim, partindo do real, os deuses transformam-se e reestruturam a realidade social”.<sup>22</sup>

Essa construção da divindade encontra a sua realização no imaginário coletivo<sup>23</sup> criado pelo sistema religioso e social, isso ocorre também devido aos fenômenos e problemas que são impostos às sociedades, provocando a criação de novos deuses ou uma reconfiguração de divindades tradicionais, sendo identificados em vários segmentos religiosos, como nos códigos do panteão umbandistas, em que figuras da história como Duque de Caxias, dom Sebastião, rei Luís da França e Tancredo Neves tornaram-se caboclos; assim como no espiritismo kardecista que inseriu em seu panteão de entidades mediúnicas os personagens da história francesa como Maria Antonieta, Luís XVI e Napoleão, e ainda artistas como Victor Hugo, Renoir, Manet e Monet. Já no catolicismo, em Campinas (São Paulo), as pessoas fazem cultos com rezas e orações ao redor do túmulo de uma prostituta assassinada, Jandira, apresentando-a como santa e representando o martírio de vítimas da violência social.

Esse imaginário, que possui uma lógica própria, apresenta essas divindades a partir das características de qualidades que elas simbolizam, pois,

Nesse sentido, são divindades substantivas (seres divinizados) que corporificam idéias, valores e qualidades significativas para a coletividade que as constroem. Não há, portanto, nessa relação de produção de deuses, distinção entre a essência da divindade, como o ser existente e participante da vida social, e a noção de estar no mundo dos mortais. Também o ser divinizado é a síntese e a presença dos atributos que eles contêm.<sup>24</sup>

As divindades dentro do espaço real, as virtudes que elas carregam, com o combate social, a virtude heroica, a marginalidade social, o martírio e a violência, desencadeiam a reatualização mítica que reúne a sua existência histórica para que assim possa dar continuidade a sua existência, essa analogia entre história e mito está presente na construção

<sup>22</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 38.

<sup>23</sup> Entendamos o imaginário coletivo como um conjunto de símbolos, conceitos, memória e imaginação de um grupo de indivíduos pertencentes a uma comunidade específica. A sensibilização dessas pessoas em relação a esses símbolos compartilhados reforça o sentido de comunidade.

<sup>24</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *Op. Cit.*, p. 41.

desses deuses, mas essas construções de santos e deuses no imaginário não são homogêneas, já que elas se diferenciam a partir dos sistemas religiosos e das construções de acontecimentos desses seres introduzidos no universo do fantástico e do maravilhoso, pois para Jean-Pierre Vernant <sup>25</sup>, o mito é compreendido como um relato, “... contém o tesouro de pensamentos, formas lingüísticas, imaginações cosmológicas, preceitos morais, etc., que constituem como herança comum dos gregos na época pré-clássica” <sup>26</sup>, neste sentido, ele é considerado como tradição, fato social total, obra do espírito humano e manifestação de uma determinada civilização.

Portanto, o imaginário proporciona uma maneira de ver o mundo, alterando a sua realidade e criando imagens, ultrapassando a representação intelectual, pois a busca pela aproximação entre palavras e imagens caracteriza o homem, definido por Breton <sup>27</sup> como um “sonhador definitivo”, uma vez que este sonhador se aventura, inventa novos métodos, denotando uma liberdade integral do imaginário, ou seja, há uma libertação do espírito criador, que não se limita a nenhuma regra ou padrão.

## 1.2- CONSIDERAÇÕES SOBRE A IDEIA DE IMAGEM E DE SÍMBOLO NA CONCEPÇÃO DO IMAGINÁRIO ANTROPOLÓGICO

### 1.2.1- Sartre: A imagem no campo da psicologia e da fenomenologia <sup>28</sup>

O mérito incontestável de Sartre foi o de fazer um esforço para descrever o funcionamento específico da imaginação e para distingui-lo – pelo menos nas primeiras duzentas páginas da obra – do comportamento perceptivo ou mnésico. Mas, a imagem e o papel da imaginação parecem volatizar-se e chegar definitivamente a uma total desvalorização do imaginário, desvalorização que não corresponde, de modo nenhum, ao papel efetivo que a imagem desempenha no campo das

<sup>25</sup> Historiador e antropólogo francês.

<sup>26</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os Deuses, os Homens*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 14.

<sup>27</sup> Escritor francês, poeta e teórico surrealista.

<sup>28</sup> O filósofo Benedito Nunes caracteriza fenomenologia como: “À fenomenologia incube a tarefa de satisfazer aquela necessidade ideal, capaz de restituir a filosofia ao seu começo fundador, por um ato de *redução* (esta palavra é muito significativa, tanto para Husserl quanto para Heidegger), a *epoché*, que conduz o pensamento ao domínio das vivências intencionais como os primeiros dados absolutos.” In: NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: O pensamento Poético*. Maria José Campos (organizadora). Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1999, p. 51.

motivações psicológicas e culturais (Gilbert Durand).<sup>29</sup>

O pensamento ocidental e a filosofia francesa buscavam tradicionalmente a desvalorização da imagem, da função da imaginação, atribuindo a essas designações os termos de “fomentadora de erros e falsidades”<sup>30</sup>. Ideias como as de Sócrates, através do cartesianismo e do século das luzes, chegavam às reflexões de Brunshvicg, Lévy-Bruhl, Lagneau, Alain ou Valéry, nas quais se determinava colocar “em quarentena” tudo o que se considerava fora da razão.

Na psicologia geral, “Sartre<sup>31</sup> mostrou que os psicólogos clássicos confundiam a imagem com o duplicado mnésico da percepção, que mobília o espírito com “miniaturas” mentais as quais não passam de cópias das coisas objetivas”<sup>32</sup>, notamos, portanto, uma desvalorização do imaginário, na qual esta concepção se voltará para o associacionismo, que reduz a imaginação a um *puzzle* estatístico e sem espessura, ou seja, ele coloca a imagem em um misto no qual ela estará entre a solidez da sensação e a pureza da ideia.

Em relação à imagem, Bergson<sup>33</sup> não a separa completamente das concepções que a psicologia clássica a colocava, pois, para ele, a imagem se reduz à memória, “a uma espécie de contador da existência, que funciona mal no abandono do sonho, mas que volta a regularizar-se pela atenção perceptiva à vida”.<sup>34</sup>

Na concepção fenomenológica, a imagem assume algumas características: a primeira característica da imagem apresenta-se como uma consciência, que se assinala como transcendente; a segunda demonstra a distinção entre o objeto imaginado, que é dado imediatamente, diferente do saber perceptível, que se dá de forma lenta, visto que a observação de um determinado objeto não nos ensina nada, mas que por outro lado resulta numa “quase observação”, na qual teremos a terceira característica, que seria a consciência imaginante, em que se concebe o objeto como um nada, aderindo à imagem a categoria do “não ser”, de onde surgirá sua última característica, a espontaneidade, “a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência

<sup>29</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 25.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>31</sup> Filósofo, escritor e crítico francês.

<sup>32</sup> DURAND, Gilbert. *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> Filósofo francês.

<sup>34</sup> DURAND, Gilbert. *Op. Cit.*, p. 22.

corresponde a uma total espontaneidade”<sup>35</sup>, “a imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de “*representante analógico*” do objeto visado”<sup>36</sup>.

Ao tentar organizar uma “sequência” descritiva da “família da imagem”, Sartre não conseguirá que uma de suas características tenha pouca analogia com a mental, se terá de certa forma a “degradação” do saber ao que a imagem representa, pois a imagem aparece na concepção do psicólogo como um depósito de qualificações degradantes, sendo colocada como a “sombra de objeto”, ou então, “nem chega a ser um mundo do irreal”, pois ela estaria classificada como um “objeto fantasma”, sem qualquer consequência, atribuindo ainda, para que todas as qualidades da imaginação sejam apenas “nada”, possuam caráter duvidoso, uma vida factícia, em que para muitas pessoas será apenas o que resta, enquanto que para uma pessoa que sofre de esquizofrenia ela será exatamente o que ele deseja. Desta forma, vemos que a imagem nesta concepção, de caráter psíquico, acaba sendo tida como um “nada”, uma “fomentadora de erros”, que caracteriza uma imposição ao pensamento.

Na arte sartriana, há uma tentativa de imposição da reintegração do real reconhecendo um hipernaturalismo, em uma descrição fenomenológica associada ao P. Bourget, a arte nunca é considerada como uma manifestação psicossocial, pois, para alguns, a obra de arte ou a imagem nunca são tomadas em seu sentido pleno, mas sempre como uma manifestação de irrealidade. Sartre critica a visão clássica da concepção da imagem, uma vez que, para ele, a mudança básica dessa concepção deve ocorrer para que a imagem não deva ser considerada uma coisa, nem ser tomada como exterioridade, ao contrário, ela é consciência, visto que se caracteriza como um ato intencional da mesma.

Sartre, então, preconiza que,

A palavra *imagem* não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto.<sup>37</sup>

Desta forma, Sartre contrapõe-se à fenomenologia, já que uma fenomenologia do imaginário deveria estar voltada para as imagens, visto que o imaginário descrito por ele caracteriza-se como elemento diretamente ligado a consciência humana, no qual o

---

<sup>35</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 23.

<sup>36</sup> SARTRE, Jean – Paul. *O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 37.

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, 1996, p. 19.

Ato de imaginação [...] é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. [...] A essas ordens da consciência os objetos obedecem: aparecem. Mas tem um modo de existência muito particular.<sup>38</sup>

Torna-se notório ainda que em outros pensadores também foi encontrada uma idêntica minimização da imaginação, cuja se tornaria algo válido, purificado da poluição das imagens, antes ela era tida como ilustração didática, pelas posições associacionistas, bergsonianas ou sartrianas, pois se teria o monismo da consciência psicológica, ao utilizar a imaginação reduzida à percepção enfraquecida, à recordação da memória. Em outra relação, os elementos imaginários estariam voltados para a atividade do espírito, desencadeados por Brentano e Husserl, nos quais se encontrariam a organização dos estados ou das coleções de estados de consciência.

Essas teorias intelectualistas trazem à tona o equívoco da concepção de imagem com uma fundamentação empírica que se distancia de um pensamento puramente lógico, onde a Escola de Würzburg e *Denkpsychologie* designaram um pensamento ligado à sensação, sendo considerado desta forma por não acrescentar nada às noções abstratas. Durand coloca, ainda, que, até aqui, o que se tem é uma crítica geral que minimiza a imaginação, quer convertendo o seu objeto como em Bergson, quer menosprezando a imagem como um vulgar duplicado sensorial, em que a psicologia geral rejeita o fenômeno de imaginário, colocando-o como uma espécie de esboço conceitual. Por outro lado, faz-se necessário reivindicar um estudo sistemático da representação partindo deste ponto, destes julgamentos acerca do fenômeno da imaginação, pois “o grande mal entendido da psicologia da imaginação é, afinal, para os sucessores de Husserl e mesmo de Bergson, o terem confundido, através do vocabulário mal elaborado do associacionismo, a imagem com a palavra”<sup>39</sup>, ou seja, o que há na psicologia da imaginação é uma confusão entre imagens e palavras, pois enquanto na linguagem o signo se torna insignificante por conta de sua arbitrariedade, na imaginação a imagem não pode encontrar o seu sentido fora da significação imaginária, já que

O *analagon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre

<sup>38</sup> SARTRE, Jean – Paul. *O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 165.

<sup>39</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 28-29.

símbolo. É finalmente, por terem falhado na definição da imagem como símbolo que as teorias citadas deixaram evaporar a eficácia do imaginário.<sup>40</sup>

No campo da psicanálise, Jung<sup>41</sup> e Freud<sup>42</sup> argumentaram a favor do imaginário, pois para eles as imagens representavam mensagens que chegavam à consciência a partir do inconsciente. Jung enfatizava a revalorização da imagem e do simbólico, afirmando que todo pensamento se encontra em imagens gerais, os arquétipos, “esquemas ou potencialidades funcionais, que determinam inconscientemente o pensamento”<sup>43</sup> e é a partir dessa função que Jung o denominará de o “inconsciente coletivo”, ao qual Piaget associa a “coerência funcional” do pensamento simbólico e do sentido conceitual, destacando uma unidade e solidariedade entre todas as formas de representação.

### **1.2.2- A ideia de imagem e símbolo em Gilbert Durand, François Laplantine e Liana Trindade**

Imagens não são concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo.<sup>44</sup>

A imagem constrói um aspecto de um determinado momento e objeto, levando em consideração o que nós já conhecemos sobre ele. As imagens são mutáveis, ou seja, transformam-se e alteram-se em vários momentos, como por exemplo, a imagem que conhecemos de uma pessoa, que não será a mesma compartilhada por ela e por outros que a conhecem. Essa imagem será modificada para nós em um determinado tempo, pois onde antes ela nos revelava determinadas características, em outro período essas características não existirão mais, ou serão transformadas. Isso demonstra que as pessoas, os objetos sociais, o mundo da natureza existem entre si mesmos, independente de outros significados que lhes são atribuídos, sendo que essa existência tende a ser de certa forma interpretada e percebida, e que essas ideias mentais que tidas acerca dessas representações nem sempre se configuram como

---

<sup>40</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 29.

<sup>41</sup> Psiquiatra suíço fundador da psicologia analítica, conhecida também como psicologia junguiana.

<sup>42</sup> Fundador da psicanálise.

<sup>43</sup> DURAND, Gilbert. *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 10.

símbolos, já que as imagens também podem ser signos de referências da realidade percebida, no entanto,

O símbolo prevalece sobre a imagem, à medida que, enquanto a imagem está mais diretamente identificada ao seu objeto referente – embora não seja a sua reprodução, mas a representação do objeto –, o símbolo ultrapassa o seu referente e contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar os homens e atuar segundo suas regras normativas (relacional ou de substituição).<sup>45</sup>

Segundo Charles S. Peirce<sup>46</sup>, a imagem como ícone (signo determinado pelo seu objeto, em virtude de sua natureza interna) se difere e se opõe ao símbolo, à medida que este é convencional, enquanto que a imagem não o é devido a sua identidade com o objeto, pois o autor define símbolo como “um signo que é determinado pelo seu objeto dinâmico somente no contexto em que ele é interpretado”<sup>47</sup>.

O símbolo estará inserido a partir do caráter convencional no interior do funcionamento social com todas as suas ambiguidades, seu caráter sincrético, polissemântico, que caracterizam um movimento unitário de indivíduos de uma cultura sobre uma mesma figura sintética, e que também vai se caracterizar, por sua vez, por não substituir qualquer sentido, mas sim uma pluralidade de interpretações. Surgem, então, os arquétipos que funcionam como uma espécie de suporte do imaginário, nos quais as imagens se adicionam a ele formando estruturas fluidas possuidoras de um dinamismo transformador.

A imagem e o símbolo constituem representações de objetos aos quais se referem, mas não representações puras. Elas apresentarão a percepção entendida no objeto, dando-lhe vários significados, pois “é necessário examinar a natureza mesma da relação social na qual a representação como imagem ou símbolo, irá atuar”<sup>48</sup>, ou seja, há elementos que se caracterizam simbolicamente segundo as convenções culturais, como a figura da raposa relacionada à característica de astúcia, sendo esta desencadeada como uma função ou característica definida por um determinado grupo, e que acaba funcionando como um atributo para aquele animal, já que era difícil para os caçadores capturá-lo por sua agilidade.

Durand apresenta as características do símbolo da imaginação a partir de suas categorias motivantes, que se dão de formas distintas e se consolidam pela não-linearidade e

<sup>45</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 13.

<sup>46</sup> Filósofo norte americano. Foi fundador do Pragmatismo e da ciência dos signos, a semiótica.

<sup>47</sup> *Dictionnaire encyclopédique des sciences Du langage* apud LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 13.

<sup>48</sup> *Idem, ibidem*, p.14.

pelo semantismo das imagens, é onde estão presentes as grandes dificuldades, pois, antes de se estabelecer um método firme para analisá-los, torna-se necessário estabelecer críticas no que diz respeito à:

Imaginação estreitamente motivada seja pela língua, seja pelas funções sociais, se modele sobre essas matrizes sociológicas, quer genes raciais intervenham bastante misteriosamente para estruturar os conjuntos simbólicos, distribuindo seja as mentalidades imaginárias, seja os rituais religiosos, quer ainda, com uma matiza evolucionista, se tente estabelecer uma hierarquia das grandes formas simbólicas e restaurar a unidade no dualismo bergsoniano das *Deux sources*, quer enfim que a psicanálise se tente encontrar uma síntese motivante entre as pulsões de uma libido em evolução e as pressões recalificadoras do microgrupo familiar.<sup>49</sup>

Para os analistas das motivações simbólicas, historiadores da religião, citados por Durand, os símbolos são classificados segundo o seu parentesco ligado às grandes epifanias cosmológicas. Krappe, por exemplo, subdivide os mitos e símbolos em dois grupos: os símbolos celestes e os símbolos terrestres, em seu livro *Genèse des mythes*, cinco dos primeiros capítulos são consagrados ao céu, ao sol e à lua, estas duas últimas ele coloca como as “duas grandes luminárias”, e as estrelas, enquanto que os seis últimos capítulos tratam de mitos atmosféricos, vulcânicos, aquáticos, ctônicos, cataclísmicos e, por fim, trata da história humana e seu simbolismo.

Eliade, em seu *Tratado de história das religiões*, também segue essa linha de separação, contudo, com teor mais profundo, pois ele consegue imiscuir os mitos e os símbolos cataclísmicos, vulcânicos e atmosféricos em categorias mais gerais, o que acaba intensificando capítulos com símbolos e ritos uranianos ao sol, à lua e à “mística lunar”, às águas, às cratofanias e à terra. No entanto, Durand coloca que será a partir do sétimo capítulo que o pensamento mitológico passa a se interessar pelos caracteres funcionais das hierofanias. Esta obra de Eliade, sobre a história das religiões, contribui para a afirmação da perenidade das imagens e dos mitos como fundadores do fenômeno religioso.

Entre esses teóricos, Bachelard é o que mais domina esse campo, já que o mesmo coloca a assimilação subjetiva como papel importante no encadeamento dos símbolos e suas motivações, pois ele “toca numa regra fundamental da motivação simbólica em que todo

---

<sup>49</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 33.

elemento é bivalente, simultaneamente convite à conquista adaptativa e recusa que motiva uma concentração assimiladora de si”.<sup>50</sup>

Gilbert Durand enfatiza também que, para se estudar *in concreto* o simbolismo imaginário, tem-se que adentrar nos estudos da antropologia em seu sentido pleno, nos quais o *homo sapiens* será estudado nas várias modalidades de sua produção, o que significa que a figuração simbólica ou o pensamento figurativo, enquanto imagem figurativa, será produzida pelos desejos e impressões do sujeito, traçando o que eles chamarão de “trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”<sup>51</sup>, em que ao propor uma bipartição das imagens em dois regimes, diurno e noturno, Durand cria então uma classificação para os símbolos, sendo evidenciados neste trabalho os símbolos que compõem o *regime diurno* que insere a estrutura heroica: os símbolos teriomórficos, os nictomórficos e os catamórficos.

Os símbolos teriomórficos estão voltados para o simbolismo animal, concentram-se tanto valorizações negativas, como as presentes nas figuras dos répteis, ratos, pássaros noturnos, quanto positivas, onde se encontrariam os animais como a pomba, o cordeiro e os animais domésticos, logo

De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais frequentes e comuns. Podemos dizer que nada nos é mais familiar, desde a infância, que as representações animais. Mesmo para o pequeno cidadão ocidental, o urso de pelúcia, o gato de botas, Mickey, Babar vêm estranhamente veicular a mensagem teriomórfica.<sup>52</sup>

Piaget, em suas observações sobre os sonhos relatados por crianças, ressalta que em um conjunto de trinta crianças, nove se referiam a sonhos com animais, evidenciando que existe toda uma mitologia fabulosa em torno dos costumes animais, pois

A salamandra permanece, para a nossa imaginação, ligada ao fogo, a raposa à astúcia, a serpente continua a “picar” contra a opinião do biólogo, o pelicano abre o coração, a cigarra entenece-nos, enquanto o gracioso ratinho repugna-nos.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup>DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 35.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 69.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 70.

Essas considerações refletem o poder da imaginação em mascarar tudo o que não serve a ela. Essa orientação teriomórfica da imaginação forma uma camada profunda, em que a experiência nunca poderá contradizer.

Por outro lado, para se trabalhar com esses símbolos teriomórficos, faz-se necessária a busca do abstrato espontâneo que o arquétipo animal em geral representa e não se deixa levar por alguma implicação particular, desenrolando-se a partir das explicações empiristas que em sua grande parte são dadas como motivos a zoolatria e à imaginação teriomórfica.

No resumo espontâneo do animal, encontra-se um esquema que se constitui no esquema do animado, pois ele se apresenta tal como a imaginação, sem derivações em especializações secundárias, visto que

Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado. Todo animal selvagem, pássaro, peixe ou inseto, é mais sensível ao movimento que à presença formal ou material.<sup>54</sup>

Vale ressaltar que as percentagens de respostas animais e de respostas sinestésicas são inversamente proporcionais, em uma relação de compensação mútua: “o animal não é mais que o resíduo morto e esteriotipado da atenção ao movimento vital”<sup>55</sup>, além disso, quanto maior for a porcentagem de respostas sobre os animais, nota-se que o pensamento é mais envelhecido, rígido, convencional ou invadido por humor depressivo, “a grande proporção de respostas animais é sintoma de um bloqueamento da ansiedade [...] e o aparecimento da animalidade na consciência é portanto sintoma de uma depressão da pessoa até os limites da ansiedade”.<sup>56</sup>

Durand cita Bachelard para trazer à tona o deslizamento do esquema teriomórfico para um simbolismo “mordicante”, em que o fervilhar anárquico transforma-se em agressividade, demonstrando que as imagens e os mitos de luta animal que estão inseridos no imaginário das crianças traduzem os seus sentimentos de inferioridade. O animal presente nos sonhos, que traz o aspecto devorador, será representado em sua metamorfose como um justiceiro, essa animalidade, a qual surge na maioria desses casos, após manter um símbolo de agitação e de mudança, será tida como o simbolismo da agressividade, da crueldade, uma vez que “é, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terríficos da

---

<sup>54</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 73.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 73.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*, p. 73.

animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros”<sup>57</sup>, a boca armada representa que os dentes cerrados estão prontos para morder e triturar, diferente de uma boca simples que engole e chupa.

O terror diante da morte devoradora apresenta-se como um dos primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal, visto que esses temas teriomórficos fizeram-se presentes em mais de 250 contos e mitos americanos por S. Comhaire – Syvain consagrados ao casamento nefasto de um ser humano e de um ser sobrenatural:

Numa centena de casos o ser sobrenatural nefasto é um animal ou um ogro. Em 5 apenas, este animal é um pássaro, enquanto em 13 casos o pássaro é um mensageiro benéfico. Em 21 casos o demônio é um réptil: cobra capelo, píton, cobra ou boa, e em 28 casos um monstro ogresco: ogro, lobisomem, *ghoul*, feiticeira ou mulher com cauda de peixe. Nos outros 45 casos, o diabo toma geralmente a aparência de um animal feroz: leão, leoa, touro, etc. em contrapartida, o cavalo parece eufemizar-se, à maneira do cavalo Byart, em 17 casos.<sup>58</sup>

Então, quer a figura demoníaca teriomórfica triunfe, quer suas artimanhas sejam frustradas, o tema da morte e da aventura temporal e perigosa aparecem subjacentes nestes contos. O animal será aquele que agita, o que foge e que não consegue ser apanhado, mas também será aquele que devora, aquele que rói.

Nos símbolos nictomórficos estarão presentes os símbolos que representam as trevas, são “animados em profundidade pelo esquema heraclidiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo”.<sup>59</sup>

Durand, ao citar Bohn, apresenta o choque diante do negro, provoca o que se chama de “angústia em miniatura”, a qual se insere desde infância e é projetada em relação ao negro, símbolo de um temor fundamental do risco natural, o qual vem acompanhado de um sentimento de culpabilidade, pois é descrito que “nas experiências de sonho acordado nota-se, igualmente, que as paisagens noturnas são características dos estados de depressão”<sup>60</sup>, exemplificando, pois, este estado de espírito, temos nos escritos de Adalcinda a presença da noite ressaltando um sentimento de tristeza, servindo como pano de fundo para a melancolia

---

<sup>57</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 85.

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 89.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 111.

<sup>60</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

ao circundar o estado de espírito da autora, como podemos notar no fragmento do texto *Do meu romance de amor*

[...]

E lá fora, na languidez da madrugada, onde triste divaga a minha phantasia, lá fora eu vejo os focos electricos chorarem, como que compadecidos da minha isomnia.

E as acardas do violino arrancam sons mais pungentes, como se toda a alma da minha saudade, da minha infinita melancolia e concentrasse nesta noite [...].<sup>61</sup>

São enfatizados também por Durand as experiências de Desoille, caracterizadas pelo choque diante do negro:

Uma “imagem mais escura”, uma “personagem vestida de negro”, um “ponto negro” emergem subitamente na serenidade das fantasias ascensionais, formando um verdadeiro contraponto tenebroso e provocando um choque emotivo que pode chegar a crise nervosa.<sup>62</sup>

Essas características estão presentes no teatro ocidental, que sempre veste de negro as personagens que assumem caráter antipático ou que são reprovadas. Em exemplos temos, Tartufo<sup>63</sup>, Basílio, Bártolo, Mefistófoles<sup>64</sup> ou Alceste, figuras que são relacionadas às trevas, às cegueiras, neste caso, relacionando a figura do cego como o símbolo da mutilação vinculado à negatividade em todos os seus aspectos, se estendendo a outros termos sartrianos como “vesga”, “louca”, “degradada”, “pobre”, “fantasma”.

Outro símbolo nictomórfico encontra-se ligado à água hostil, à água negra:

A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água

<sup>61</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 10, de 15 de Maio de 1930, p. 15.

<sup>62</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 91.

<sup>63</sup> *Tartufo* (em francês *Le Tartuffe*) é uma comédia de Molière, e uma das mais famosas da língua francesa em todos os tempos. Sua primeira encenação data de 1664 e foi quase que imediatamente censurada pelos devotos religiosos que, no texto, foram retratados na personagem-título como hipócritas e dissimulados. Os devotos sentiram-se ofendidos, e a peça quase foi proibida por esta razão, pelos tribunais do rei Luís XIV de França, onde tinham grande influência. Na língua portuguesa, o termo *tartufo*, como em outros idiomas, passou a ter a acepção de pessoa hipócrita ou falso religioso, originando ainda uma série de derivados como *tartufice*, *tartúfico* ou ainda o verbo *tartuficar* - significando enganar, ludibriar com atos de tartufice.

<sup>64</sup> Mefistófeles é um personagem-chave em todas as versões de Fausto, sendo a mais popular destas, a do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Mefistófeles aparece ao Dr. Fausto, um velho cientista, cansado da vida e frustrado por não possuir os conhecimentos tão vastos como gostaria de ter, e este decide entregar-lhe a sua alma em troca de alcançar o grau máximo da sabedoria, ser rejuvenescido e obter o amor de uma bela donzela.

não voltam à nascente [...]. A água noturna, como o deixavam pressentir as afinidades isomórficas com o cavalo ou com o touro, é, portanto, o tempo. É o elemento mineral que se anima com mais facilidade. Por isso, é constitutiva desse arquétipo universal, ao mesmo tempo teriomórfico e aquático, que é o *Dragão*.<sup>65</sup>

A partir da análise dos aspectos secundários da água noturna, pode-se chegar a outro elemento, as lágrimas, sendo que estas podem se encontrar introduzidas indiretamente no tema do afogamento. “A água estaria ligada às lágrimas por um caráter íntimo, seriam uma e outras “a matéria do desespero”<sup>66</sup>.

Outra imagem, também, se torna frequente na constelação da água negra, é a cabeleira, “ela vai imperceptivelmente fazer deslizar os símbolos negativos que estudamos para uma feminização lavar, feminização que será definitivamente reforçada por essa água feminina e nefasta por excelência: o sangue menstrual”<sup>67</sup>. Levando em consideração que a cabeleira não se liga à água por ser feminina, mas ao contrário, feminiza-se por ser hieróglifo da água, a água cujo suporte fisiológico é o sangue menstrual, uma vez que

Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal.<sup>68</sup>

Os símbolos catamórficos, por sua vez, fazem referência à queda, ao movimento de correção postural, uma das primeiras experiências do medo, e estariam ao lado do tempo vivido, visto que,

O engrama da queda é, com efeito, reforçado desde a primeira infância pela prova da *gravidade* que a criança experimenta quando da aprendizagem penosa do andar. O andar passa de uma queda corretamente utilizada como suporte da postura vertical, e cuja falha é provada por quedas reais, choques, pequenos ferimentos que agravam o caráter pejorativo da dominante reflexa.<sup>69</sup>

Em vários mitos e lendas vemos a tônica do aspecto catastrófico da queda, da vertigem, da gravidade ou do esmagamento, a exemplo temos, primeiro, Ícaro<sup>70</sup> que cai

<sup>65</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 96-97.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p. 98.

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

<sup>68</sup> *Idem, ibidem*, p. 111.

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, p. 112-113.

<sup>70</sup> Na mitologia grega, Ícaro era filho de Dédalo, conhecido por sua tentativa de voar próximo ao sol, acabou tendo suas asas derretidas, caindo no mar Egeu.

aniquilado pelo sol por querer aproximar-se exageradamente do mesmo; segundo Atlas, que é esmagado eternamente pelo fardo terrestre; e ainda Ixíon<sup>71</sup>, Belerofonte<sup>72</sup>, entre outros, que terminam os dias na catástrofe da queda.

Durand discorre ainda que há no contexto físico da queda uma moralização e mesmo uma psicopatologia da queda, em que ela passa a ser relacionada com os aspectos pecaminosos da fornicação, inveja, cólera, idolatria e assassínio. Deste modo, há uma feminilização do símbolo: a mulher, que se torna impura pelo sangue menstrual, passa também a ser responsável pelo pecado original, sendo a representação da queda do homem perante o criador, pois a “feminização da queda seria, ao mesmo tempo, a sua eufemização. O incoercível terror do abismo minimizar-se-ia no medo venial do coito e da vagina”.<sup>73</sup>

O caráter simbólico possui um sistema de valores subjacentes, históricos ou ideais referidos aos objetos ou instituições consideradas, pois há instituições sociais que podem existir apenas no simbólico, ou seja,

Cada organização da vida social é constituída por uma rede simbólica: o título de propriedade é o signo do direito de posse dessa propriedade, da mesma forma que a folha de pagamento é o signo do direito do assalariado receber uma quantidade estabelecida em dinheiro pelo seu trabalho. Na Instituição de ensino, em uma sala de aula, o espaço existente entre a mesa do professor e as cadeiras dos alunos marca simbolicamente a autoridade, o afastamento diferenciado do mestre em relação a seus alunos.<sup>74</sup>

Essas redes simbólicas também se encontram dentro de experiências cotidianas, através de ritos como as experiências religiosas, as homenagens a fatos históricos e míticos, os aniversários, casamentos, batizados, em que todos estes passarão a representar os rituais de reatualização, em que acontecimentos do passado ou passagens da existência humana, significarão atitudes, sentimentos, mudanças significativas na vida social do ser humano.

Já em relação ao imaginário, “como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir, e por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade

---

<sup>71</sup> Íxion figura entre os três maiores vilões da mitologia grega, ao lado de Sísifo e Tântalo.

<sup>72</sup> Na mitologia grega, Belerofonte foi um herói venerado na Lídia e em Corinto, filho de Posídon adotado por Glauco, filho de Sísifo, da casa governante de Corinto, dono do cavalo alado Pégaso, que encontrou junto à fonte de Pirene.

<sup>73</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 116.

<sup>74</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 22-23.

imaginária”<sup>75</sup>, ou seja, há uma analogia entre ambos, na qual um utiliza o outro para se fazer existir.

Para Karl Max<sup>76</sup>, a noção de imaginário está ligada a uma noção de alienação, à autonomia das instituições econômicas e/ou religiosas como produtos independentes das ações humanas, representando as contradições reais entre o produtor e o produto. Neste sentido, o imaginário seria uma espécie de solução fantasiosa para as contradições reais, trazendo à tona a sua característica de autonomia em relação à sociedade e aos homens que a produzem, e é isto (atributo de autonomia) que faz com que as instituições consigam ter continuidade em sua existência. Para Lukács<sup>77</sup>, a mitificação das relações reais dos homens com o produto e a instituição acaba se tornando a condição adequada aplicada ao funcionamento da economia capitalista.

Logo, para definir imaginário, Laplantine e Trindade acrescentam que

O imaginário, portanto, de uma maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção.<sup>78</sup>

Criamos uma imagem de um determinado elemento, sem antes estarmos ligados diretamente à percepção do mesmo, porém, outros estudiosos acreditam que essa imagem produzida pelo imaginário pode ser algo que nunca nos foi dado ou até mesmo percebido. Castoriadis,

Afirma ser o imaginário a capacidade de “produzir” uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção, consideramos que a imagem é formada a partir de um apoio real na percepção, mas que no imaginário o estímulo perceptual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real.<sup>79</sup>

Desta forma, vemos que o imaginário se torna uma representação, em que há uma tradução mental de uma realidade exterior, mas está presente em uma parte do campo da representação, uma vez que ao ultrapassar o processo mental ela estará além da representação intelectual ou cognitiva, ou seja,

<sup>75</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 24.

<sup>76</sup> Intelectual e revolucionário alemão que atuou como economista, filósofo, historiador, teórico político e jornalista.

<sup>77</sup> Filósofo húngaro.

<sup>78</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. A diferença entre o imaginário e a ideologia é que, embora ambos façam parte do domínio das representações referidas ao processo de abstração, a ideologia está investida por uma concepção de mundo que, ao pretender impor à representação um sentido definido, perverte tanto o real material quanto esse outro real perverte o imaginário.<sup>80</sup>

Portanto, em uma perspectiva neoplatônica, as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico, neste sentido, as imagens, as quais em suas formas possuem sentidos afetivos universais, remetem à estrutura do inconsciente, apesar de considerarem que o consciente surge do inconsciente, as especificidades históricas e socioculturais encontram-se voltadas para um segundo plano de análise, logo, as imagens, com sua dinâmica, e o imaginário se identificam aos símbolos, pois “os símbolos são o que falar, escreve Paul Ricoeur<sup>81</sup>, à medida que neles existem os mesmos sentidos que os homens irão redescobrir”.<sup>82</sup>

Desta forma, de acordo com os escritores neoplatônicos, os símbolos possuem significados por si mesmo e levam o homem à ideia de um sentido primordial que constitui a imagem simbólica. Mas apesar das diferentes análises, funcionalistas, estruturalistas, hermenêuticas, fenomenológicas e cognitivas, estas levam em consideração o nível do consciente sobre o inconsciente, no qual a imagem, o imaginário e o símbolo passam a se diferir segundo as analogias que os termos estabelecem e não segundo as suas substituições.

### 1.3- GASTON BACHELARD E A IDEIA DE ESPAÇO POÉTICO

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos; n. 309, p. 25.

<sup>81</sup> Filósofo e pensador francês.

<sup>82</sup> LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>83</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 02.

Gaston Bachelard<sup>84</sup>, em seu livro *A Poética do Espaço* (2008), traz à tona uma espécie de tratado poético a partir das imagens desencadeadas de diferentes espaços recorrentes na literatura como casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto; uma vez que ele os toma “como *instrumento de análise* para a alma humana”<sup>85</sup>, pois o espaço percebido pela imaginação não pode ser um lugar indiferente, mas sim um ambiente vivido e “vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”<sup>86</sup>. Logo, através deste espaço analisado por Bachelard, pode-se chegar a uma fenomenologia da imaginação, isto é, conhecer a sua origem, a sua essência e sua pureza.

Em uma conferência no ano de 1967, Michel Foucault<sup>87</sup> expôs, através de seu texto *Outros Espaços* (1995), considerações sobre a importância desse estudo; todavia, em uma concepção diferente da abordada por Bachelard, visto que Foucault apresenta-nos noções de utopia, heterotopia e atopia. Para o filósofo as utopias e as heterotopias são posicionamentos espaciais que definem o homem em relação à sociedade, o espaço utópico, o qual reflete o desejo da sociedade aperfeiçoada, é o mesmo da fábula, da irrealidade; enquanto que o espaço heterotópico corresponde a posicionamentos reais inseridos no interior de uma cultura e também são, ao mesmo tempo, representados, contrapostos e invertidos.

As utopias, por mais que não possuam espaço no real, produzem um espaço mágico, confortável, linear e acabam descobrindo lugares simplificados. Por isso que a sociedade possui o desejo da utopia, da organização da cultura. Sobre as mesmas Foucault discorre:

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis.<sup>88</sup>

Já as heterotopias, ao contrário das utopias, elas desassossegam, inquietam, são reais e acabam por descortinar um vasto número de realidades possíveis, visto que a espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”<sup>89</sup>. Foucault expõe ainda que entre as

---

<sup>84</sup> Filósofo francês.

<sup>85</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 20.

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>87</sup> Filósofo e historiador francês.

<sup>88</sup> FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In: *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 414-415.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, p. 418.

utopias e as heterotopias existem as atopias, caracterizadas como uma experiência mediana, a qual o espelho é o seu principal espaço de representação. O espelho é ao mesmo tempo utópico e heterotópico, logo constrói a atopia, a qual seria nesse sentido a desordem. Ele se torna utópico à medida que eu me vejo no lugar onde não estou, assim como ao mesmo tempo, ele é heterotópico, porque o espelho existe de fato e desencadeia um efeito retroativo, através dele, posso descobrir-me ausente no lugar onde estou.

Apesar de Foucault enfatizar seu estudo no espaço externo, o filósofo ressalta que as obras de Bachelard e dos fenomenologistas demonstraram que não habitamos um espaço homogêneo e vazio, ao contrário, habitamos um espaço imerso em quantidades e fantasmático, pois

O espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas: é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.<sup>90</sup>

Neste excerto, percebemos o realce que Foucault dá ao espaço interior, denominado também como espaço de dentro, contribuindo com as reflexões contemporâneas em relação às análises do espaço, neste sentido demonstra a importância de Bachelard, o qual busca “examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*”<sup>91</sup>, por isso a escolha de espaços íntimos (casa, quarto...), por que eles denotam a vivência humana trazendo consigo sentimentos e lembranças, como observado em seu primeiro capítulo, denominado de *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana*, em que temos a figura da casa que representa “o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”<sup>92</sup>. Logo, a casa torna-se o abrigo primordial do homem, é onde ele sonha e é acolhido, podendo também desfrutar da solidão, assim como para o autor que diz: “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”<sup>93</sup>. Mesmo quando em seu aspecto demonstra a sua humildade e o quão pode ser cheia de defeitos, no devaneio ela vem a ser reconfortante e oferece estabilidade. Isto porque a

<sup>90</sup> FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In: *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 413-414.

<sup>91</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 19.

<sup>92</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

<sup>93</sup> *Idem, ibidem*, p. 26.

casa natal é fortemente arraigada em nós, no inconsciente, pois a mesma congela a imagem da infância, tornando-a contínua, e essa casa “deve guardar sua penumbra”<sup>94</sup>, através da penumbra, do indeterminado é que as imagens são criadas, como podemos ver na seguinte passagem do poema *Foi assim que eu nasci...* da poeta Adalcinda Camarão, o qual demonstra toda a simplicidade, humildade da casa onde o eu - lírico nascera,

Ali naquela terra caboclinha  
Só havia palha de ubussú  
Para abrigar  
A viola do caboclo entristecido,  
E muito dentro da matta  
Uma pequenina choça,  
Onde a lua baixava o olhar.<sup>95</sup>

Ou seja, na casa natal se descobre a função de habitar que será transplantada a todas as outras moradias, quando essa casa inicial já não mais existir, pois,

As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar.<sup>96</sup>

Bachelard ainda propõe duas formas de se imaginar a casa, verticalmente ou centralizadamente, em que, através da verticalidade, a visão se estende do porão ao sótão, enfatizando que este está mais próximo das nuvens, da racionalidade, gerando então, imagens claras, uma vez que “os andares elevados, o sótão, o sonhador os “edifica” e o reedifica. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados”<sup>97</sup>. Já o porão torna-se a parte mais obscura, irracional da casa, é o lugar onde é noite todo tempo e o medo predomina, desta forma, “no porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão”.<sup>98</sup>

Em relação ao outro aspecto de imaginar a casa através da centralidade, este nos conduzirá para o sentido da cabana, em que a casa imaginada comportará toda simplicidade,

<sup>94</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 32.

<sup>95</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº. 12, de 15 de Junho de 1930, p. 18.

<sup>96</sup> BACHELARD, Gaston. *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

<sup>98</sup> *Idem, ibidem*, p. 37-38.

primitividade, desencadeando no aconchego de uma cabana, é neste lugar que se dá o encontro com a solidão, e onde as lembranças viram lendas, portanto a cabana representa a intimidade de um refúgio. Bachelard, tomando um trecho do livro de Henri Bachelin <sup>99</sup>, em que este encontra na sua própria casa o devaneio da cabana, ao aprofundar esse “sonho da cabana”, afirma que quem aprecia as imagens lendárias das casas primitivas conhecerá muito bem o que ele descreve, pois “com a cabana, com a luz que vela no horizonte distante, acabamos de indicar em sua forma mais simplificada a condensação de intimidade do refúgio”. <sup>100</sup>

Ao analisar também espaços construídos por escritores como Baudelaire <sup>101</sup>, Rilke <sup>102</sup>, Henri Bosco <sup>103</sup>, Edgar Allan Poe <sup>104</sup>, Bachelard continua tratando a figura da casa como um “centro de proteção” que se torna um “centro de devaneio” <sup>105</sup>, e ainda que ela poderá assumir dois papéis de proteção, o de não lutar e o outro de lutar contra o universo. O exemplo da casa que protege sem lutar foi retirado de Baudelaire, em uma situação de neve, a casa acolhe o homem, o conforta, o protege do frio, assim como uma mãe que cobre o filho com um cobertor. Segundo o autor, “o inverno *evocado* é um reforço da felicidade de habitar. No reino da imaginação, o inverno relembado aumenta o valor de habitação da casa”. <sup>106</sup>

Ao tratar da casa que luta pela proteção, Bachelard toma como exemplo o autor Henri Bosco, enfatizando que em uma tempestade a casa luta para se manter viva, protegendo o seu habitante, a imagem criada, a partir daí, também se assemelhará com a imagem de uma mãe que protege o filho, neste caso, a proteção é contra a agressividade do universo demonstrada pela tempestade. Após a tempestade e a luta vencida, “a choupana transformou-se em fortaleza da coragem para o solitário que nela deve aprender a vencer o medo” <sup>107</sup>, desta forma fica evidente que o heroísmo da casa passa a habitar também o homem.

Bachelard faz ainda uma analogia de oposição entre a casa natal e a casa sonhada, que seria a última morada. Nela então caberia todo o conforto, a solidez e a comodidade, características que não estariam presente na primeira residência, pois ela seria muito bem planejada, concreta, definitiva, porém esta seria também mais triste, já que a realidade afasta o

---

<sup>99</sup> Escritor francês.

<sup>100</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 53.

<sup>101</sup> Poeta e teórico da arte francesa.

<sup>102</sup> Poeta alemão.

<sup>103</sup> Escritor francês.

<sup>104</sup> Escritor, poeta, romancista, crítico literário norte americano.

<sup>105</sup> BACHELARD, Gaston. *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>106</sup> *Idem, ibidem*, p. 57.

<sup>107</sup> *Idem, ibidem*, p. 62.

devaneio, pois à medida que todas as fantasias se tornam reais, não há mais por que sonhar. Desta forma, a partir deste pensamento, o filósofo propõe “uma ritmanálise da função de habitar”<sup>108</sup>, ou seja, ele enfatiza que devemos dar um maior valor aos pequenos ritmos da vida ao invés de apenas deixar-nos levar pelos grandes ritmos do universo.

No capítulo *A gaveta, os cofres e os armários*, Bachelard inicia fazendo uma crítica ao filósofo francês Henri Bergson que utiliza a palavra “gaveta” em sentido metafórico de “conceito”, pois “quando Bergson fala de uma gaveta (...) a palavra surge sempre como uma metáfora polêmica. Comanda e julga, julga sempre da mesma forma. O filósofo não gosta dos argumentos em gavetas”<sup>109</sup>, ou seja, a imagem é pura, ela é um fenômeno em si mesma, enquanto que a metáfora é uma “imagem fabricada”; desta forma, fica evidente que somente a imagem pode ser o objeto de um estudo fenomenológico.

Bachelard afirma ainda que “com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios da intimidade”<sup>110</sup>, isto é, o espaço da casa em analogia com os objetos que a integram, espaços que compõem uma maior intimidade, maior que até a própria casa, sendo, por isso, espaços que carregam traços psicológicos.

No caso de espaços como o armário e a gaveta, observamos que são lugares onde não se guardam qualquer coisa, pois “o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um”<sup>111</sup>, logo, para o filósofo somente um “pobre de espírito” poderia guardar qualquer coisa neste espaço, uma vez que estes lugares são tidos como profundos e refletem a vida de quem os usa, ou seja, em tais espaços “vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite”<sup>112</sup>, estes lugares carregam traços de ordem e harmonia.

Já em relação ao cofre e a fechadura, esses são tidos como espaços mais instigantes, pois estão circundados pela neblina do esconderijo, guardam segredos, e quando esses esconderijos são abertos, neles se encontram um novo mundo, um novo olhar já que nada é conhecido, “o cofre é um calabouço de seu segredo. Gostaríamos de abrir e gostaríamos de

---

<sup>108</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 78.

<sup>109</sup> *Idem, ibidem*, p. 87.

<sup>110</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

<sup>111</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*, p. 92.

nos abrir”<sup>113</sup>. Os espaços internos guardam, portanto, os sonhos da alma humana, visto que “quem enterra um tesouro enterra-se com ele”<sup>114</sup>.

No quarto capítulo denominado de *ninho*, o filósofo utiliza a imagem do ninho, muito recorrente na literatura, e compara-o à casa, ou seja, a casa humana ideal, que tende a ser tão confortável e aconchegante quanto o abrigo dos animais. A pessoa que habita uma casa-ninho sonha em voltar para ela, assim como um pássaro volta para o seu ninho, porque

O ninho, como toda imagem de repouso, de tranqüilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples [...]. A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. *Volta-se* a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco.<sup>115</sup>

A imagem projetada do ninho denota-nos uma volta à infância, ao encantamento, a simplicidade, e mesmo ao ser imaginado em sua forma mais humilde; o ninho sempre nos oferece uma imagem de segurança, nele “estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica”<sup>116</sup>.

O espaço d’ *A concha*, o quinto capítulo da obra de Bachelard, se caracteriza como um dos mais poéticos, pois é a construção da morada com o calcário expelido pelo próprio organismo. Neste caso, as conchas passam uma imagem de vida que não se lança para frente, mas sim, que gira em torno de si mesma. Esse espaço representado pela casa do molusco, que possui uma forma circular, protege-o; mas também é símbolo de beleza, a divisa do molusco seria então “é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela”.

Na simbologia dos antigos, a concha foi símbolo do ser humano completo, corpo e alma, a carapaça corresponderia ao corpo; o molusco a alma. No entanto, é quando se aceita a solidão que o homem vive realmente a imagem da concha, pois o sonho de morar sozinho, nada mais é do que o desejo de ser envolto pela sua própria concha.

Bachelard afirma então que “a casa que cresce na medida exata de seu hóspede, é uma maravilha do Universo”, tornando-se “sublimes motivos de contemplação para o espírito”<sup>117</sup>, a forte imagem que a concha representa é também enfatizada pelo biólogo Leon

<sup>113</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 100.

<sup>114</sup> *Idem, ibidem*, p. 100.

<sup>115</sup> *Idem, ibidem*, p. 110-111.

<sup>116</sup> *Idem, ibidem*, p. 115.

<sup>117</sup> *Idem, ibidem*, p. 132.

Binet em que “o caracol se retrai ‘dissimuladamente’ em seu quiosque, como uma menina contrariada vai chorar no seu quarto”.<sup>118</sup>

No sexto capítulo, o autor fala das impressões de intimidade que, mesmo sendo fugidias ou imaginárias, apresentam uma raiz mais humana, os cantos, espaços que permitem desfrutar a solidão ao mesmo tempo em que acolhe aqueles que neles se recolhem. Esses cantos caracterizam o silêncio, a imobilidade, a insegurança, uma situação de quietude e aconchego, em que a alma fica em aberto para o devaneio e o canto transfigura-se em “um armário de lembranças”.<sup>119</sup>

Neste capítulo, Bachelard faz uma analogia entre as palavras e as casas para explicar o trabalho dos poetas,

As palavras – imagino isso frequentemente – são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta.<sup>120</sup>

Bachelard concentra suas análises nos microespaços, e é só a partir do sétimo capítulo que na verdade abriga os macroespaços. *A miniatura* enfatiza o quanto é comum na literatura a narração de espaços pequenos para que a partir deles se tenham os grandes espaços, pois “a miniatura estende-se até as dimensões de um universo, ou seja, o grande, mais uma vez, está contido no pequeno”.<sup>121</sup>

Grandes escritores utilizam a descrição da miniatura, visto que é “preciso amar o espaço para descrevê-lo minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho”<sup>122</sup>. No entanto, um autor que presa o fato de caminhar pela narração, espera também o mesmo do leitor, já que “o leitor que não tem pressa – é o único que nós podemos desejar – entra seguramente no devaneio miniaturizante”<sup>123</sup>. O escritor, através da miniatura, fala do mundo sem de certa forma se arriscar muito. No entanto, esses espaços miniaturizados não podem ser vividos, como neste

---

<sup>118</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 129.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, p. 151.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem*, p. 155.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*, p. 165.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem*, p. 167.

<sup>123</sup> *Idem, ibidem*, p. 168.

caso, a casa, o quarto; que são apenas imaginados, pois ao se criar um espaço de miniatura o escritor recorre aos sentidos do leitor, que lê, escuta e sente o espaço através do devaneio.

Da descrição da miniatura, Bachelard passa agora para o espaço da intimidade no capítulo que ele chama de *A imensidão íntima*. O autor afirma que, enquanto o homem se aproxima ou depara-se com a imensidão, ele a transforma em intimidade, cujo devaneio é sempre de caráter particular, já que não é possível atingir o imenso senão pelas experiências íntimas de cada um, “a imensidão está em nós”<sup>124</sup> e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda”<sup>125</sup>. Por outro lado n’*A dialética do exterior e do interior*, o autor passa a criticar esse diálogo afirmando que o exterior é entendido quando ele é transformado em interior, considerando tudo como valor humano, o espaço não pode ser unicamente exterior, ele é vivido, imaginado, recordado interiormente.

Em *A fenomenologia do redondo*, encontram-se as imagens circulares, elas centralizam a vida, dão unidade, em oposição às pontiagudas que ferem, que afastam. Portanto, fica notório que as imagens as quais trazem segurança, aconchego, são todas redondas, pois tomando a citação de Joë Bousquet “Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda”<sup>126</sup>.

Desta forma, o que o autor propõe em *A poética do Espaço* é um estudo sobre os espaços em analogia com a literatura, visto que os mesmos são muito presentes e comuns em produções literárias. E em Adalcinda Camarão, o espaço, por exemplo, também é um elemento poético que compõe suas criações, como podemos observar em alguns trechos postos aqui, para enfatizar as considerações de Bachelard.

Logo, através do estudo da categoria imaginário e dos elementos, imagem, símbolo e espaço, podemos então perceber como eles se encontram refletidos nos poemas de Adalcinda, ficando evidente que a autora os utiliza para compor suas temáticas, assim como podemos identificá-los também em outros autores, os quais compartilhavam da mesma geração da poetisa, o movimento modernista que no Pará fazia-se presente, pois buscavam através de seus escritos demonstrar a construção/reconstrução de uma identidade local.

---

<sup>124</sup>BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 190.

<sup>125</sup> *Idem, ibidem*, p. 200.

<sup>126</sup> *Idem, ibidem*, p. 235.

## 2

**IMAGINÁRIO, ESPAÇO E MODERNIZAÇÃO NA BELLE ÉPOQUE  
AMAZÔNICA**

A “bela época” é a expressão da euforia e do triunfo da sociedade burguesa no momento em que se notabilizavam as conquistas materiais e tecnológicas, ampliando as redes de comercialização [...]. Na Amazônia, a belle époque, contemplava temas expressivos voltados para as riquezas da borracha (ou seringa) e da euforia social.<sup>127</sup>



Fig. 1 - Avenida Presidente Vargas – 1909<sup>128</sup>

<sup>127</sup> DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. (Descobrimo o Brasil). 3. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 07.

<sup>128</sup> COIMBRA, Oswaldo. *Crônicas dos “Jovens de 1886” (A origem dos fundadores da primeira escola de engenharia do Pará)*. Prêmio Literário Barão do Guajará – Crônicas – APL, 2009, p. 134.

Antes de adentrarmos no contexto da *Belle Époque* amazônica, utilizaremos, *a priori*, as considerações de Nicolau Sevcenko<sup>129</sup>, em seu livro *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república* (2003), o qual trará questões sobre o período de transição entre Império e República, nos séculos XIX e XX, período em que se evidenciavam mudanças em todos os setores brasileiros, pois para Sevcenko,

As décadas em torno da transição dos séculos XIX e XX assinalaram mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira. Mudanças que foram registradas pela literatura, mas, sobretudo mudanças que se transformaram em literatura. Os fenômenos históricos se reproduzem no campo das letras, insinuando modos originais de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir.

Por outro lado, os valores éticos e sociais mudaram tanto no nível das instituições e dos comportamentos como no plano das peças literárias. Os textos artísticos se tornaram, aliás, termômetros admiráveis dessa mudança de mentalidade e sensibilidade.<sup>130</sup>

O historiador utiliza a literatura como artifício para exemplificar as lutas sociais e contestações de atitudes tomadas durante este período, utilizando mais precisamente as obras de Euclides da Cunha<sup>131</sup> e Lima Barreto<sup>132</sup>, escritores que destacavam, por meio de suas produções, as manifestações políticas, econômicas e sociais desta época, uma vez que nesta fase,

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia que pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose [...]: a condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.<sup>133</sup>

Deste modo, tais características são percebidas através dos escritos de Euclides da Cunha e Lima Barreto, escritores que produziram na ocasião da *Belle Époque*, e que Sevcenko acaba utilizando, para destacar as frustrações e os anseios dos mesmos refletidos em suas obras nos anos iniciais da república<sup>134</sup>, o reflexo das modificações nas posturas

<sup>129</sup> Historiador brasileiro.

<sup>130</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 286-287.

<sup>131</sup> Escritor, sociólogo, repórter jornalístico, historiador, poeta brasileiro.

<sup>132</sup> Escritor e jornalista brasileiro.

<sup>133</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>134</sup> Fase que tem seu início desde as campanhas abolicionistas e se estendeu até a década de 1920.

inclinadas ao benefício burguês, segundo eles, era um mascaramento dos costumes culturais para satisfazer uma sofisticação dos modelos europeus, mas especificamente os franceses, já que

Os tópicos que esses intelectuais enfatizavam como as principais exigências da realidade brasileira eram: a atualização da sociedade como o modo de vida promanado da Europa; a modernização das estruturas da nação, com a sua devida integração na grande unidade internacional. E a elevação do nível cultural e material da população.<sup>135</sup>

Nesse período, percebemos, através desses autores, que o âmbito literário passou a ter então, como pano de fundo, a urbanização, mas especificamente, o cenário do Rio de Janeiro, pois apesar dos escritores Lima Barreto e Euclides da Cunha terem visões diferentes de mundo, seus pontos em comum situavam-se na desilusão com a evolução do regime republicano. Para Lima Barreto, o grande empresário representava a maior ameaça para a sociedade, quer fosse ele o latifundiário, o proprietário, o especulador que “mamava nas tetas públicas”, e ainda o cafeeiro, ao fraudar as leis do mercado. Enquanto Euclides da Cunha, de início, este ansiava para a chegada da república, encontrava-se, portanto, decepcionado com o que via, era uma república dos conselheiros, ou dos fazendeiros de café, passando acreditar no desenvolvimento do país por meio das indústrias, as quais intensificavam a iniciativa privada.

Nicolau Sevcenko nos mostra essa mediação entre literatura e história, neste caso, demonstradas nas obras dos escritores analisados, evidenciando a frustração que atingiu a sociedade de intelectuais da época, no Brasil, por ocasião da chegada da República e da modernização da cidade do Rio de Janeiro.

Mas assim como esse processo de modernização chegava às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, Belém do Pará também experimentava a modernização do final do século XIX e início do século XX, tornando-se uma das *cidades – boom* brasileiras; graças à economia do látex evidenciada no período de 1870 a 1912, em que Belém tornava-se o principal porto de escoamento da produção da borracha. Iniciava-se então todo um processo modernizador na região Norte, que se manifestava desde o vestuário, a construção de prédios, cafés, luz elétrica, bondes, ferrovias, à criação de uma nova estética, reflexos do poder da classe em ascensão, a burguesa.

---

<sup>135</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 97.

A industrialização adentrava no cenário de grandes cidades aqui no Brasil, embora Belém não tivesse se industrializado com a mesma intensidade, como São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1862, já era possível notar um número significativo de fábricas na cidade como as de sabão, óleos, cal, louças de barro, vinho de caju, chocolate, beneficiamento de arroz, café, artefatos de borracha, curtume, olarias, serrarias, totalizando 99 manufaturas, segundo o censo econômico de 1862, IBGE, citado em SARGES <sup>136</sup> (2002, p. 20). Evidenciando ainda que

No período que vai de 1890 a 1900 surgiram 25 novas fábricas, dentre as quais destacamos a “Fábrica Palmeira” (1882) que produzia biscoitos, açúcar refinado, caramelo, pão, café, etc.; “Fábrica Perseverança” (1895) produtora de fibras e cordas; “Fábrica Bitar” (1897) fabricante de artefatos de borracha. Alguns anos depois inaugurou a “Fábrica de Cerveja Paraense” (1905) e até uma fábrica de licores “English Falernum and Warmwood Bitters” cuja autorização de montagem deu-se pela Resolução nº 156 de 06 de setembro de 1906. <sup>137</sup>

Belém do Pará passava então a apresentar tentativas de adaptação aos novos costumes, neste caso, os europeus, proporcionados pela nova ordem econômica e financeira ocasionados pela república, era necessário então se ter políticas de saneamento e embelezamento para a cidade, uma remodelação dos hábitos e costumes sociais, tudo ao olhar dos padrões europeus, refletindo uma Belém que passaria então a ter um aspecto mais semelhante com as cidades europeias do que as brasileiras, mas especificamente uma cidade francesa, um pedacinho da Europa perdido na Amazônia. Neste sentido,

Era preciso alinhar a cidade aos padrões da civilização européia. Desse modo, a destruição da imagem da cidade desordenada, feia, promíscua, imunda, insalubre e insegura, fazia parte de uma nova estratégia social no sentido de mostrar ao mundo civilizado (entenda-se Europa), que a cidade de Belém era o símbolo do progresso, imagem que se transformou na era “obsessão coletiva da nova burguesia”. <sup>138</sup>

Em outro aspecto, apesar do período *boom* da borracha ter o seu auge nos anos de 1870 a 1912, vale ressaltar que desde 1840 a Amazônia já estava no processo de inserção no sistema capitalista mundial, por conta de sua atividade econômica, que girava em torno da borracha. Ao olhar esse aspecto, o Professor de História da UFPA, Geraldo Mártires Coelho, no texto *Anteato da Belle Époque: Imagens e Imaginação de Paris na Amazônia de 1850*

<sup>136</sup> Historiadora e Prof.<sup>a</sup> da Universidade Federal do Pará.

<sup>137</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002, p. 21.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

(2005), traça considerações a respeito da época de ouro da borracha no Brasil, mais especificamente nas cidades de Belém e Manaus. Porém vemos que a intenção do autor não se concentra em apenas descrever ou exemplificar tal período, mas sim relatar sobre seu início precoce localizado na Amazônia de 1850 – estas influências foram percebidas por navegantes como Henry Walter Bates, no período em que percorriam cidades do estado do Pará, discorrendo ainda que, não somente as capitais estavam sujeitas aos elementos provindos desta época, mas ainda cidades ribeirinhas que também compartilhavam das características que vinham com a *Belle Époque*.

### 2.1- A BELLE ÉPOQUE AMAZÔNIDA: UMA IDEIA PRECOCE?

“A Paris da *belle époque*, ou vice-versa, figurava, essencialmente, como o *locus* de uma atitude refinada e burguesa de vida, e assim está retratada, por exemplo, em quadros modelares da literatura luso-brasileira do final do século XIX”<sup>139</sup>, ou seja, por meio dessa mescla de tempo e espaço, real e simbólico, atitudes e linguagens simbólicas, no momento de transição da cultura francesa do século XIX para o XX, temos exemplos que sustentam as transformações pelas quais a França passou, e que acabou fortalecendo relações simbólicas entre França e América, já que este período de certa forma canonizou-se como um período de ostentações financeiras e culturais.

No entanto, as imagens da França e de Paris, no final do século XIX, não chegaram ao Brasil por inteira, ou simplesmente não chegaram, como afirma o autor na seguinte passagem,

Nesse sentido, as *fronteiras* culturais brasileiras serão bem flexíveis no tocante do trânsito das matrizes representadas pelas linguagens da *belle époque*, consideradas ou não, repita-se, como a transformação e amadurecimento do seu corpo simbólico. Isso não quer dizer que no Brasil como um todo, nos domínios privados da cultura acadêmica e da cultura formal, intelectuais brasileiros não estivessem a par da vida da Paris *fin de siècle*; note-se entretanto, que essas atitudes não são por si só práticas e representações culturais entendidas como linguagens operadas na dimensão socialmente pública e própria do sujeito coletivo.<sup>140</sup>

Em determinadas regiões do Brasil, como nordeste ou centro-oeste, as influências da *Belle Époque* não foram tão fortes como as imagens chegadas ao norte e sudeste do país,

<sup>139</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 199.

<sup>140</sup> *Idem, ibidem*, p. 200.

devido às relações capitalistas entre Europa e Brasil, já que essas analogias entre elementos materiais e representações culturais francesas do século XIX não foram partilhadas na Amazônia somente na época da *Belle Époque*, pois já no tempo do II Império de Luís Napoleão Bonaparte, ou seja, bem antes do *boom* da borracha, no começo da década de 1850, com valores em alta, vemos a predisposição de Belém para os aparatos franceses, ou seja, “mesmo com flutuações em 1855 e 1856, chegou a 1858 com valores em alta e está na raiz da disponibilidade financeira de segmentos elitizados da sociedade de Belém para o consumo de produtos e de bens culturais franceses”.<sup>141</sup>

Outra prática que também, de certa forma, favoreceu a popularização da comercialização da borracha foi a técnica de vulcanização do látex realizada por Goodyear em 1838, ressaltando o interesse pelo uso da borracha nos Estados Unidos e na Europa,

A manufatura da borracha paraense teve papel destacado. Produziu e exportou sapatos, revestiu mochilas militares, além de outros artefatos. A produção e exportação de calçados foi em “1840, de 47.787 pares; em 1841 de 69.252 pares, aumentando para 138.873 pares em 1850. Essas exportações destinavam-se principalmente a Nova Iorque, Boston, Washington, Hamburgo e Maranhão”.<sup>142</sup>

Em 1950, a vulcanização do látex foi considerada pelo governo do Pará como a principal indústria da economia provincial e fundamento da elitização de grupos da sua sociedade, isso entre os anos de 1850 e 1870, quando a população do estado do Pará quase foi duplicada em Belém, crescendo em média 3,65% ao ano, e as rendas advindas das taxas de exportação cresceram mais de 100% entre 1852 e 1865.

Desta forma,

A Amazônia entrava num outro patamar da sua história econômica e social. O encontro entre essa conjuntura regional, de franca euforia financeira, alimentada pela engrenagem do capitalismo industrial, como a dinâmica da produção do II Império francês, traria os produtos saídos das indústrias francesas para Belém do Pará, com irradiações para outras cidades amazônicas de maior importância, a exemplo de Santarém.<sup>143</sup>

Em 1850, a firma francesa Denis Crouan & Cia, grande exportadora de borracha, firmava-se em Belém como umas das principais neste ramo, evidenciando a alta da

---

<sup>141</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 201.

<sup>142</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002, p. 76.

<sup>143</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Op. Cit.*, 2005, p. 202.

exportação do *látex* e a sua elevação no âmbito internacional, pois esta prática garantia o aumento das rendas públicas e dos ganhos privados no Pará, assim como a implantação de novas políticas para Amazônia, a fim de estabelecer uma maior integração regional, neste caso, acreditando que isto poderia vir através de um sistema mais eficiente de navegação, que, em 1852, através dos privilégios concedidos ao Barão de Mauá, implantou a constituição da Companhia e Comércio do Amazonas, que mais tarde foi incorporada pela britânica Amazon Steam Navigation Limited, promovendo, assim, os primeiros resultados favoráveis ocasionados pelo produto,

Os vapores que cortavam os rios da região antes mesmo da abertura do Amazonas à navegação internacional, em 1867, responderiam pela interiorização dos primeiros frutos, tanto os materiais como os simbólicos, resultantes das trocas realizadas em torno da borracha entre a Amazônia, os Estados Unidos e a Europa.<sup>144</sup>



Fig. 2- Vista panorâmica do cais do Porto depois de 1909.<sup>145</sup>

Como benefício, a inovação tecnológica do navio a vapor promoveria uma maior facilidade em relação aos acessos de pessoas e mercadorias, principalmente do exterior, o que favoreceria o escoamento da produção extrativista regional, consumida em Manaus e Belém, e a exportada para a Europa, destacando assim o papel importante da navegação a vapor para a intensificação da produção da borracha, “assim como as vias férreas, que em outros países e províncias tiveram caráter subsidiário e complementar aos corredores comerciais, a navegação a vapor na Amazônia cumpriu inegavelmente este papel”<sup>146</sup>, uma vez que as navegações a vapor pelo Amazonas alavancaram um processo de atualização histórica na região por onde

<sup>144</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 203.

<sup>145</sup> *Belém da Saudade: A memória da Belém do Início do século em Cartões Postais*. Belém: Secul, 1996, p. 69.

<sup>146</sup> DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. (Descobrimdo o Brasil). 3. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 13.

elas percorriam, visto que elas proporcionavam práticas comerciais e relações culturais entre Belém e algumas cidades amazônicas,

O navio a vapor navegava as águas do progresso, ou seja, transgredia as formas tradicionais do transporte e das trocas na Amazônia, daí o porquê de o governo provincial proclamar que “os vapores da Companhia de Navegação do Amazonas continuam a visitar regularmente os pontos mais importantes das margens do grande rio, levando-lhes em cada viagem a civilização, o comércio e a vida ativa”.<sup>147</sup>

Com o surto econômico ocasionado pelo *boom* da borracha, a goma elástica foi cada vez mais sendo procurada pelos países industrializados, tornando-se o principal produto voltado para o comércio exterior, mas que, por outro lado, sofria com a evidente escassez de mão-de-obra, com a falta de transportes para a comunicação interna e o financiamento para a exportação em larga escala do produto, pois em relação à falta de mão-de-obra, o nordeste se tornaria o principal fornecedor através da imigração interna, principalmente depois de 1877, quando a seca nordestina castigou os sertões cearenses. Em Belém, por exemplo, por volta de 1900, a imigração fica evidente em locais como,

[...] Nas travessas que a cortam e que formam o bairro chamado de São Braz, pululava população de nordestinos, tanto que a atual Travessa Três de Maio se chamava Rua Cearense. Quem vinha dos velhos bairros conservadores da cidade Velha e São José, sentia-se quase desambientado pela diferença de costumes. O elemento do Nordeste dava a essa outra parte da população belemense, um modo de vida todo diverso do que se via nos outros trechos urbanos. [...]

[...] o elemento nordestino dominava em alguns subúrbios pobres de Belém.<sup>148</sup>

A abertura do rio Amazonas para a navegação internacional circundava as negociações entre o império do Brasil e os representantes estrangeiros dos Estados Unidos, Inglaterra e França, eles tinham o interesse no livre acesso à bacia, alegando o favorecimento do expansionismo da economia internacional. Tal disputa acabou suscitando vários pontos de vista entre as elites e os políticos. Alguns, por exemplo, alegavam que o processo beneficiaria as trocas comerciais, a navegação na região e o povoamento, enquanto outros se mostravam favoráveis à postura do Imperador, o qual pretendia manter a navegação fechada, caso não se levasse em consideração os interesses brasileiros em relação aos estrangeiros. Entretanto, em

<sup>147</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 204.

<sup>148</sup> MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém: memórias e pessoas e coisas e coisas da cidade*. Belém: Supercores, 2000, p. 54.

07 de Setembro de 1867, entra em vigor o decreto que possibilitou a abertura dos rios, Amazonas, Tocantins, Tapajós e Madeira, para a navegação mercante universal, decreto que possibilitou a chegada de gêneros e bens de consumo aos portos amazônicos, desencadeando assim um aumento no fluxo populacional ao longo dos trajetos percorridos pelas embarcações.

A partir dos anos de 1850, os produtos que saíam das fábricas europeias passaram a ser encontrados em ofertas nas lojas estabelecidas em Belém, contudo, não eram encontrados somente na capital, mas em cidades como Santarém, no Baixo Amazonas. Enquanto uma nova era de costumes chegava ao norte do Brasil, as formas de comportamentos e linguagens, ainda heranças do período colonial, começavam então a ser modificadas,

O ritmo dessas mudanças tenderia a tornar-se mais dinâmico à medida em que mais complexos tornar-se-iam os patamares das relações comerciais inter e extra-amazônicas, ou seja, entre as cidades amazônicas e estas e os grandes centros da economia capitalista industrial e financeira.<sup>149</sup>

O naturalista inglês Henry Walter Bates, o qual chegou a Belém em 1848 e permaneceu até 1859, registrou em suas notas o momento em que começaram as navegações a vapor pelos grandes rios da região. Os costumes estavam mudando, notou-se também que estas modificações não ficaram restritas somente aos pólos da economia da borracha, Belém e Manaus, mas em outras cidades amazônicas visitadas pelos navios da companhia de Mauá, ou seja, novos hábitos, modas, diferentes atitudes sociais foram observadas por Bates em Belém,

Achei o Pará muito modificado e melhorado. Não era mais aquele lugar com aspectos de aldeia cheia de Mato, ameaçando ruína, que eu vira quando a conheci em 1848 [...].

A população aumentara (para 20.000) pela imigração de portugueses, madeirenses e alemães, e durante muitos anos o considerável saldo de seu orçamento tinha sido gasto pelo governo em embelezar a cidade.<sup>150</sup>

A década de 1850 representou, neste aspecto, um período instaurador das relações entre a classe elitizada de Belém do Pará, estabelecendo outras representações de linguagens e culturas, tidas durante esse tempo como ritos civilizacionais, elementos que retratavam o avanço daquele lugar e só fortaleciam as considerações dos observadores europeus como Bates e Avé – Lallement, os quais já trabalhavam com a ideia de *progresso*, em especial

<sup>149</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 203.

<sup>150</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002, p. 51-52.

quando se deparavam com quadros remontando a certas identidades europeias; como exemplo, temos o governo do Grão-Pará, o qual nesse período já se mostrava favorável à construção de um teatro destinado a espetáculos musicais, líricos..., visto no Relatório de Tenreiro Aranha de 1855, a construção de um teatro representava um marco na civilização, uma vez que as cidades precisavam “ter belos teatros pois os teatros marcham sempre de par com a civilização”.<sup>151</sup>

A cultura burguesa começou a evidenciar-se no cenário de Belém e de Manaus, isso proporcionado pela abertura do rio Amazonas à navegação internacional, que teve como resposta o crescimento na exportação da borracha e um maior fluxo no aumento das trocas internacionais. Os homens de negócio da Amazônia interagiam de maneira mais próxima com as sociedades dos países europeus e também dos Estados Unidos, trazendo, portanto, traços fortes da cultura e da economia desses lugares para o cerne dos grupos sociais que já entravam em evidência no espaço elitizado Paraense.

Com o aumento da produção do algodão francês, o beneficiamento da seda, ampliando a produção têxtil francesa, iniciou a sua comercialização em lugares além da Europa, ou seja, a produção de tecidos no II Império chegou a Belém do Pará, onde os elementos do vestuário que provinham de Paris já eram sinônimos de bom gosto e distinção social.

Paris, como será visto em anúncios de jornais de Belém daqueles anos, tornara-se por si só uma *marca*, uma estratégia de *marketing*, uma garantia de qualidade, originalidade e sofisticação dos bens de consumo, assim como de atestado de distinção social do produto levado ao mercado.<sup>152</sup>

Ou seja, com a ajuda das propagandas de jornais e revistas da época, as quais valorizavam os produtos europeus, reforçava-se a imagem e a imaginação dos consumidores sobre uma Paris sofisticada e atraente.

No entanto, os produtos de circulação entre a Europa e o norte do Brasil não se restringiam apenas à questão do vestuário, mas incluíam também a Literatura que, por exemplo, navios como *Amélie*, *Eugénie*, *Louise Marie* traziam na mesma carga. O *Curso Familiar de Literatura*, de Lamartine, o *Do Desejo de agradar*, de madame Campan ou a partitura da ópera cômica *La reine d'un Jour*, assim como equipamentos, máquinas, objetos

---

<sup>151</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002., p. 204.

<sup>152</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005, p. 206.

de prata – chamada “prata elétrica” – produtos químicos e remédios, em jornais como *O Comércio do Pará*, estampavam a loja Paris n.º América e o Teatro Chalet, que parodiavam anúncios de casas comerciais de Paris.

Em 1852, o naturalista Bates, ao retornar à Inglaterra, registrava as transformações que encontrara em Belém desde sua chegada em 1848, exaltando as formas nas paisagens urbanas, nas ruas, praças e ajardinamento, além de notar um outro comportamento social nos seus habitantes, fruto das elevadas rendas ao redor da exportação da borracha, principal elemento de sustentação das finanças públicas, cuja uma grande parte era voltada para a administração da capital do Pará, o naturalista ainda frisava que “o cenário urbano de Belém fora tomado por homens e mulheres que buscavam o teatro, os jogos e os cafés, trajando-se à maneira européia, como que a *imitar* o comportamento social da Europa (COELHO, 2005, p. 210)”. Estas observações traziam à tona uma visão da cidade de Belém do Pará totalmente oposta ao seu passado colonial, ou seja,

A correspondência e a simetria entre os olhares de Bates e de Avé – Lallement revelam que a engrenagem da mundialização da cultura burguesa oitocentista mostrara seus dentes a uma Amazônia de certa forma ainda imersa nas dobras do barroco colonial. A um só tempo orgânico e teatral.<sup>153</sup>

Henry Bates acrescenta ainda que, por ocasião de sua chegada a Belém, em 1848, notou como o custo de vida era menos dispendioso, pois havia um equilíbrio entre a oferta e a procura de seus produtos, no entanto, o aumento da população, atraída pela exploração da borracha na forma de mão-de-obra e o crescimento das importações foram fatores os quais contribuíram para o aumento considerável do custo de vida. Bates também evidencia uma recriação cultural, relocalizações simbólicas, nas quais houve uma europeização dos quadros sociais e culturais referenciados,

O que foi antes sublinhado como o afrancesamento de grupos elitizados da sociedade de Belém do Pará dos anos de 1850 foi, essencialmente, uma recomposição de elementos culturais, uma releitura e uma adaptação local de um tipo de apetrecho cultural desenraizado e por isso passível de ser apropriado e redesenhado.<sup>154</sup>

Manaus também já refletia um espaço modernizado durante este período, pois diferente da observada pelos naturalistas Henry Bates (1850), Avé – Lallement (1859),

---

<sup>153</sup> COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, n.º 2. Belém, 2005, p. 211.

<sup>154</sup> *Idem, ibidem*, p. 213.

Agassiz (1865), a capital do Amazonas do final do século XIX, e das primeiras décadas do século XX, não se configurava mais como uma sociedade provinciana, onde, de certa forma, não havia uma separação de classe tão evidente quanto a do período do *boom* da borracha, como, por exemplo, a encontrada na descrição de Lallemant, na qual o mesmo relata que, ao lado de edifícios em estilo europeu, encontravam-se casas de barros de tapuios, em lugares onde ora haviam ruas, ora igarapés, uma mistura a qual tornava-se cada vez mais incomum na era da *Belle Époque*, pois “a Manaus dos naturalistas vai se transformar na Paris dos Trópicos, na Capital da Borracha, cidade moderna e elegante, na “cidade do Fausto” ”.<sup>155</sup>

Em 1890, a cidade apresenta um forte traço de urbanização promovido pela economia agrária extrativista-exportadora, e mais especificamente pela economia do látex,

Os aumentos sucessivos das exportações e os elevados preços dos produtos exportados, principalmente da goma elástica, alavancam a receita do Estado, contribuindo, com isto, para uma enorme euforia dos administradores estaduais, que consideram as condições financeiras do Estado, os excessos sempre crescentes das arrecadações, são a prova mais evidente que o Amazonas é capaz dos mais arrojados empreendimentos.<sup>156</sup>

Um dos principais objetivos dos administradores de Manaus concentrava-se no embelezamento da cidade. Era necessário mantê-la sempre limpa, atraente para comportar o grupo de grande dominação econômica da época, formado por extrativistas e aviadores ligados ao capital internacional. Fazia-se então uma relação muito próxima entre beleza, noção de civilidade e cultura erudita, características de idealizações para a reestrutura da capital aos moldes europeus, já que a Europa era sinônimo de progresso, bons modos, requinte, padrões que deveriam ser seguidos.

No entanto, a ideia de modernização não se restringia apenas ao período da *Belle Époque*, mas já se fazia presente há algum tempo, como na descrição de uma viagem em 1854, por uma comissão nomeada pelo presidente da Província Herculano Ferreira Pena,

Poderia aqui fazer a descrição da estrutura do terreno, das qualidades dos vegetais, etc., que observei durante minha viagem, mas só direi que desde o porto da capital vê-se as margens deste rio, tributário do gigante dos rios, ornadas de árvores colossais sempre verdejantes e floridas, o que prova que a destruidora das obras da natureza – a mão do homem – pouco tem feito a bem daquilo, que se chama civilização. À sombra destas belas árvores, pela maior parte madeiras de lei, descansam imensos vegetais, muitos dos quais

---

<sup>155</sup> DIAS, Edinéia Mascarenhas. “Parte I – A cidade do Fausto”. In: *A ilusão do Fausto* (Manaus 1890 – 1920). 2. ed. Manaus: Ed. Valer, 2007, p. 27.

<sup>156</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

ainda não figuram na escala botânica. A grande quantidade de argila branca, e colorida pelo óxido de ferro em diversos estados...

Poderia também enumerar a infinidade de aves e insetos de variadas cores, que encantam a vista do viajante, porém não é este o meu fim,... reservo-me unicamente a mostrar o estado em que encontrei as povoações deste rio (Rio Negro), para que chegando ao conhecimento do governo da Província, possa ele usar dos meios de fazer prosperar esta parte dela, que com os imensos produtos, que aqui encerra, ainda um dia muito concorrerá para abastecer seus cofres.<sup>157</sup>

As intenções de modernizar Manaus já eram nítidas e os fatores para o acontecimento desse processo também foram associados aos viajantes que percorriam o Amazonas catalogando, descrevendo e que também cartografavam informações úteis para os negociantes e industriais.

Os traços que marcavam o desenvolvimento da cidade já se tornavam perceptíveis em todos os aspectos, já que alguns elementos passaram a ser substituídos por outros, no caso da madeira, por exemplo, modificada pelo uso do ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica... A partir da última década do século XIX, começavam a ser implantadas grandes obras consideradas primordiais para a questão da demonstração de civilidade e modernidade.

Foi nesse momento que a sociedade local, ou pelo menos suas elites, iniciaram uma identificação própria vista como representação da *Belle Époque*, enaltecendo a cidade de forma ufanística e objetivando suas sincronias com o que era avaliado como moderno e civilizado em eixos do sudeste e de fora do país. Foi com a imagem de prédios que se tornaram emblemáticos, na ocasião da transformação da cidade, que Manaus ficou conhecida como *Paris das Selvas*.<sup>158</sup>

Em outro aspecto, as mudanças também ocorreram na mão-de-obra, uma vez que os índios, já “civilizados”, passaram a ser trabalhadores urbanos. O comércio se fortaleceu, a navegação se expandiu favorecendo também a imigração; a cidade apresentou-se de forma mais higienizada, acrescentando-se processos de arborização fazendo com que os parques se assemelhassem aos de Paris, Londres, ou seja,

Para os viajantes naturalistas do século XIX, a idéia da modernidade é concebida na medida em que são obedecidos os padrões, os valores, os

<sup>157</sup> In: Fala dirigida à Assembleia Legislativa Provincial do Amazonas no dia 3/5/1855 pelo Vice – Presidente da Província Dr. Manoel Gomes Corrêa de Miranda, p. 432 apud Dias, 2007, p. 29.

<sup>158</sup> JÚNIOR, Paulo Marreiros dos Santos. Manaus da Belle Époque: um cotidiano em tensão. A utopia da modernidade na cidade disciplinar, 1890-1920. *Revista eletrônica Cadernos de História*. Ouro Preto - Minas Gerais. ISSN 19800339. Ano II. 01 de Março de 2007. <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/busca.php>. Capturado em: 18 de Agosto de 2011 às 15h 30min, p. 02.

costumes do mundo moderno, isto é, do mundo europeu. As impressões registradas denotam surpresa, inquietação e até pena de um mundo incivilizado, atrasado. Mas, ao mesmo tempo, imaginam um mundo de possibilidades futuras que a região oferece.<sup>159</sup>

Vemos, portanto, que as observações sobre a Amazônia, descritas por viajantes, sempre vinham configuradas, atreladas a um olhar comparativo ao de outros lugares, de outros países, quase sempre europeus. Desta forma, evidenciava-se que as condições do homem da região não eram compreendidas e nem levadas em consideração, pois apesar de

A virada do século XIX para o XX apresentar-se para Manaus com vigor, poder e espírito expansionista sem precedentes na história da cidade, esta se transformou em promotora de signos de ostentação, grandiosidade, monumentalidades, mas também repressão, controle, vigilância.<sup>160</sup>

A partir daí, o discurso da civilização e do trabalho passaram a ser mais frequentes, ressaltados na função dos missionários que desempenhavam o papel de catequizar e civilizar os índios, como no Código de Posturas de 1890 que obrigava todos os habitantes a ter uma ocupação fixa e também alavancar a prática da atividade agrícola, pois sem elas estes indivíduos seriam considerados vagabundos, vadios.

A exportação da borracha modificou o cenário de Manaus, tanto em relação ao espaço, quanto na própria reorganização da cidade, pois por suas ruas transitavam toneladas do produto para a exportação, além de outras mercadorias, afinal “a capital do Amazonas deve apresentar-se digna da nova função de centro exportador e importador ligado ao comércio internacional”<sup>161</sup>. Neste caminho, ideias e costumes foram modificados, tudo para concretizar a imagem de uma cidade moderna e civilizada, segundo os moldes europeus, mas que não atentavam para os impactos sociais e ambientais negativos, já que muitos igarapés, que serviam como via de comunicação e fonte de abastecimento de água, foram aterrados para que surgissem novas avenidas dando um novo formato à cidade, assim como a imagem dos antigos costumes e de seus habitantes primitivos, antes valorizados pelas temáticas do Romantismo.

<sup>159</sup> DIAS, Edinéia Mascarenhas. “Parte I – A cidade do Fausto”. In: *A ilusão do Fausto* (Manaus 1890 – 1920). 2. ed. Manaus: Ed. Valer, 2007, p. 30.

<sup>160</sup> JÚNIOR, Paulo Marreiros dos Santos. Manaus da Belle Époque: um cotidiano em tensão. A utopia da modernidade na cidade disciplinar, 1890-1920. *Revista eletrônica Cadernos de História*. Ouro Preto - Minas Gerais. ISSN 19800339. Ano II. 01 de Março de 2007, p. 02.

<sup>161</sup> DIAS, Edinéia Mascarenhas. *Op.Cit.*, p. 34.

A Manaus da *Belle Époque* tinha como inspiração a Europa, mais especificamente Paris. Grande parte de seu capital era voltado para o embelezamento da cidade para assim atender um novo público, uma nova ordem, visto que

Os dados apresentados nos demonstrativos de despesas da Intendência Municipal revelam que grandes somas do orçamento municipal foram aplicadas nas despesas de calçamento de ruas, nivelamento de terrenos, desapropriações para abertura de ruas, aterros de igarapés, construções e embelezamento de praças, expressando as transformações provocadas pelo aumento da cotação da borracha e a ampliação do comércio e mercadorias.  
162

Deixa-se para trás costumes, hábitos, memórias e tradições antigas, dando lugar a novas imposições, trazendo à tona o Código de Postura Municipal e o Regulamento Sanitário, artifícios para a construção de um espaço salubre, higiênico e sadio. Entretanto, esses projetos para urbanização da cidade não se enquadravam nas várias classes sociais. No final do século XIX início do XX, a classe trabalhadora é afastada dos benefícios da modernização, moradia, trabalho, saneamento, transporte, saúde, abastecimento, o que se tornara privilégio de poucos.

Os grandes investimentos em obras são efetuados em grande parte pelo capital inglês, como podemos observar na citação abaixo:

O capital inglês torna-se o maior responsável pela execução dos grandes projetos de reforma da cidade. São inglesas as firmas que vão atuar nos mais diversos setores de serviços urbanos. Em termos da defesa dos interesses da burguesia extrativista na imagem da cidade, os ingleses souberam como transformar a aldeia em uma capital moderna. Para se ter uma idéia da influência da presença dos britânicos em Manaus, é comum ouvir alguém dizer, ainda hoje: a “Manaus dos ingleses” ou na “época dos ingleses”, referindo-se à Manaus daquele momento.<sup>163</sup>

A presença dos ingleses é perceptível nas empresas de instalações portuárias, nos transportes urbanos, nos abastecimentos de água e de luz elétrica. Essas empresas acabavam ampliando o mercado de trabalho e criando novas categorias profissionais, condutores de bondes elétricos, motoristas, lixeiros, calceiteiros, etc.

Por detrás de todos estes processos de modernização, de reformulação e reestruturação dos costumes, culturas e hábitos da população de Manaus, surgem também problemas causados pela busca da proximidade com padrões europeus.

<sup>162</sup> DIAS, Edinéia Mascarenhas. “Parte I – A cidade do Fausto”. In: *A ilusão do Fausto* (Manaus 1890 – 1920). 2. ed. Manaus: Ed. Valer, 2007, p. 41.

<sup>163</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

Em nome do progresso, da modernidade e da funcionalidade, aterraram-se os igarapés e com eles antigos costumes do povo. Os igarapés faziam parte da vida da população. Esclareça-se que estes cursos d'água tinham o papel importante no abastecimento de água, indispensável para os usos doméstico e sanitário. Com os aterros e a deficiência da água encanada, fornecida pelos novos reservatórios que são construídos, que não atendem às necessidades provocadas pelo crescimento da população, a falta d'água passa a fazer parte do cotidiano do povo. A imprensa registra, diariamente, as queixas de toda gente contra a falta do chamado precioso líquido.<sup>164</sup>

Vemos, portanto, a diferença social que começa a se estabelecer na cidade de Manaus, assim como em Belém, pois alguns aspectos primitivos do lugar, como a preservação de costumes antigos, da natureza, da cultura são deixados de lado para que assim aconteça a europeização, o afrancesamento de uma classe social que até então dominava o cenário econômico da capital do Amazonas.

Embora inserida numa transformação em sua estrutura, digamos assim, física, esse

processo de urbanização experimentado pela cidade de Belém do Pará, a partir da segunda metade do século XIX, não está assim ligado somente à intensificação da vida industrial, como ocorreu nas cidades européias e americanas, mas pela função comercial, financeira, política e cultural que desempenhara durante a fase áurea da borracha.<sup>165</sup>

Com o *boom* econômico ocorrido na economia do estado do Pará, a cidade também começava a se modificar em seu aspecto urbano, já que o fluxo imigratório aumentava, conforme se observava, por conta do lucro que o “ouro branco” (umas das denominações dadas ao látex) proporcionava, especialmente pelos nordestinos, que fugiam da seca e que buscavam melhores condições.

Tornava-se necessário ampliar a cidade, já que esta se mostrava insuficiente para atender a demanda imigratória, assim como também era preciso atentar para a sua apresentação, ou seja, Belém deveria ser uma cidade digna da riqueza que comportava, pois

Nas décadas de 60/70, a organização do espaço urbano e a construção de obras já se processavam em decorrência do novo surto econômico que a região experimentava. Assim é que, em 1846, instala-se a Capitania do Porto (era preciso aparelhar a infra – estrutura portuária para atender às exigências

<sup>164</sup>DIAS, Edinéia Mascarenhas. “Parte I – A cidade do Fausto”. In: *A ilusão do Fausto* (Manaus 1890 – 1920). 2. ed. Manaus: Ed. Valer, 2007, p. 50.

<sup>165</sup>SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002, p. 135.

que a nova economia impunha à região); inauguram-se cemitérios e consulados para atender os estrangeiros na região.<sup>166</sup>

Em 1900, Belém já se inseria no ambiente nacional como uma das dez maiores cidades-capitais brasileiras, ressaltando que nessas cidades foram aplicados projetos de renovação urbana e melhoramento, proporcionados pelo papel que as mesmas possuíam diante do contexto internacional. Tais projetos foram: a abertura da Avenida Central (1902-06), na cidade do Rio de Janeiro, tendo como urbanista responsável o engenheiro Pereira Passos; em São Paulo, o Parque Anhangabaú (1911-16), pelo engenheiro Victor Freire; em Salvador, melhoramentos nas ruas Chile e imediações (1910-16), pelo engenheiro Alencar Lima; em Recife, as avenidas Marques de Olinda e Central (1909-13), pelo engenheiro Alfredo Lisboa; e em Belém, melhoramentos no Boulevard da República (1905-11), pelo intendente Antonio José de Lemos e o engenheiro Francisco Bolonha.

A construção desses cenários, no entanto, estava alinhada com o pensamento progressista dos republicanos, que representavam uma emergente classe social que tinha como proposta urbana criar áreas diferenciadas para o seu próprio usufruto: boulevards abrigando o comércio de luxo, com suas vitrines expondo a última moda em Paris, casas de chá, livrarias, assim como através da criação de praças com seus jardins à inglesa, seus coretos e quiosques favorecendo o footing e o lazer, numa clara política de estetização do espaço público.<sup>167</sup>

A ideologia sustentada por esses governantes encontrava-se na modernização dessas cidades a partir do modelo parisiense, tida nesta época como o berço da elegância e da cultura, de inovações tanto no campo das artes quanto no tecnológico, porém este processo de modernização encontrava-se mais voltado para o progresso, para as necessidades econômicas, do que para as necessidades básicas da população,

Na dinâmica cidade de Belém foram projetados além do Porto de Belém, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso (1901), o Hospital Dom Luiz e o Grêmio Literário (obras da colônia portuguesa), *The Amazon Telegraph Company*, linha telegráfica por cabos submarinos, substituída posteriormente pela Western Co., o Arquivo e a Biblioteca Pública (1894); o Teatro da Paz (1878); 43 fábricas (incluindo desde chapéu até perfumaria), 5 bancos, 4 companhias seguradoras, além da implantação da iluminação a gás, sob a

<sup>166</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002, p. 137.

<sup>167</sup> JÚNIOR, Paulo Marreiros dos Santos. Manaus da Belle Époque: um cotidiano em tensão. A utopia da modernidade na cidade disciplinar, 1890-1920. *Revista eletrônica Cadernos de História*. Ouro Preto- Minas Gerais. ISSN 19800339. Ano II. 01 de Março de 2007. <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/busca.php>. Capturado em: 18 de Agosto de 2011 às 15h 30min, p. 10-11.

responsabilidade da *Pará Electric Railway and Lighting Co. Ltd*, autorizada a funcionar pelo Decreto Federal nº 5.780 de 26.01.1905.<sup>168</sup>

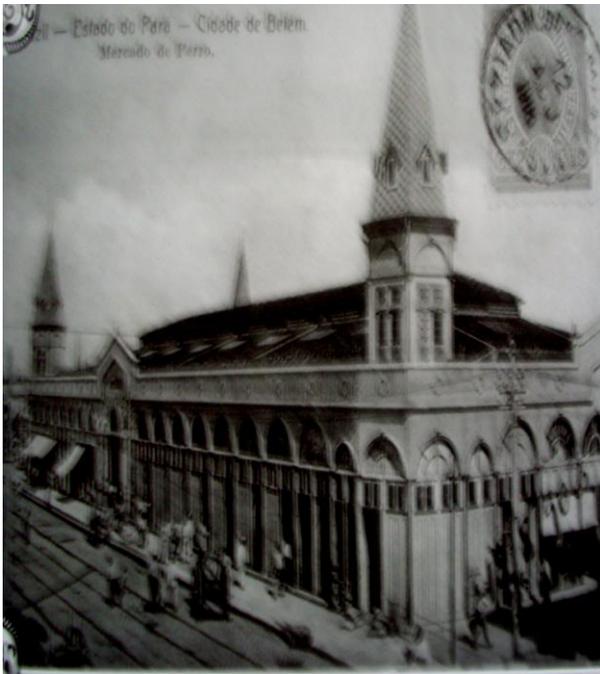


Fig. 3- Mercado de Ferro<sup>169</sup>



Fig. 4- Interior do Mercado<sup>170</sup>

A ação destas implantações representava o poder de uma economia e de uma determinada classe social em ascensão (seringalistas, comerciantes, fazendeiros), tendo como pano de fundo a ideia positivista de progresso, ressaltada pelo novo regime republicano.

Belém ainda necessitava de um lugar onde as famílias nobres pudessem se distrair, quase sempre à tardinha ou no começar da noite, e é nesse sentido que começam a surgir os primeiros cinemas na capital, são eles: Cinema Olympia, Cinema Rio Branco, este que ficava situado ao lado do Hotel da Paz.

Portanto, é durante o período da borracha e do governo de Antonio Lemos, que as modificações sociais e econômicas passam a circundar o cenário paraense, tanto culturalmente, quanto socialmente, fazendo surgir o cinema em Belém. Em 1910, Joaquin Llopis – empresário espanhol, explorador da borracha – pensou em “uma fita de cinema” que refletisse os seus seringais paraenses, assim como também o progresso ocorrido na cidade. O empresário também construiu dois cinemas, o Politheama e o Odeon; manteve um primeiro

<sup>168</sup> SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 -1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002, p. 138.

<sup>169</sup> COIMBRA, Oswaldo. *Crônicas dos “Jovens de 1886” (A origem dos fundadores da primeira escola de engenharia do Pará)*. Prêmio Literário Barão do Guajará – Crônicas – APL, 2009, p. 52.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

contato com a empresa Hispano Films, em Barcelona, dirigida por Ricardo e Ramon De Baños Martinez, e após as viagens feitas por eles - Madri, Lisboa -, os empresários desembarcam em Belém. Ramon criou a empresa, “Pará Filmes”, e passou a editar um cine-jornal exibido nos cinemas de Joaquin Llopis.

Alguns dos títulos feitos pelo cineasta foram: 1911 – Viagem de Lisboa ao Pará, Embarque do eminente Dr. Lauro Sodré, O Círio, Dia de Finados em Santa Isabel, Filmes curtos publicitários para a indústria local; 1912 – Concurso Hípico, Fim de secção, “Manufactura de cordeleria y arpilleras” (usando pela primeira vez “spot lights”), Reportagem do aviador Giano Gianfelice, Funeral do Barão do Rio Branco (Funda a firma Raymond de Baños y Cia), Festival de natação do Remo, “Revolução” (documentário com uma parte dramática reconstituindo fatos), A Moda, Exposição de pintura do barcelonês Luis Granet, fundador da Sala Mercé em Barcelona (expondo em Belém); 1913 – Documentário do Departamento de Indústria e Comércio do Brasil sobre o Rio Amazonas.

[...] deve-se ao espanhol Joaquim Llopis os presumíveis primeiros cinemas [locais exclusivos para exibição de filmes] de Belém”. Não por acaso, Llopis era um industrial da borracha e Ramon de Baños viera, em 1911, para supervisionar suas salas e filmar um documentário sobre o processo de fabricação da borracha, principalmente da fábrica de Llopis, afinal a nova companhia serviria para “atestar flagrantemente o nosso progresso.”<sup>171</sup>

Durante o auge da “Pará Filmes”, surge em 1912 o Cinema Olímpia que passou a funcionar em Abril. Com o surgimento do cinema, os empresários Antônio Martins e Carlos Teixeira cultivavam a ideia de atrair a elite local e desmistificar a imagem negativa que a sociedade da época cultivava, afinal eles ainda não viam o cinema como uma forma de diversão digna ou arte para serem apreciadas por “pessoas de bom trato”. O espaço, portanto, deveria conter o luxo e a pompa para atrair as famílias mais distintas da sociedade,

O **Cinema Olympia**, luxuoso, confortável, com um alegre salão de espera, deliciado este por um fino quarteto de professores musicistas e um belo salão, amplo, extenso, como cômodas poltronas em duas longas filas, formando assim duas passagens laterais e uma central. Outra afinada orquestra executa trechos durante as projeções; ambos os salões são grandemente ventilados por possantes ventiladores, dois dos quais trabalhando para fazer sair o ar interior. Diariamente são exibidas peças

<sup>171</sup> VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupí*. Belém: SECULT, 1999, p. 15.

novas. Acha-se instalada na Praça da República, ao lado do **Grand Hotel**, dele separado por uma via pública. O preço de entrada é 1\$000.<sup>172</sup>



Fig. 5 – Cinema Olympia<sup>173</sup>

Em decorrência de todas as mudanças ocorridas por conta do período áureo da borracha nas duas capitais amazônicas, Belém e Manaus, notamos que se tinha nestas sociedades uma busca pela representação de um espaço que refletisse o avanço que a região desencadeava ao longo deste processo, procedimentos efetuados e impostos por essas sociedades que até hoje vemos no espaço urbano a herança deixada por esse tempo, quando se tinha em plena Amazônia resquícios de cidades envolvidas pelas riquezas e requintes da Europa, principalmente pela cidade de Paris.

No entanto, quando esse espaço de requinte e riqueza vai perdendo suas forças econômicas em decorrência da crise da borracha inicialmente datada por volta de 1910, vemos então a decadência do fausto gomífero, já que neste período,

<sup>172</sup> MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém: memórias e pessoas e coisas e loisas da cidade*. Belém: Supercoros, 2000, p. 85-86.

<sup>173</sup> VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT, 1999, p. 15.

O comércio da borracha apresentava sinais de declínio, causando na Região Amazônica um choque no quadro sociocultural, uma vez que os barões da borracha não estavam preparados para a competição capitalista exigida pelo mercado internacional. Com isso, os investimentos financeiros nos negócios brasileiros começaram a falir (...). Nas décadas seguintes, a região passou por uma certa estagnação econômica, entretanto, sobreviveu financeiramente da aplicação de verbas governamentais em projetos de desenvolvimento socioeconômico. Mas mesmo assim, a região continuou enfrentando problemas econômicos e sociais graves.<sup>174</sup>

A paisagem local passava a refletir a imagem de falência que começava então a ser percebida em Belém. Grandes estabelecimentos faliram e com eles famílias abastadas, algumas mudaram para outros estados brasileiros, a capital, entretanto, deixava para trás os encantos de cidade europeia e ia se adaptando às novas transformações ocorridas no espaço urbano, o outro lado da cidade, o periférico, se tornou mais visível, e tais transformações passaram então a fazer parte da temática literária local, cuja

Condição periférica talvez tenha proporcionado a condição do entre-lugar de uma produção literária e cultural que irá focalizar outra cidade, não mais a Belém do copismo europeu da *belle époque*, mas a cidade da produção representativa de um movimento literário que instituiu definitivamente a modernidade na cidade.<sup>175</sup>

As temáticas passavam então a permear as produções literárias deste período, foram se interligando às mudanças ocorridas na paisagem de Belém. A poética local tentava inserir outro foco em seu *corpus*, a literatura deste lugar passaria então a se organizar de maneira contrária aos aspectos formais e parnasianos, trazendo à tona resquícios de um novo momento para as letras paraenses, um momento de valorização local, levando em conta a cultura, as paisagens, o cenário notado neste período, passaríamos então a ter um olhar literário voltado mais para a Amazônia, o qual de certa forma se consolidaria como uma espécie de apelo de valorização local.

Por conta desse movimento introduzido no cenário literário e cultural paraense, vemos emergir manifestações as quais estampariam páginas e páginas de revistas e periódicos literários que circulavam na Belém pós *Belle Époque*. Escritores locais também passaram a ter

<sup>174</sup> COELHO, Marilice Oliveira. *O Grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ, 2005, p. 39.

<sup>175</sup> FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Negritude e criouliização em Bruno de Menezes*. Novos Cadernos NAEA. Belém, vol. 13, n. 02, dez. 2010, <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/479/764>. Data de acesso: 05/03/2012.

mais visibilidade no meio literário da cidade, e movimentariam o mesmo através da criação de seus grupos literários, reuniões, do surgimento das revistas e jornais que propagavam a chegada de um novo tempo no mundo das letras.

## **2.2- ENTRE VÂNDALOS E PEIXE- FRITO: RAÍZES DO MODERNISMO NO PARÁ**

[...]

*A Literatura equatorial é uma história de mitologia que se anda a contar nos corredores da Academia Brasileira.*

*O norte tem poder, tem força, tem filhos guerreiros e filhos altruístas!*

*O norte tem os gênios, os seus estetas, os seus cientistas, os seus filósofos! [...]*

*Ergamo-nos!*

*Criemos uma Academia Brasileira do Norte! [...]*

*Publiquem-se os livros! Movimentemos as estantes.*

*Que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da nossa Renascença!*

*Que o intercâmbio entre esses estados seja um fato nacional!*

*Mocidade! [...]*

*O Norte precisa ser brasileiro!*

*Unamo-nos.*

*A união faz a Força! [...]*

*Façamos a literatura do Norte! [...]*

*Levantemo-nos.<sup>176</sup>*

(Abguar Bastos, *À geração que surge!*)

Com o surgimento de um novo movimento nas artes a partir da primeira metade do século XX, vimos o poder da modernização se instalando em nosso país e trazendo uma nova estética literária denominada de Modernismo, caracterizada como:

O maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual.<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 05, de 10 de Novembro de 1923, p. 06.

<sup>177</sup> IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional*. In: ÁVILA, Afonso (org.). *Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p.13.

O movimento em questão, de caráter revolucionário, é de origem europeia e veio descrito como uma espécie de rejeição à tradição, ou seja, é a ruptura com o passado, com tudo que impediria a criação livre dos artistas. A busca pelo moderno, pelo original, pelo nacionalismo em suas múltiplas faces (nacionalismo crítico, consciente, denúncia da realidade, nacionalismo ufanista, utópico), sendo notório que vários países também adeririam à nova estética tornando-se seus seguidores.

Tendo como uma de suas características a superação das estéticas literárias (Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo) com resquícios ainda vigentes na sociedade da época, o Modernismo evidenciou, na literatura brasileira, três elementos fortemente ligados: um movimento, uma estética e um período. Trata-se, portanto, de uma renovação, elucidando então o surgimento de novos termos, novas formas, para escritores e para a literatura em si.

Os primeiros sopros modernos são percebidos na década de 1910, quando em 1912, Oswald de Andrade <sup>178</sup> entra em contato inicialmente com o Futurismo de Marinetti <sup>179</sup>. Em 1915, Monteiro Lobato <sup>180</sup> publica dois artigos *Velha Praga* e *Urupês*, nO *Estado de São Paulo*. E no dia 20 de Dezembro de 1917, Anita Malfatti <sup>181</sup> realiza sua exposição de pintura Cubista.

O ápice da estética moderna culminou com a Semana de Arte Moderna, também conhecida como a Semana de 22, realizada na cidade de São Paulo em Fevereiro de 1922, no Teatro Municipal, em meio às turbulências políticas, sociais, econômicas e culturais. A semana representou um grande marco no cenário cultural brasileiro; constituída de exposições de quadros, esculturas, concertos, recitais e conferências organizados pelos autores: Mário de Andrade <sup>182</sup>, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida <sup>183</sup>, Menotti Del Picchia <sup>184</sup>, Paulo

---

<sup>178</sup> José Oswald de Sousa Andrade Pereira Pinto de Oliveira Siqueira Neto, nasceu na cidade de São Paulo em 11 de janeiro de 1890 e faleceu em São Paulo no dia 22 de outubro de 1954. Oswald foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro.

<sup>179</sup> Filippo Tommaso Marinetti (Alexandria, Egito, 22 de dezembro de 1876- Bellagio, 2 de dezembro de 1944), foi um escritor, poeta, editor, ideólogo, jornalista e ativista político italiano. Foi tido como o iniciador do movimento futurista, cujo manifesto publicou no jornal parisiense *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909.

<sup>180</sup> José Bento Renato Monteiro Lobato nasceu em Taubaté, 18 de abril de 1882 - São Paulo e faleceu em 4 de julho de 1948. Foi considerado um dos mais influentes escritores brasileiros do século XX e um importante editor de livros inéditos e autor de importantes traduções.

<sup>181</sup> Anita Catarina Malfatti (São Paulo, 2 de dezembro de 1889 - São Paulo, 6 de novembro de 1964) foi uma pintora, desenhista, gravadora e professora brasileira.

<sup>182</sup> Mário Raul de Moraes Andrade, nasceu em São Paulo em 9 de outubro de 1893 e faleceu em 25 de fevereiro de 1945. Poeta, romancista, musicólogo, historiador e crítico de arte e fotógrafo brasileiro, foi um dos fundadores do modernismo brasileiro, ele praticamente criou a poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Paulicéia Desvairada* em 1922.

<sup>183</sup> Guilherme de Andrade de Almeida (Campinas, 24 de julho de 1890 — São Paulo, 11 de julho de 1969), foi um advogado, jornalista, crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor brasileiro

<sup>184</sup> Paulo Menotti Del Picchia (São Paulo, 20 de março de 1892 — São Paulo, 23 de agosto de 1988) foi poeta, jornalista, tabelião, advogado, político, romancista, cronista, pintor e ensaísta brasileiro.

Prado <sup>185</sup>, Guiomar Novais <sup>186</sup>, Ronald de Carvalho <sup>187</sup>, Graça Aranha <sup>188</sup> e outros. Apesar da forte resistência do público, o novo ideário vingou, fixou-se numa série de revistas e difundiu-se pelo resto do país como no Rio de Janeiro e Recife. De caráter renovador, o evento marcou época apresentando novos conceitos artísticos e novas ideias, uma vez que “os modernistas sentiam o Brasil e queriam renová-lo, repondo-o no verdadeiro caminho, livre de importações de gosto duvidoso e que não se ajustavam à sua realidade”. <sup>189</sup>

Durante a década de 20, surgiram também vários movimentos que consolidavam o pensamento modernista, entre eles destacaram-se: *Movimento Pau-Brasil* (criado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, cujo o mesmo exaltava o progresso e a era presente, ao mesmo tempo em que combatia à linguagem retórica e vazia); *Movimento Verde-Amarelo* e *Grupo da Anta* (produziram textos de caráter patrióticos, ufanistas e que traziam a idealização do país, utilizando a linguagem coloquial) e o *Movimento Antropofágico* (Devorar culturalmente o que vinha de fora e reelaborá-lo, atribuindo novos significados). Além de um dos principais meios de divulgação dos novos ideários, as revistas *Klaxon* (revista que buscava o atual, o culto ao progresso, a percepção de que a arte não deveria ser uma cópia da realidade, aproveitando as lições de uma nova arte em evidência, o cinema) e a *Revista de Antropofagia* (uma publicação por conta do *Manifesto Antropófago* escrita por Oswald de Andrade).

#### Segundo Candido e Castello

Estes fatos tiveram o seu momento mais dinâmico e agressivo até mais ou menos 1930, abrindo-se a partir daí uma nova etapa de maturação, cujo término se tem localizado cada vez mais no ano de 1945. Convém, portanto, considerar encerrada nesse ano a fase dinâmica do Modernismo. <sup>190</sup>

<sup>185</sup> Paulo da Silva Prado (São Paulo, 20 de maio de 1869 - Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1943), foi um grande incentivador da cultura, e também poeta.

<sup>186</sup> Pianista brasileira que construiu sólida carreira no exterior, particularmente nos Estados Unidos. Ficou especialmente conhecida pelas suas interpretações das obras de Chopin e Schumann. Tornou-se importante divulgadora de Villa-Lobos no exterior.

<sup>187</sup> Poeta e político brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 16 de maio de 1893 - Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1935.

<sup>188</sup> José Pereira da Graça Aranha (São Luís, 21 de junho de 1868 — Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1931) foi um escritor e diplomata brasileiro, e um imortal da Academia Brasileira de Letras, considerado um autor pré-modernista no Brasil, sendo um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>189</sup> IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional*. In: ÁVILA, Afonso (org.). *Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 15.

<sup>190</sup> CÂNDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *A Presença da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo-Rio de Janeiro: Difel, 1975, p. 07.

Este movimento se consolidava pouco a pouco pelos estados brasileiros e trouxe características inovadoras ao romper com as ditas convenções do passado nas diversas modalidades artísticas como: a música, a pintura, a escultura, a literatura, ou seja, é a atualização da arte brasileira, concretizada através de diversas manifestações, e essa atualização se faz perceptível no cenário amazônico, em particular, no cenário das letras paraenses no qual podemos notar características desse movimento em várias gerações de intelectuais de Belém em seus escritos e em suas participações nos meios de comunicação local, dentre eles as revistas literárias paraenses consideradas uma das principais propagadoras do movimento modernista no Estado.

## 2.2.1- “RUMO” À RENOVAÇÃO! : OS CAMINHOS DO MODERNISMO NO PARÁ

### 2.2.1.1- A Geração de 20

Assim como no ambiente paulistano, aproximadamente na década de 20, respirava-se a nova estética Modernista, houve também na Amazônia, mais precisamente no estado do Pará, resquícios que nos levaram a perceber também este processo nesta região, uma vez que os jovens paraenses tomados de ideias inovadoras e revolucionárias circulavam pela capital cheios de sentimentos nacionalistas, são eles: Abguar Bastos <sup>191</sup>, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes <sup>192</sup>, Raul Bopp <sup>193</sup>, Clóvis de Gusmão, Santana Marques, Nunes Pereira, Paulo

---

<sup>191</sup> Paraense nascido na cidade de Belém em 1904 e falecido em São Paulo em 1993. Romancista, poeta, folclorista, sociólogo, historiador, conferencista, teatrólogo, jornalista, tradutor, político, administrador, trabalhou no jornalismo paraense, suas obras encontramos: *Terra de Icamiba* (1930), *Certos caminhos do mundo* (1936), *Safra* (1937), *Quatro fogos* (1953), dentre outros.

<sup>192</sup> Nascido em Belém em 1893, Bento Bruno de Menezes estudou apenas o curso primário no Grupo Escolar José Veríssimo, começou a trabalhar como aprendiz de encanador na oficina de Tó Teixeira, onde passou a ter contatos com os livros que ali se encontravam para serem encadernados, tornou-se autodidata. Foi funcionário público estadual do Tesouro do Estado, e logo após na Secretaria de Agricultura, foi um importante propagador do Modernismo literário no Pará, sendo fundador da revista *Belém Nova* (1923-1929), que reunia jovens intelectuais para divulgar as novas ideias relacionadas a estética modernismo. Dentre suas obras temos os seguintes títulos: *Crucifixo* (poesia, 1920), *Bailado Lunar* (1942), *Poesia* (1931), *Batuque* (1931), *Lua Sonâmbula* (1953), *Poemas para Fortaleza* (1957), *Onze Sonetos* (1960), *Boi – bumbá: autopopular* (folclore, 1958), *São Benedito da praia: folclores do Ver-o-Peso* (1959), *À margem da cuia pitinga* (estudos literários, 1937), *Maria Dagmar* (ficção, 1950), *Candunga* (1954).

<sup>193</sup> Raul Bopp (Vila Pinhal, 4 de agosto de 1898 — Rio de Janeiro, 2 de junho de 1984) foi um poeta modernista e diplomata brasileiro, tendo participado da Semana de Arte Moderna ao lado dos amigos Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Seu livro *Cobra Norato* é considerado o mais importante do Movimento Antropófago.

Oliveira, Severino Silva. Jovens estes que formavam a *Academia ao Ar Livre*<sup>194</sup> ou o grupo da revista *Efémeris*<sup>195</sup>, que se encontravam no *Largo da Pólvora*, buscavam revolucionar a Literatura, uma espécie de movimento Modernista, segundo Raul Bopp,

À noite, no terraço do Grande Hotel, debaixo das copadas mangueiras, reuniam-se os grupos habituais. O círculo de conhecidos ia se alargando. Emendava-se às vezes, com outras rodas. Vinham o Braguinha, o Proença, o Orlando, Clóvis de Gusmão, o Abguar Bastos, às vezes Nunes Pereira. Discutia-se de tudo. Entravam em comentários os fatos correntes, fofocas e anedotas. Agitavam-se opiniões, notadamente no campo literário. Em geral, os modos de ver, nesses assuntos, arrematavam-se em blagues. Mas, dessas conversas, de calor comunicativo, ficava sempre o resíduo de bom senso, que assinalava o pesado artificialismo em coisas que se publicavam.<sup>196</sup>

Enquanto o movimento da *Academia ao Ar Livre* consolidava seus encontros no *Largo da Pólvora*, outros literatos, em outro cenário, também discutiam as mudanças que ocorriam no ambiente das letras. A *Geração do Peixe-Frito* ou *Academia do Peixe-Frito*, denominava-se desta forma por conta da origem dos intelectuais e por fazer referência à alimentação, ou seja, o tira-gosto que os rapazes tinham como acompanhamento no momento das discussões literárias. Essa geração, segundo Ruy Guilherme Barata, era “constituída de rapazes paupérrimos que faziam heroicamente literatura lutando com todas as dificuldades econômicas possíveis”<sup>197</sup>. Os jovens eram liderados por Bruno de Menezes e aos poucos ia crescendo, Dalcídio Jurandir<sup>198</sup> também fazia parte, assim como: Paulo de Oliveira, De

<sup>194</sup> Bruno de Menezes participava dessa academia ao ar livre, que recebia diferentes epítetos, conforme a ocasião. No momento em que se reuniam no Ver-o-Peso, era a Academia Peixe-Frito. Eram encontros regados a aperitivos e, como tira-gosto, peixe frito. Em outras situações diziam ser Vândalos do Apocalipse por talvez estarem discutindo e anunciando a poética dos novos tempos. Tempos depois organizaram a Associação dos Novos para divulgar as novas idéias. In: PACHECO, Terezinha de Jesus Dias. *Bruno de Menezes e o Modernismo no Pará*. Em Tese, Belo Horizonte, v. 06, p. 165-172, ago. 2003. [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf). Data de acesso: 05 de Março de 2012.

<sup>195</sup> Movimento chefiado por Lucídio Freitas, Tito Franco, Dejard de Mendonça, Alves de Souza, representou uma corajosa e afoita tentativa provinciana de renovação literária [...]. Esse movimento de resto, mostrava como as sementes do modernismo estavam soltas no ar, há longo tempo, esperando apenas condições adequadas para germinar e frutificar... In: COLL, Jorge apud FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, SP: [s. n.], 2001, p. 213-214.

<sup>196</sup> BOPP, Raul apud FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, SP: [s. n.], 2001, p. 219.

<sup>197</sup> BARATA, Ruy Guilherme Paranatinga apud COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos (1946 – 1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ: 2005, p.49.

<sup>198</sup> Dalcídio Jurandir Pereira nasceu em Ponta de Pedras na Ilha do Marajó-Pa em 1909, foi funcionário público estadual e jornalista. Em 1928 morou no Rio de Janeiro, no ano de 1940 obteve o primeiro lugar no concurso Dom Casmurro, patrocinado pela Editora Vecchi, do Rio de Janeiro, com a obra *Chove nos campos de Cachoeira*. Faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1979, suas obras são: *Chove nos campos de Cachoeira* (romance, 1941), *Marajó* (romance, 1947), *Três casas e um rio* (romance de 1958), *Linha do Parque* (romance

Campos Ribeiro, Ernani Vieira, Muniz Barreto, Arlindo Ribeiro de Castro, Lindolfo Mesquita, Sandoval Lage e Rodrigues Pinagé, esses literatos elegiam uma postura mais popular agregada à vida literária. Apesar dos dois grupos, *Academia ao Ar Livre* e *Geração do Peixe-Frito* ocuparem espaços distintos quando se reuniam para discutir literatura, isso não tornou-se obstáculo para que ambos pudessem discorrer sobre a nova literatura.

No entanto, sem manter um contato direto com São Paulo, esse grupo não partilhava e tão pouco sabia da explosão literária que estava por vir refletida na Semana de Arte Moderna de 1922, mas eram cientes de suas defesas inovadoras presentes nas artes, as quais podemos perceber através das páginas da revista *Belém Nova*, revista que noticiava as novas tendências literárias:

A “Belem- Nova” é agora o seu tempo de acção. Mas não devem ficar só nessa Revista as manifestações de seu espírito, os productos vários de sua mentalidade creadora e esperançosa. Venham os livros o lume, enfeixando poesias e poemas, romances e contos, chronicas d’arte e artigos de critica. É com livros atirados a mancheias que se firma uma litteratura, que se avalia o grau de cultura de um povo. Noção sem litteratura é corpo sem alma.<sup>199</sup>

A revista *Belém Nova*, fundada em 15 de setembro de 1923 e que permaneceu até 15 de abril de 1929 sob a direção de Bruno de Menezes, funcionava na Rua 28 de Setembro nº 6 e contava com os seguintes colaboradores, no estado do Pará: Apollinario Moreira, Ignacio Moura, Severino Silva, Carlos Nascimento, Pereira de Castro, José Leoni, Chermont de Brito, José Simões, Dejard de Mendonça, Eustachio de Azevedo<sup>200</sup>, Olívio Rayol, Abguar Bastos, Paulo Oliveira, Ernani Vieira, Vicente Abranches, De Campos Ribeiro, Elzeman de Freitas, Luiz Gomes, Farias Gama, Livio Cezar. Enquanto que no Rio de Janeiro e nos demais estados, colaboravam: Almachio Diniz, Raul de Leoni, Tasso da Silveira, Adelino Magalhães, Francisco Galvão, Jayme d’ Altavilla, Carlos Garrido, Alvaro Maia, Martins Napoleão, Carlos

---

de1963), *Belém do Grão-Pará* (romance de 1961), *Passagem dos Inocentes* (romance, 1963), *Primeira Manhã* (romance de 1968), *Ponte do Galo* (romance de 1971), *Os habitantes* (romance de 1976), *Chão de lobos* (romance de 1979) e *Ribanceira* (romance de 1978).

<sup>199</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 03, de 15 de Outubro de 1923, p. 10.

<sup>200</sup> O belemense José Eustachio de Azevedo (20 de Fevereiro de 1867 – 05 de Outubro de 1943) foi escrevente do Arsenal de Guerra do Pará, trabalhou como jornalista tendo colaborado com vários jornais literários. Junto com alguns intelectuais fundou a associação literária chamada de “Mina Literária”, suas obras são compostas por: *Orchideas* (poemas, 1894), *Nevoeiros* (poemas, 1895), *A viúva* (novela, 1896), *Brasil* (poemeto, 1900); *Anthologia amazônica* (poetas paraenses, 1904), *Dedos de prosa* (coletânea de contos, novelas e crônicas, 1908), *Musa eclética* (poemas, 1909); *Vidimas* (artigos, contos, crônicas, 1913); *A irmã Celeste* (drama, 1916); *De capa e espada* (contos, 1917); *Belas artes* (palestras literárias, 1919), *Literatura Paraense* (história literária, 1922); *Livro de Nugas* (letras e farras, 1924), *Dois musas* (poemas, 1928).

D. Fernandes, Coelho da Costa, Raul Bopp, Peregrino Junior, Antonio Vasconcellos, Assis Garrido.

Em seu *corpus*, a revista sempre procurou divulgar e propagar as ideias que faziam alusão à nova estética literária, o Modernismo; trazia poesias, crônicas, contos, novelas, reportagens, ensaios literários, e também eram notáveis os comerciais, as fotografias de figuras da época, coluna social, etc., que vinham estampados na mesma, aspectos que caracterizavam a nova face da cidade, pois destacavam socialmente os espaços do Café da Paz e do Grande Hotel, ambientes em que se encontravam a classe mais requintada da capital.

Para o Modernismo presente no Pará, notamos que muitos grupos foram formados ao longo deste processo, mas que de certa forma sempre defenderam a inovação, a revolução e a reformulação da Literatura Brasileira, ou seja, eles se modificavam, trocavam de nomes, de sedes, de membros, mas nunca deixavam de amadurecer e evoluir os seus objetivos, como por exemplo, em um dos movimentos que surgiram nesta época denominado de *Associação dos Novos* ou *Vândalos do Apocalipse*, como também eram conhecidos, tinham por lema “destruir para criar”. Os “novos” escreviam com frequência para os principais jornais da cidade como, *A Província do Pará*, *O Estado do Pará* e a *Folha do Norte*, os intelectuais também se encontravam envolvidos na fundação da revista *Belém Nova*, a eles J. Eustachio de Azevedo fez a seguinte alusão:

#### AOS NOVOS

Em meados de 1921, quando iniciei a elaboração do meu livro “Literatura Paraense”, estavam ainda no período embryonario de sua formação artística alguns jovens estudiosos, amantes das letras, que começaram a aparecer pela imprensa pouco tempo depois daquela obra ter entrado para o prelo.

Haviam fundado um núcleo litterario (à maneira dos muitos que surgiram e desapareceram em Belem) com o titulo verde esperança de “Associação dos Novos”. Reuniam-se aos domingos, elaborando os estatutos sociaes, realizando palestras litterarias, organizando sessões cívicas, discutindo assumptos em prol de seus ideaes.

[...]

Procurei conhecel-os, estudal-os, computar seus valores, e não foi tempo perdido o que empreguei nesse voluntario e agradável trabalho: elles são dignos sucessores das ultimas camadas de esthetas que se foram, herdando toda a pujança intellectual e todas as aspirações grandiosas desses vencidos da vida.

Eu tive a felicidade de conhecel-os e com elles privar, como tenho hoje a satisfação de conhecer e privar, como tenho hoje a satisfação de conhecer e privar com os que agora surgem.

Pude admirar e ouvir de perto o espírito brilhante de José Verissimo, Julio Cesar, Santa Helena Magno, Juvenal Tavares, Bezerra de Albuquerque, Marcellino Barata, Vilhena Alves, Paulino de Brito, Mucio [Jave) ot], Domingos Olympio, como ainda hoje admiro a velhice heróica de Ignacio Moura, todos da primeira camada.

[...]

Elzamann de Freitas, como parnasiano, embala-me o espírito com seus alexandrinos clássicos; Jacques Flores empolga-me os sentidos dedilhando uma de suas lindas balladas lyricas; Bruno de Menezes recebe meus applausos pelos seus excellentes artigos críticos; Abguar Bastos surpreende-me com os seus extranhos versos modernos; Paulo de Oliveira encanta-me com a leitura de um artigo de polemica cerrada contra as velharias litterarias... Muniz Barreto delicia-me com os seus versos emotivos e suas palestras singelas; Ernani Vieira entusiasma-me com os seus sonetos aos navegadores ousados, Chermont de Britto faz-me passar horas de emoção com os seus contos naturalistas bem delineados; De Campos Ribeiro attrae-me com suas chronicas de arte; Theodoro Brazão e Julio Martins suggestiona-me com a leitura de sua prosa escorreita...

[...]

Para a frente! A Patria toca e rebate. Para frente, mocidade esperançosa! O Norte é a força dynamica da intellectualidade brasileira!<sup>201</sup>

J. EUSTACHIO DE AZEVEDO

(Jacques Rolla)

As chamadas convocações, como a de Eustachio de Azevedo, no texto acima, serviram para os literatos aderirem à nova estética, “apelos” estes se tornavam cada vez mais frequentes, já que as páginas da revista *Belém Nova*, em sua fase inicial, traziam manifestos de vanguarda permeados pelos anseios da arte-nova, refletindo como os jovens literatos de certa forma representavam um novo modo de ver, de produzir literatura na Amazônia.

Através das influências literárias recebidas, em relação ao Modernismo, os paraenses envolvidos na *Belém Nova*, como Bruno de Menezes, passavam a compartilhar desta ideia, ressaltando que enquanto o Modernismo chegava a São Paulo, em pouco tempo Recife também já o recebia, sendo que, por meio de Graça Aranha e de seu discurso, o escritor intentava por inserir um convite à geração paraense para adentrar ao Modernismo.

Além disso, nesse período, nas páginas do periódico, surgiram manifestos que provocaram os valores estéticos: o *Manifesto da Beleza* (1923), em que “Francisco Galvão<sup>202</sup>, o festejado autor de “Victoria Regia”, vibrando num entusiasmo de renovação da beleza esthetica, escreveu o brilhante manifesto, que estampamos nestas columnas”<sup>203</sup>:

<sup>201</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 03, de 15 de Outubro de 1923, p. 10.

<sup>202</sup> Francisco Galvão era amazonense e se uniu ao movimento da *Belém Nova* devido sua amizade com o escritor Bruno de Menezes.

<sup>203</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 02, de 30 de Setembro de 1923, p. 06.

## O MANIFESTO DA BELLEZA

Nós estamos no instante da Belleza.  
 Rolavam por terra os falsos ídolos.  
 Nós não consentimos mais no assalto vandálico dos bárbaros – os que procuravam mentir a Arte, encarcerando-a nos muros estreitos da Fórma.  
 A arte venceu o Artificio.  
 [...]
 Os “ouvires” do verbo passaram.  
 Foram-se os realistas sanguinolentos.  
 A arte não admite corceamento.  
 Anceia e quer liberdade.  
 Uma idéa não póde estar presa nos quatorze versos de um soneto parnasiano.  
 Não.  
 Nem na symetria paralela de rimas raras e ricas, como apregoam os bufarinheiros do artificio.  
 Não e não.  
 [...]
 Mas, a Litteratura estava entregue ao contrabando criminoso dos PIVETTES Nacionaes.  
 Copiava-se Bouget, imitava-se Zola, plagiava-se Alexandre Dumas.  
 Todo mundo plagiava.  
 Todo.  
 A poesia é a mesma da França!  
 Vinha-nos de Paris directamente.  
 De Castro Alves a Alberto de Oliveira.  
 Do condoreirismo inquieto das “ESPUMAS FLUTUANTES” ao parnasianismo régio, engommado das “MERIDIONAES”.  
 Estamos no instante luminoso da Beleza.  
 Chegou o momento da Liberdade!  
 Nós estamos fazendo a Arte verdadeira, a Arte-Arte.  
 Não copiamos e não plagiamos.  
 [...]
 Nós estamos realizando a Arte Legitima.  
 São Paulo está com as nossas idéas.  
 “KLAXON” é um grito de revolta e amplidão.  
 Graça Aranha, na Academia, como Augusto de Lima, estão vibrando com a Mocidade.  
 Renovação!  
 Nós temos ao nosso lado a intelligencia luminosa de Ronald de Carvalho, a operosidade brilhante de Almachio Diniz, a encantadora erudição de Renato de Almeida.  
 Renovação!  
 Menoti Del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Affonso Shimidt e outros, vibram ao nosso lado.  
 Renovação!  
 Ângelus, Di Cavalcanti, Correia Dias, Cunha Barros, Paim, Buecheret, na Pintura e na Escultura, estão sob a nossa bandeira.  
 Renovação!  
 Paulo Torres, Carlos Fontes, Oswald Orico, Onestaldo Pennafort, Jarbas Andréa, Olegario Marianno, Zolachio Diniz, Carlos Drummond, Sergio Buarque de Hollanda, Teixeira Soares, Carlos Lobo de Oliveiro, além de outros, estão vibrando em nossa Arte Nova!  
 Renovação!

A belleza, para o sempre a bellezza, a embriaguez deliciosa da Belleza.  
 Nós vencemos em nome da Belleza.  
 Nós somos a força e a renovação do Brasil, do Brasil que aspira e quer a  
 Victoria da Belleza.  
 Meus, irmãos de Arte, ovelhas pacientes que vos apacentaes ainda aos  
 rebanhos, pelas planuras áridas do Parnasianismo, desgarre-vos em nome da  
 belleza.  
 Vinde ter ao nosso chamado.  
 Porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de uma Arte  
 puramente nossa, verdadeiramente nacional, dentro dos limites da Belleza.  
 Renovação!  
 Renovação!  
 Renovação!  
 Numa tarde cheia de sol, em Setembro de 1923.<sup>204</sup>  
 (FRANCISCO GALVÃO)

Francisco Galvão, através do *Manifesto da Belleza*, enfatizou a condição na qual a poesia se encontrava: presa aos padrões Parnasianos, ou seja, ele pregava a liberdade formal, a liberdade poética, defendendo que “uma idéa não póde estar presa nos quatorze versos de um soneto parnasiano”. Por isso, o chamado “Nós somos a força e a renovação do Brasil”, reflete essa ideia de movimento, de movimentação para se destacar as ideias nacionalistas, temas estes defendidos pelos modernistas, uma vez que, para o autor, a nossa Literatura até então era toda provinda de países como França, Portugal etc., e que essa arte “ilegítima” estava entregue ao “Contrabando criminoso dos pivetes nacionais”, sempre havendo resquícios de influências estrangeiras. Então, o que se via eram produções literárias que não acompanhavam o desenvolvimento do país, era necessária uma renovação, uma mudança, enfim, uma literatura independente e inteiramente nacional, por isso Galvão se centra nas palavras: “renovação”, “arte legítima”, “liberdade”.

Outros dois manifestos também permeavam as páginas da revista *Belém Nova*, os quais se denominavam: *À Geração que surge!* (1923) e *Flami-n'-Assú: manifesto aos intelectuais paraenses* (1927), do paraense Abguar Bastos, retratavam a inquietação, a agitação deste período, objetivando a importância da cultural local, o caráter regionalista presente como um dos aspectos pregados pela estética modernista:

À GERAÇÃO QUE SURGE!

É chegada para o Norte brasileiro a hora extraordinária de seu levantamento.  
 Ergamo-nos!

<sup>204</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 02, de 30 de Setembro de 1923, p. 06.

Seja o Pará o baluarte da liberdade nortista!  
 Congloremos trompas de ouro para o rebate da Ressurreição! Congloremos!  
 O Sul, propositamente, se esquece de nós.  
 A Literatura equatorial é uma historia de mythologia que se anda a contar  
 nos corredores da Academia Brasileira.  
 O Norte tem Poder, tem força, tem filhos guerreiros e filhos altruístas!  
 O norte tem os seus gênios, os seus esthetas, os seus seus cientistas, os seus  
 philosophos!  
 O Norte é dynamica! É temperamento! É [ ] braço! É intellectualidade.  
 Ergamo-nos!  
 Creemos a ACADEMIA BRASILEIRA DO NORTE!  
 Façamos os nossos *immortaes*; coroemos os nossos príncipes de Arte;  
 estabeleçamos concorrência; analysemos os valores!  
 Publiquem-se livros! Movimentemos as estantes.  
 Que Bahias, Pernambuco, Alagôas, Rio Grande do Norte, Parahyba, Ceará,  
 Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da Renascença!  
 Que o intercambio entre esses estados seja um facto nacional!  
 Mocidade:  
 Tendes uma Academia de Direito, uma Academia onde o talento fez o seu  
 lar!  
 Que essa Academia seja a torre de marfim do nosso principio de  
 solidificação!  
 Os mestres serão os Palinuros!  
 Os mestres serão os Sacerdotes!  
 Os mestres serão os medices!  
 O Norte precisa ser brasileiro!  
 Unamo-nos.  
 A união faz a Força!  
 A Força faz a Vontade!  
 A vontade é o predomínio!  
 Libertemo-nos! Mostremos aos anêmicos de iniciativa, do patriotismo, de  
 actividade, que o Norte póde ter a sua Literatura!  
 Creemos a ACADEMIA BRASILEIRA DO NORTE.  
 Sangremos e immortalizemos!  
 Façamos concursos interestaduaes  
 Movimentemos as livrarias!<sup>205</sup>

*Flami-n'-Assú*: manifesto aos intelectuais paraenses (1927)

Eis, aqui, um grito alvoroçante de verdeamarellismo artístico! Abguar  
 Bastos, um dos mais bellos talentos da nova geração litteraria no Pará, com o  
 desassombro de um evangelizador rebelde, lança a mocidade que sonha,  
 pensa e realisa, este vibrante manifesto! É uma ânsia de renovação esthetica  
 que se lê nas linhas abaixo! É a idéa correndo, tumultuariamente, tomada de  
 vibrações ineditas, sequiosa de novos aspectos, procurando o fácies ethnico  
 da nossa nacionalidade, buscando, mesmo, descobrir-lhe as mysteriosas  
 estratificações moraes, para reduzil-o a uma fórmula luminosa – Arte!<sup>206</sup>

P

<sup>205</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 05, de 10 de Novembro de 1923, p. 06.

<sup>206</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 15, de 15 de Setembro de 1927, p. 74.

## MANIFESTO AOS INTELLECTUAIS PARAENSES.

[...]

Assúnto vos agora o meu propósito de uma corrente de pensamento, cara a cara à que se inicia no sul com esta pele genuína: “Pau- Brasil”.

Oiço, rascantes, os agudos de serrotão das gargalhadas puristas. E aponho-lhes, seguro, esta verdade: nem um dos garimpeiros desse bando, correu à briga, sem ter uma bagagem de vulto onde toda a gente meteu a mão e trouxe pepitas faiscentes. Eles correram, escoteiros, todas as escolas, acordando, maravilhosos, o ritmo do universo, com a mais intuitiva segurança. E venceram. E glorificaram-se. E entenderam, por fim, que nem uma delas era verdadeira para o espírito nacional.

Rasgaram, pois, as rêdes do passadismo e deixaram passar a piracema da mais alta expressão da independência emocional.

Houve balburdia, como em chinfrin de tasca, atôa, mirabolante até, num grande revoar de papagaios arrepiados, papagaios teratológicos, porque tinham dentes de ouro no bico e poleitos de jacarandá.

Pesar disso, no inflexível, que o repiquete “pau- Brasil” ainda não é o próprio volume da nacionalidade.

Daí a minha idéa com um titulo incisivo: - FLAMI- N’- ASSÚ. É a grande chama, indo- latina, daquilo em que penso poderem apoiar-se as gerações presentes e porvindoiras.

FLAMI- N’- ASSÚ é mais sincera porque eclue, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualisa a índole nacional; prevê as suas transformações étnicas exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do paiz, combate os termos que não externem simptonas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapú, o tapete pela esteira, o escalarte pelo assai, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garça e sumaúma, a “flor de lotos”, pelo” amor dos homesn”... arranca dos rios as maravilhas ectiologicas; exclue o tédio e dá, de tacape, na testa do romantismo, virtualisa o Amor, a Belesa, a Força, a Alegria, e os heroes dasplanicies e dos sertões e as guerras da independência: canta ruidosa os vossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa.

É, assim, FLAMI- N’- ASSÚ marchará selvas a dentro, montanhas acima, conservadora, patriótica, verde-amarela.

FLAMI- N’- ASSÚ não é um estorvo aos grandes charivaris da civilização. Não! Ela admite as transformações evolutivas. O seu fim especialíssimo e intransigente é dar um calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua historia.

Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta inciativa, lembrando que o Norte precisa eufonisar n’amplidão a sua voz poderosa.<sup>207</sup>

Agosto – 1927  
ABGUAR BASTOS

À *Geração que Surge!* e *Flami-n’-Assú* (“grande chama”, na linguagem tupi) possuíam apelos que atentavam para a importância da união nortista, ressaltado no primeiro manifesto, com a intenção de elevar a sua literatura local ao afirmar a importância da criação

<sup>207</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 15, de 15 de Setembro de 1927, p. 74.

de uma Academia do Norte, a supervalorização da produção literária nortista e a intenção de unir, de se ter uma relação mais próxima entre os estados brasileiros: “que Bahias, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Parahyba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da Renascença!”. Já no segundo manifesto tem-se a supervalorização do regionalismo “FLAMI- N’- ASSÚ marchará selvas a dentro, montanhas acima, conservadora, patriótica, verde-amarela”, característica a qual chega a ser comparada com o Romantismo, estética esta que, em sua primeira geração, relevou os aspectos nacionais. Com isso, notamos o objetivo de Abguar Bastos ao atentar para a exaltação da literatura local, através dos sentimentos nativistas, explorando a cultura, as raças, as peculiaridades regionais, o universo amazônico cultural e artístico.

E pode-se dizer que tudo isso ocorreu por meio da revista *Belém Nova*, veículo de comunicação da cidade de Belém. Através de sua linguagem objetiva, propagavam-se os emocionantes pensamentos que circundavam a sociedade paraense. Devido a tanta ênfase, a capital do Pará foi tida como a terceira brasileira a desenvolver a campanha modernista, ficando numa colocação posterior às capitais Recife e São Paulo, consideradas pólos do Modernismo.

Os *Vândalos do Apocalipse* consolidaram-se como grupo de intelectuais modernistas, fazendo então surgir obras inovadoras<sup>208</sup> que fugiam dos moldes parnasianos, principal alvo de críticas. *Bailado Lunar* (1924) de Bruno de Menezes, por exemplo, identifica a poesia modernista, uma vez que a obra literária passa então a ser considerada o primeiro livro a possuir características da nova estética nas regiões Norte e Nordeste do país ao possuir “algo da consolidação do ideal da poesia moderna”<sup>209</sup>. A poesia *Flami-n’-assú*, de Abguar Bastos, também adentra nesse universo ao mostrar esse mundo mítico amazônico. Assim como *Batuque* (1928), livro de Bruno de Menezes que traz outro olhar, desta vez para a cultura africana negra presente nas festas populares da periferia de Belém. Jacques Flores<sup>210</sup> publicava na revista *Belém Nova* de 1923, *Mau sinal*, poesia que traria irreverência e humor, rompendo com as formas passadistas, a característica humorística consolidava uma das novidades trazidas pelo Modernismo. Enquanto que numa preocupação de imiscuir a infância

---

<sup>208</sup> Existe uma vasta literatura falando sobre essas obras e a sua importância, a exemplo temos o estudo de COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ, 2005.

<sup>209</sup> Retirado da revista *Belém Nova* Nº 13, de 31 de Maio de 1924, p. s/n.

<sup>210</sup> Pseudônimo de Luiz Teixeira Gomes nascido em Belém em 1898 e falecido no ano de 1962. Trabalhou como tipógrafo e encadernador, exercendo depois o cargo de jornalista e funcionário da polícia civil. Jacques Flores participou ativamente do movimento modernista no Pará destacando-se por sua prosa e por sua poesia.

humilde de Belém, De Campos Ribeiro retratava a situação das crianças que circulavam no ambiente do arraial em seu *As criancinhas do arraial*.

Apesar de ter se desenvolvido no cenário paraense toda essa produção modernista dos intelectuais da geração de 20, alguns estudos comprovam que a geração posterior a eles, a de 40, não apenas desconheciam a passada como muitos não sabiam das ideias modernistas que ocorreram, e ainda ocorriam, no espaço das letras, como nos mostra o estudioso Prof.º Dr. Aldrin Moura de Figueiredo, através de seu texto *Querelas Esquecidas: O Modernismo Brasileiro Visto das Margens*, que nos dará um panorama dessa discussão literária entre os literatos de 20 e de 40.

### 2.2.1.2- A Geração de 40

Apresentando uma visão partindo dos literatos da década de 40, Figueiredo nos relata como se deu os primeiros sopros modernos, enfatizando a questão entre “novos” e “velhos”, ou seja, a geração de 20 e a geração de 40 dos intelectuais paraenses e ressaltando que mesmo em um curto intervalo de tempo entre eles, os novos até então, não atentavam para os aspectos modernos e tão pouco eram situados no que acontecera com os literatos de 20, seus movimentos, suas manifestações etc. O “Grupo dos Novos”, que configuraram essa geração de 40, era composto por: Alonso Rocha <sup>211</sup> (1926), Benedito Nunes (1929), Cauby Cruz <sup>212</sup> (1926), Floriano Jaime (1924), Jurandyr Bezerra (1928), Haroldo Maranhão (1927), Mário Faustino <sup>213</sup> (1930), Maurício Rodrigues (1932), Max Martins <sup>214</sup> (1926), no entanto, havia também outros participantes que já possuíam uma carreira nas letras e eram mais experientes que os novos, foram eles: Francisco Paulo Mendes <sup>215</sup> (1910), Paulo Plínio Abreu (1921), Ruy Guilherme Paranatinga Barata (1920), intelectuais envolvidos no movimento do suplemento da *Folha do Norte*.

Tudo leva a crer que o “movimento” esteja melhorando cada vez mais, principalmente agora que começaram a aparecer novos valores e novas vocações, podendo destacar entre eles Haroldo Maranhão, jovem e dinâmico idealizador e orientador do Suplemento literário da *Folha do Norte* e que,

<sup>211</sup> Raimundo Alonso Pinheiro Rocha, nascido no Pará, em 15 de Dezembro de 1926, membro da Academia Paraense de Letras, participou da fundação da Academia dos Novos, congregando jovens intelectuais paraenses.

<sup>212</sup> Cauby Ernesto de Sousa Cruz nasceu na cidade de Belém em 1926.

<sup>213</sup> Poeta paraense.

<sup>214</sup> Poeta paraense.

<sup>215</sup> Foi redator da revista *Terra Imatura*, 1938-1942, onde publicou seus primeiros poemas.

estreando na crítica, vem sendo ultimamente solicitado pela poesia. Cauby Cruz, Max Martins, Benedito Nunes e Alonso Rocha são outros tantos jovens de quem todos nós do Pará muito esperamos.<sup>216</sup>

Benedito Nunes<sup>217</sup>, um dos mais novos acadêmicos da época de 40, destacava que os anseios dos jovens dessa época centravam-se na fundação de uma academia que compartilhasse os modelos da Academia Brasileira de Letras, os discursos, as posses, as poltronas, enfim, toda a pompa, todo o aparato que a academia possuía, o padrão ideal:

Muito ao contrário do que acreditavam Mário de Andrade e Afrânio Peixoto, os moços paraenses ambicionavam criar uma verdadeira “mansão da eloqüência”, no sentido mais clássico que a expressão pudesse comportar, tal qual ensinavam seus professores de Literatura, Latim, Língua Portuguesa nos tradicionais colégios de Belém. Para esses rapazes, que mal sabiam sobre as idéias novas de São Paulo, era mesmo impossível que algum dia pudesse ter havido qualquer experiência de renovação estética no Pará, relacionada àquelas lacunas da Paulicéia de 22.<sup>218</sup>

Os jovens se encontravam, *a priori*, na casa das tias de Benedito Nunes, residência que traria o máximo de proximidade com a magnificência da Academia Brasileira de Letras, onde a sala de visitas tornara-se um ambiente propício para os saraus e os encontros literários, sendo descrita por Benedito da seguinte forma:

A sala, com o desenho de seu assoalho de madeira, as tábuas largas, suas cadeiras e poltronas austríacas, seus dois dunquerque, vasos de opalina azul e jarros ornamentais era um verdadeiro salão do século XIX.<sup>219</sup>

Tal espaço atendia aos anseios da nova juventude, criava-se então a *Academia dos Novos*. Antero Soeiro, redator de *O Estado do Pará*, foi eleito o primeiro membro da academia, ele era redator de *O Estado do Pará*, foram também atraídos para as reuniões Gelmirez Melo, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Max Martins. Os intelectuais ainda com ares parnasianos procuravam declamar os poemas rimados para assim de certa forma valorizar o emprego das palavras, fazendo alusão ao vocabulário rebuscado, preocupando-se com a perfeição da forma, vale ressaltar que qualquer outra forma era duramente criticada, como

<sup>216</sup> BARATA, Ruy Guilherme Paranatinga *apud* COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos (1946 – 1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ: 2005, p. 166-167.

<sup>217</sup> Filósofo, crítico e escritor brasileiro.

<sup>218</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura. *Querelas Esquecidas: O Modernismo Brasileiro Visto das Margens*. In: PRIORE, Mary Del, GOMES, Flávio dos Santos (org). *Os Senhores dos rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003, p. 264.

<sup>219</sup> *Idem, ibidem*, p. 266.

exemplo, tem-se as censuras feitas a Carlos Drummond de Andrade e a Manuel Bandeira, acusados de não saber rimar ou metrificar.

Enquanto a produção dos *Novos*, Alonso Rocha produzia sonetos, Jurandir Bezerra, o mais requisitado, escrevia vários livros de poemas que correspondiam a cadernos escolares, este ensinou ainda Benedito Nunes a rimar e metrificar seguindo o famoso *Tratado de Versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos; por sua vez, Gelmirez Melo foi aceito no grupo pelos demais membros através de seu conto, o qual trata da história de uma mocinha apaixonada que se suicidara ao lado de um “mimoso” cachorrinho felpudo, sendo recebido pelos confrades após os trâmites de praxe.

Em 1945, Max Martins, ao tomar conhecimento dos fatos ocorridos na Semana de 22, desperta para o Modernismo, pois assim como Graça Aranha na década de 20, o literato exclama, em meio a uma das reuniões, um “Morra Academia!”, iniciando seu percurso no Modernismo, com ensaios poéticos em versos livres.

Dois anos depois, pouco a pouco, aqueles rapazes da *Academia dos Novos* iam convertendo-se ao Modernismo, deixando de lado o antigo ambiente. A casa das tias de Benedito foi substituída pelo terraço do Hotel Central, onde as reuniões começaram a ser feitas, paulatinamente foram rompendo com os referenciais parnasianos e trazendo o desejo da liberdade de expressão, colocando nas ruas as ideias do grupo através da publicação do *Suplemento Literário da Folha do Norte*. Todavia, a geração de 40 “representava o mais contundente paradoxo das relações entre as diferentes gerações literárias do Pará”<sup>220</sup>.

Os literatos da década de 20 andavam esquecidos, chamados de “passadistas”, salvo Bruno de Menezes com seu livro *Batuque*, de 1931, transformado em um mito “fundacional” de um Modernismo que a nova estirpe literária colocava em dúvida. Max Martins, por exemplo, dizia que o Modernismo da revista *Belém Nova*, havia sido um modernismo “Fru-fru” e “fútil”. “O certo é que o passado era meio nebuloso para “os novos”, ninguém sabia nem se dava ao trabalho de averiguar qual a trajetória intelectual dessa geração de 20, comandada por esse poeta”<sup>221</sup>.

Os intelectuais então passaram a transitar no universo das artes, pois fizeram parte não somente do campo literário, mas se inseriram no campo social e político. Alguns atuaram no campo jornalístico, outros se tornaram advogados e professores, contribuindo para o *Suplemento da Folha do Norte* (1946), além das revistas *Encontro* (1948) e *Norte* (1952).

<sup>220</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura. *Querelas Esquecidas: O Modernismo Brasileiro Visto das Margens*. In: PRIORE, Mary Del, GOMES, Flávio dos Santos (org). *Os Senhores dos rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003, p. 275.

<sup>221</sup> *Idem, ibidem*, p. 276.

Participaram também da organização da primeira reunião da secção local da ABDE – Associação Brasileira de Escritores – (1947).

Em 1951, por exemplo, o grupo de onze sócios-fundadores: Angelita Silva, Armando Mendes, Max Martins, Benedito Nunes, Days Maués, Maria de Belém Marques, Maria Sylvia da Silva, Francisco Paulo Mendes, Maurício Sousa Filho, Mário Faustino, Manoel Pena, Ruy Guilhon Coutinho, Ruy Guilherme Barata, Orlando Costa e Wilson Pena, fundava o primeiro cineclub de Belém, denominado de *Os Espectadores*, em que, a “finalidade do cineclub belenense era educativa, pois incentivava as possibilidades de debate entre os freqüentadores sobre as ‘películas momentosas’ ou em torno da estética cinematográfica”<sup>222</sup>. Além disso, o *Grupo dos Novos* adentrou ainda no universo da dramaturgia criando o chamado *Teatro do Estudante*, o que mais tarde se consolidaria como a Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará.

No âmbito social, o *Grupo dos Novos* junto à *Folha do Norte* do Movimento de Resistência Democrática que consolidou a aliança de partidos antibaratas em defesa da eleição do General Zacarias Assumpção. Na década de 1950, assinaram o Manifesto Pró – paz; em 1960 assinaram o Manifesto Pró – Cuba; e no ano seguinte o Manifesto Pró – Jango.

Como podemos perceber, os intelectuais da geração de 40, apesar de inicialmente se configurarem como adeptos da estética parnasiana, eles adentraram no universo modernista percorrendo os diversos campos das artes, contribuindo com jornais e revistas da época, propagando as novas ideias e participando de diversos campos: social, cultural e literário. Eles, porém, *a priori*, não identificavam a importância da geração de 20 para o cenário literário paraense, nem tão pouco a arte moderna ocorrida em 1922 no ambiente paulistano, o que nos leva a perceber o embate das gerações das letras no Pará.

Logo,

Se na geração de Abguar Bastos há nomes como o desse Bruno de Menezes que tem poemas lado a lado com os melhores de Jorge de Lima e Manuel Bandeira, na geração mais nova temos um Ribamar de Moura, um dos pensadores jovens do Brasil, Levi Hall de Moura, Francisco Paulo Mendes, Machado Coelho, Cécil Meira, Daniel Coelho de Souza. Novíssimos como Carlos Eduardo, o poeta de “Este rumos que vai crescendo”, e Mário Couto, um contista dos maiores entre os jovens contistas brasileiros. Nomes como De Campos Ribeiro que acaba de publicar um belo livro de poemas. Oséas Antunes que tem três romances inéditos e muito bons, Jacques Flores, poeta de *Cuia pitinga*, as poetisas Miriam Morais, Adalcinda Camarão e Dulcinéia Paraense, os desenhistas Ângelus, vindo do movimento de Graça Aranha [...]

<sup>222</sup> COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos (1946 – 1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ: 2005, p 167.

Agora mesmo o autor do filme “Aruanã”, Líbero Luxardo descobriu em Marabá um desenhista fabuloso mesmo. Chama-se Morbach. Seus desenhos têm muita coisa de “terreur”, de bruto, de essencialmente amazônico.<sup>223</sup>

Da geração dos *Novos* destaque, portanto, a presença de Adalcinda Magno Camarão Luxardo, citada com uma das poetisas que fazia parte do cenário literário paraense, todavia Adalcinda inicia sua produção em meio as revistas literárias, em que de certa forma percebemos o período de transição de gerações: a geração de 20 e a geração de 40, que podemos observar ao longo da participação da poetisa nos periódicos da época.

### 2.3- ADALCINDA E AS REVISTAS LITERÁRIAS DE BELÉM:

A contribuição de Adalcinda para o movimento literário via-se refletida nas revistas literárias da época, nas quais sua participação passa a ser registrada a partir da década de 1930. Os magazines fizeram com que os textos da autora se sobressaíssem no âmbito literário. Apesar da pouca idade, a poetisa já fazia parte do corpo editorial de várias revistas literárias da época, como *A Semana*, *Guajarina*, *Amazônia*, muitas vezes recebendo críticas positivas e negativas por apresentar trabalhos “polêmicos” sobre ocasião que faziam da *mignone*, como era mencionada pela revista *Guajarina*, um dos nomes promissores na literatura do estado do Pará.

Em relação a sua participação na revista *Guajarina*, vimos que esta surgiu num período permeado de mudanças as quais envolviam o cenário cultural e literário paraense. Um tempo no qual passavam a fazer parte do cenário local as associações literárias, as revistas e os jornais, quando há o ressurgimento da Academia Paraense de Letras e a fundação da associação da Imprensa do Pará, em que se destacavam as revistas *A Semana* e a *Guajarina*.

---

<sup>223</sup> BARATA, Ruy Guilherme Paranatinga *apud* COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos (1946 – 1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ: 2005, p. 50-51.

### 2.3.1- Revista *Guajarina*



Fig. 6 – Capa da revista *Guajarina* – Acervo: Museu da UFPA. <sup>224</sup>

Considerado um dos mais importantes periódicos que circulava no estado do Pará no início do século XX, a revista *Guajarina* teve grande relevância no cenário cultural, por se tratar de um informativo da sociedade paraense, tendo, portanto, a colaboração da poetisa Adalcinda Magno Camarão Luxardo que desempenhava o cargo de redatora da revista. A revista literária era um magazine ilustrado fundado em 1919, seu diretor-proprietário chamava-se Francisco Lopes. Fazia parte também deste periódico o seguinte grupo de

<sup>224</sup> Capa da primeira publicação da *Guajarina* em 01 de Janeiro de 1930. A criança na capa representa o nascimento da revista.

intelectuais: Peregrino Júnior, Severino Silva, Oswaldo Orico, Tito Lívio Barreiros, Lucídio de Freitas, Jonas Faria, Antônio Bona, Genaro Ponte e Sousa, Eládio Lima Filho, entre outros.

Em 1930, após um determinado tempo de paralisação, a revista retorna contando com nomes de intelectuais da época, que se destacavam como poetas e prosadores, como Bruno de Menezes, Ernâni Vieira, Arnaldo Vale, De Campos Ribeiro, Ângelus Nascimento, Salvador Soliva, Adalcinda Camarão, Raimundo Pinheiro, Felis Benoliel de Cavaco, Jônatas Batista, Amadeu Lopes, Olívio Raiol, José Esteves.

Depois de outro período fora de circulação e com um novo retorno em 1937, por iniciativa esta do mesmo diretor-proprietário, o periódico contou com o acréscimo de novos colaboradores: Raimundo Pinheiro (secretário), Amadeu Nylander Lopes (gerente), e os redatores: Dalcídio Jurandir, Stélio Maroja, Machado Coelho, Cécil Meira, Levi Hall de Moura, Luís Ramos Ribeiro, Paulo Eleutério (filho), Gentil Puget, Francisco P. Mendes, Waldemar T. da Costa, Edmundo Lopes e Océlio Medeiros, e na direção artística Ângelus Nascimento e Salvador Soliva.

Destacando ainda que no *corpus* da revista encontravam-se as seguintes seções: a seção “Notas e Fatos”, organizada, em 1919, por Peregrino Júnior que, em 1937, já era membro da cadeira nº. 18 da Academia Brasileira de Letras, (sendo que na última fase da revista, em 1937, a seção ficou sobre a responsabilidade de Luís Ramos Ribeiro) - na estreia um conto humorístico sobre o serviço de bonde em Belém; a seção “Movimento Artístico” que era dirigida pelo músico Gentil Puget, autor da canção “Peguei um Ita no Norte” ou o “Adeus, Belém do Pará”.

Havia também uma coluna dedicada às *poesias modernistas*, como o poema de Levihall intitulado “Flama Indiscreta” (cujos versos, entanto, ainda apresentavam influências românticas). A revista contava ainda com a seção “Vida dos Outros” conduzida pelo prosador Levihall; outra seção dedicada a poetas famosos do passado denominada de seção “Versos Antigos”. Havia páginas dedicadas ao cinema, teatro e rádio, além do “Arquivo Literário”, destinado à produção de iniciantes como uma forma de incentivo, aceitando produções em prosa ou em verso, contanto que fossem de cunho de originalidade, de síntese, todavia sujeitas a críticas, quando necessária, como, por exemplo, a crítica enviada a Fernandes Pinto e publicada na *Guajarina* de 18 Janeiro de 1930 e a Ignez, na *Guajarina* de 15 de Março de 1930,

Fernandes Pinto – Belem. Os versos que nos mandou sob o título de “É tão lindo o meu amor”, estão abaixo da critica, só parecendo lindo o seu trabalho

na sua visão, pelo facio daquela fabula da coruja com o gavião... Por isso mesmo não os publicamos. Os seus versos, assim como vieram, fariam com que o gavião da crítica os comesse todos de uma bicada, - muito embora tão lindos lhe pareçam.

Poupando-lhe esse vexame, optamos por os pôr na cesta. É mais pratico e mais humano.<sup>225</sup>

*Ignez* – Belem. Flor de Lys<sup>226</sup> não acceta o seu trabalho. O motivo é simples: não é inedito. Queira, pois, fazer coisa nova e... aproveitável.<sup>227</sup>

O público da *Guajarina* era perceptível, a partir do *corpus* da revista, pois este se concentrava como um veículo informativo, no qual se discutiam literatura, cultura, fatos sociais, entretenimentos e onde também eram publicados as “photogravuras de senhoritas, cavalheiros, senhoras e creanças do *set* local, bem como de baptisados, casamentos, reuniões, festas e outros factos em geral”<sup>228</sup>.

Atendia-se, portanto, às expectativas dos mais díspares grupos que compunham a sociedade paraense naquela ocasião, pois a revista, ao tratar de vários temas que circundavam a sociedade da época, trazia à tona assuntos que agradariam as mulheres, as crianças, os senhores e as senhoras, enfatizando a relação entre público e texto. Além disso, a estrutura da *Guajarina* não se restringia apenas ao escrito, pelo contrário, por se tratar de uma revista ilustrada fazia-se necessário a presença de imagens, sendo elas fotografias ou desenhos, ratificando assim que, embora alguns leitores não dominassem totalmente a leitura, poderiam se valer das imagens ilustrativas.

Em seus escritos, para alcançar os diversos gostos do leitor, era notório que houvesse a presença de todas as notícias que circulavam no ambiente da alta sociedade belenense, como as propagandas de grandes comércios dentro da capital e no interior do estado, eleições das “musas” estudantis, anúncios de casamentos, felicitações ora por aniversários, ora por restabelecimento da saúde, críticas ao poder público, entre outros.

A *Guajarina*, como um meio de divulgação literária, também propagava as ideias modernistas as quais circulavam entre os escritores da época, como em algumas matérias que discorriam com críticas a nova estética e seus iniciadores no Pará, como no texto publicado em 18 de Janeiro de 1930, o qual atenta para o viés de outros escritores ao tratar a questão da

<sup>225</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 02, de 18 de Janeiro de 1930, p. 20.

<sup>226</sup> Collaboradora da Revista *Guajarina*, responsável pela Página Feminina que tinha como título *Evaneidade...* Cujas mesmas recebia collaborações femininas para publicações em sua coluna.

<sup>227</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 06, de 15 de Março de 1930, p. 02.

<sup>228</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

brasilidade, ao atribuírem em seus escritos características estrangeiras e imagens exóticas, pois ao contrário do que esse determinado grupo de intelectuais pensava sobre a brasilidade, Arthunio Vieira descreve que, ao “abrasileirar” a literatura local, eles deveriam apresentar a construção de uma identidade local, utilizando para isso temas que envolviam a paisagem e os elementos locais:

Brasilidade?

Não!

Ultimamente, um certo numero de homens de letras, á falta de uma novidade no assumto, intentaram e inventaram crear uma escola litteraria nossa, a que deram o nome de Brasilidade.

A idéia é nobre, se a encararmos sob o seu verdadeiro ponto de vista. No território vastíssimo do Brasil ha muito que estudar, que comparar, que realizar. Em se tratando de linguagem, então, precisamos de frizar bem que, a lingua portugueza que falamos, por sua sonoridade oriunda da própria natureza brasileira, já se vae distanciando da falada em Portugal, de modo que, dentro de poucos annos, estará para o portuguez de Portugal, como este está para o castelhano.

Causa differencial importantíssima é a nossa onomatopéa, a mais rica do mundo, que nos facilita a expressão própria e nossa, exclusivamente nossa.

Não temos, - pela facilidade extraordinária que possuímos de formar, principalmente adjectivos, e, consequentemente, verbos e substantivos, não temos, ia eu dizendo, carencia de usar imagens exoticas, estrangeirismos mais ou menos adaptados. Porque dizermos “branco como o arminho”, se podemos dizer “branco como a plumagem da garça? E assim por deante.

As nossas lendas, a nossa historia antiga, os nossos costumes, nas diversas phases por que tem passado, nos dão assumto à larga para a nossa literatura.

Se a Brasilidade é isso, perfeitamente; mas, o que em geral tenho lido como producto da nossa pseudos escola, é amontoados de coisas ridículas, inverossímeis e até... attentatorias da nossa cultura intellectual.

A começar por isso: não temos uma linguagem brasileira. A língua geral, mesmo, não o é, por que cada tribu tinha sua dialecta, e para o sul predominava o tupy – Guarany, muito differente.

A seguir, Brasilidade, pelo seu sufixo, significa “coisa do Brasil” e “coisa” tomada no sentido puramente natural.

Ora, tratando-se de coisa espiritual, como seja litteratura, penso que chamar à nova escola “Brasilidade” é, antes, uma brasiliandade. Neste caso, então, chamassem-na de “Brasilismo”, cujo o sufixo dá perfeitamente a *Idea psychica* que convem ao vocábulo.

Não se aborreçam commigo os brasillideutas. Pensem bem, e creio que me darão razão.

Abrasileiremos nossa litteratura; façamol-a nossa, mas façamol-o a serio, e não contando historias de gatos que não haviam lembrado da Sexta - feira da Paixão, a quejandas anomalias...<sup>229</sup>

Arthunio Vieira

<sup>229</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 02, de 18 de Janeiro de 1930, p. 05.

As críticas que circundavam a “nova escola” dividiam os intelectuais integrantes da revista, para muitos deles, se escrevia ainda um “amontoado” de coisas sem nexos, sem conteúdo, logo, tais produções dificilmente eram publicadas na revista, pois nela ainda encontravam-se escritores que prezavam pelos moldes antigos.

Adalcinda, tem sua primeira publicação anexada à “Pagina Feminina”, cuja direção era de Flor de Lys, o poema intitulado *O Segredo de Soror Dolorosa* ilustrava a revista de número 5 do dia 1 de Março de 1930,

#### O SEGREDO DE SOROR DOLOROSA

Era num claustro, alem, que a monja silenciosa  
Resava uma oração, num recanto isolado;  
Era a segunda vez que Soror Dolorosa  
Descobriu ante o ceo o rosto immaculado.

Toda de lucto, assim, tranquilla e piedosa,  
Trazia ao casto olhar de Jesus Crucificado,  
Apertando nas mãos a medalha, nervosa,  
De uma imagem de alguém, talvez do amor velado.

Um dia Ella morreu... E, então, toda tardinha,  
Cantava, a soluçar, uma pobre avezinha,  
Diffundindo na cruz um rosário de dor.

E numa tarde fria, a sós, por uma estrada,  
Foi um encontrar sobre a campã isolada  
O segredo immortal, a medalha do amor.

Adalcinda Camarão <sup>230</sup>

Neste soneto, Adalcinda descreve as dores de Sórora <sup>231</sup>, ao qual apesar de não identificar o nome da freira atribuímos essa temática a história de Sórora Mariana Alcoforado <sup>232</sup>, a poetisa destaca o ambiente no qual a monja se encontrava enclausurada, a angústia da freira que sofria por amor, no abandono de seus sentimentos, pois ao seguir uma ordem na estrutura de suas cartas, Mariana Alcoforado apresentava relatos que vinham cheios de esperança no início, seguidos pelas incertezas e concretizadas pelas confirmações de seu abandono por parte do ser amado.

<sup>230</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 05, de 01 de Março de 1930, p. 12.

<sup>231</sup> Tratamento dado às freiras.

<sup>232</sup> Freira Portuguesa do convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja. A sua obra *Cartas Portuguesas* direcionada a Noel Bouton de Chamilly, oficial francês que lutou em solo português durante a Guerra da Restauração, tornou-se um famoso clássico da literatura universal.

Além de sempre contribuir com seus poemas e seus textos em prosa na “Página Feminina”, Adalcinda passa a integrar o corpo editorial da revista em 1 de Julho de 1930:

GUAJARINA acaba de fazer duas bellas aquisições novas, aumentando, assim, o seu copo redacional.

Raymundo Pinheiro e Adalcinda Camarão. Um, o prosador intelligente que se ensaia e tanto promette no campo intellectual. Outra, a talentosa *Mignone* poetiza, cujos arroubos e cujos os escriptos têm feito leitores muitos pela cidade toda.

Por isso, publicamente, nós mesmo nos damos os parabéns. <sup>233</sup>

E como suas temáticas, em grande parte durante o período em que publicou na *Guajarina*, giravam em torno do amor, do abandono, das ilusões e desilusões amorosas, a escritora acabou por receber algumas críticas por acharem que ela era muito nova para depositar uma carga de sentimentalismo tão forte em seus poemas,

[...]

Nada de pessimismo. A sua idade  
De creança, e ao mesmo tempo, de mulher.  
Não comporta pezares, em verdade.

Longe de si, portanto, taes resabios!  
E avante! Que um brilhante rosicler  
Anda, em aurora, a lhe cantar nos lábios!

LAGUET DE FREITAS para A.M.C. <sup>234</sup>

Críticas que eram respondidas nas próprias páginas da revista pela poetisa, como a crítica denominada de “Carta Aberta”, dedicada ao L. F,

Apesar de não conhecel-o, pessoalmente, e sim através das columnas deste “magazine” illustrado, ouso, pela primeira vez, dirigir-lhe esta cartinha, não com o intento de grangear novos regosijos clamorosos, novos elogios irônicos, meu apologista, e sim, deliberadamente, contradizer o que você afirmou sobre a minha personalidade, principalmente no que concerne às minhas facultades intellectuaes [...]

“... Deliciosos os meus versos...”

Quanta ironia!!! [...]

O que eu sou... ah! O que eu sou, meu amigo, você, dotado, como eu reconheço, de grande capacidade intellectual, nunca poderá definil-o.

Você não conhece a minha psicologia!... <sup>235</sup>

Adalcinda fez da *Guajarina* um depósito de sentimentalismo que atingia as jovens da sociedade, através de seus versos illustrava o pensamento das moças que nesse período

<sup>233</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 13, de 01 de Julho de 1930, p. 14.

<sup>234</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 10, de 15 de Maio de 1930, p. 13.

<sup>235</sup> Retirado da revista *Guajarina*, Nº 08, de 15 de Abril de 1930, p. 14-15.

experimentavam seus primeiros romances e amores impossíveis, caracterizando um dos fatores que compunham o “pensamento” dessas jovens mulheres, que se viam descritas nas letras da poetisa.

### 2.3.2 – Revista *A Semana*



Fig. 7 – Capa da revista *A Semana* – Acervo: Academia Paraense de Letras.<sup>236</sup>

Adalcinda participou também da revista *A Semana*. O periódico caracterizava-se por ser um magazine ilustrado, fundado em 1919, que circulava aos sábados, um dos periódicos mais antigos que circularam no Norte do Brasil chegando até a ser premiado na Exposição

<sup>236</sup> Capa da revista *A Semana* de N°. 983 de 4 de Junho de 1938.

Internacional de Revistas em Cuba, no ano de 1937 que, no início, contaria com os seguintes membros: redator-chefe, Rocha Moreira; diretor-proprietário, Alcides Santos, secretária, Eneida Costa; redator, Bianor Penalber; e os redatores artísticos, Marcina Hesketh e Henrique Barradas.

Na década de 30, a revista recebeu novos colaboradores com cargos de redatores: Adalcinda Camarão, Eugenia Souza Filho, Juracy Reis Costa, Mauro Couto, Eldonor Lima, Everardo Guilhon, Abelardo Santos, Helio Pinto Marques, Roldão Sereni, Milton Lacerda e Nelio Reis (Rio de Janeiro). A revista *A Semana* apresentava discussões de vários seguimentos, literatura, cinema, cultura, política, etc. Na literatura, por exemplo, assim como todos os demais periódicos daquele tempo, trazia discussões que giravam em torno da nova estética e de seus seguidores, discussões que vinham evidenciando essas características no estado do Pará, enfatizando como no texto a seguir, uma preocupação com a literatura local, a preocupação com poetas que se ocupavam mais com o passado do que com o presente:

#### LITTERATURA PARAENSE

Mais uma vez, dizendo da litteratura paraense, temos lamentado que a política acirrando paixões, fomenta a discórdia entre a família intellectual do Pará, contribuindo para que não vingue entre nós uma associação onde se congreguem os nossos homens de letras.

Se voltarmos as vistas para todo o Norte do Brasil, encontraremos em cada Estado uma sociedade litteraria, onde pontificam, se não todas, pelo menos as principaes figuras representativas do movimento litterario indígena.

Agora mesmo, na intenção de contribuir com um livro, que diga lá fora, do meio intellectual paraense, o poeta Eustachio de Azevedo que vem atravessando varias gerações de litteratos, neste Estado associando-se aos que vão commemorar o centenário da independência política do Brasil, a 7 de setembro próximo vindouro, atira à luz da publicidade a sua "Litteratura Paraense", interessante brochura editada pel' *A Semana* e na qual elle trata das letras no Pará.

Infelizmente, o poeta se ocupa mais do passado do que do presente, não se podendo assim inferir do mérito ou demérito dos intellectuais de hoje.

Se exceptuarmos Ignacio Moura, Paulo Maranhão, Theodoro Braga, Guilly Furtado Bandeira, Adelia Lacerda, Maria Stuart Figueiredo, Nayde Vasconcellos e mais algumas senhoras, vislumbraremos apenas Lauro Sodré, Arthur Porto, Sousa Filho, Barroso Rebello e Elias Vianna, hoje, afastados das lides litterarias.

Entre os poetas que figuram no livro subscrevendo estrophes na parte intitulada "Sonetos Paraenses", Tito Franco, Lucidio Freitas, Vespasiano Ramos, Antonio de Carvalho e Albano Vieira são mortos; Alves de Sousa, Flexa Ribeiro, Franklin Palmeira e Alcides Bahia, os três primeiros vivem na capital da Republica e o ultimo no Amazonas, onde é par da Academia Amazonense de Letras.

Assim sendo, não sabemos porque deixaram de figurar n'aquella parte do livro os ausentes Osvaldo Orico e Martins Napoleão, este um poeta e

artista de raça, que até há pouco tempo versejou entre nós, e os que ainda versejam como Martins Santanna, Alfredo Lamartine, Ilná Pontes de Carvalho, Elzemann de Freitas e, sobre tudo, Raul Bopp, um dos mais fluentes e talentosos dos poetas que hoje vivem no Pará.

O que e deduz de taes omissões é que o livro de Eustachio de Azevedo foi escripto de afogadilho, derivando d'ahi o não ter elle produzido obra perfeita e completa.

Somos que pensam que “Litteratura Paraense”, maior valor teria ainda se, dado o fim a que o livro se destina, o auctor apresentasse à Nação aqueles poetas e prosadores, por elle considerados figuras de relevo que concorrem para o engrandecimento do meio intelectual do Pará.

Mau grado nosso, a escassez do tempo não permitiu ao confrade nos dar uma obra de fôlego, como era de esperar do seu talento e da sua insonnegavel competência para fazel-o.

R. M.<sup>237</sup>

A revista, ao falar da literatura que se escrevia e das estéticas seguidas pelos escritores locais durante este tempo, trazia também críticas a trabalhos, poetas e escritores, todos de um período no qual o que se pregava era uma literatura mais voltada para o âmbito nacional, regional, local. A busca por uma identidade que fugia de padrões formais e antigos.

Em 16 de setembro de 1933, n<sup>o</sup> *A Semana* de número 767, Adalcinda escreve pela primeira vez neste periódico, na coluna “Página de Eva”, o seguinte poema:

#### QUE SÃO TEUS OLHOS

Teus olhos... Queres saber?  
Teus olhos... Digo ou não digo?  
Teus olhos... Vou já dizer:  
São o meu único abrigo.

Sinceramente, já vistes  
Uma lagoa azulada,  
Com sombra serena e triste  
Eternamente cercada?

Pois teus olhos afinal,  
São, embora não queiras,  
U<sup>a</sup> lagoa celestial  
Com sombra triste: as olheiras.

Nessa lagoa, que enleia,  
Dos teus olhos, meu amor,  
Todas as tardes passeia  
O cisne da minha dor.  
Agora sabes que são  
Esses teus olhos que um dia  
Roubaram meu coração,

<sup>237</sup> Retirado da revista *A Semana*, N<sup>o</sup> 767, de 07 de Janeiro de 1922, p. 09.

Mataram minha alegria...<sup>238</sup>

Itaguary – 9-33  
Adalcinda Magno Camarão

Neste poema composto por 20 versos, Adalcinda utiliza várias metáforas, faz dos olhos do ser amado o principal elemento que dá vida a seu texto, personificando então a pessoa amada, na qual deposita seus sentimentos, além de descrever o estado de espírito de acordo com a paisagem natural. Em relação às atitudes do amado, como nos versos, “a lagoa azulada, com sombra serena e triste” e “nessa lagoa, que enleia, dos teus olhos, meu amor, todas as tardes passeia o cisne da minha dor”, ocorre a metaforização dos olhos através da natureza. Nestes versos românticos, portanto, vemos a relação que Milton Santos coloca entre homem e natureza, neste caso, o eu - lírico estabelece uma analogia com a natureza ao descrever seus sentimentos em relação ao ser amado, em uma ligação que se caracteriza como dor, tristeza, talvez de um amor impossível ou de um amor não correspondido.

Mas a autora não se limitou apenas a escrever versos amorosos. Neste mesmo magazine ela inicia uma série de produções de cunho regional, as quais a revista intitulou de *produções típicas*:

*A Semana* sente-se orgulhosa ao comunicar aos seus leitores, que o magnífico soneto que nesta página publicamos hoje, inicia a série das produções típicas da senhora Adalcinda Guimarães, as quais esta revista terá o privilégio de oferecer ao público. Afastada por algum tempo do nosso convívio, não se esqueceu *A Semana*, onde continua ocupando o seu lugar de redatora e muito amiga.

Adalcinda, poetisa vibrante estilista de raça, você na sua revista, é sempre bemvinda.<sup>239</sup>

Em um de seus poemas, Adalcinda descreve a paisagem de Belém utilizando elementos que constituem o cenário da capital paraense, como poderemos notar no poema a seguir:

#### PAISAGEM TYPICA

Fim de tarde. Belém fecha as pálpebras mansas  
e finge que adormece, em traje de noviça...  
Rezam sinos de Deus. Abençoando creanças,  
Desce a lua pra ouvir da noite a branca missa.

<sup>238</sup> Retirado da revista *A Semana*, Nº 767, de 16 de Setembro de 1933, p. 19.

<sup>239</sup> Retirado da revista *A Semana*, Nº 983, de 04 de Junho de 1938, p. 05.

O caboclo delira. A morena enfeitica,  
 Cheirosa dos jardins que prendem suas tranças.  
 Se a cidade convida, o luar tem preguiça...  
 E prefere sonhar com as suas nuances.

De outra banda, por traz da triste ilha das Onças,  
 Tem-se a impressão que o sol afundou-se, lascivo,  
 E as nuvens, sem pudor, foram ficando sonsas.

E entre as velas azues e brancas, no desprezo  
 Dos barcos, onde as violas buscam lenitivo,  
 A alma de Belem chora no Ver- o- Peso!

Adalcinda Magno Camarão Guimarães (3-6-38).

Vemos, portanto, que a poetisa em seu soneto descreve não somente a paisagem de Belém, mas também a personifica, como no verso “Fim de tarde. Belém fecha as pálpebras mansas”, o qual retrata o pôr do sol na cidade, os elementos que constituem o cotidiano da capital participam também da construção da paisagem, o caboclo, a morena, representam a população dessa cidade que entre mitos, misturas raciais, cheiros e rituais compõem o cenário descrito por Adalcinda. A autora propõe ainda a construção de um espaço imaginário enfatizado numa espécie de visão cronista que ela assume ao descrever a urbe e que, através do soneto, expõe e expressa sons, cheiros, paisagens, locais da cidade, como o ver-o-peso, a imagem de Belém em suas nuances, trazendo também em algumas passagens de seu soneto características do animismo <sup>240</sup>, como ao colocar a cidade de Belém adormecendo com trajes de noviça, ou até mesmo quando a poetiza coloca no verso “desce a lua pra ouvir da noite a branca missa”, logo, são elementos que a escritora recorre para compor a paisagem típica da cidade.

---

<sup>240</sup> O termo animismo foi criado pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871 na obra *Primitive Culture*. Pelo termo animismo, Tylor designou a manifestação religiosa imanente a todos os elementos do cosmos, a todos os elementos da natureza, a todos os seres vivos e a todos os fenômenos naturais.

### 2.3.3- Revista *Amazônia*



Fig. 8- Capa da revista *Amazônia* – Acervo: Academia Paraense de Letras. <sup>241</sup>

<sup>241</sup> Capa da revista *Amazônia* de N.º 1 de Janeiro de 1955.

Adalcinda Camarão colaborou também com a revista *Amazônia*, revista esta de publicação mensal, mais uma produção do *set* local que trazia à tona discussões sobre letras, artes, cultura, ciências, economia, rádio, cinema, esportes.

A revista tem sua primeira publicação em primeiro de janeiro de 1955, tendo como fundador/diretor/proprietário: José Hermogenes Barra; diretor/secretário: Georgenor Franco; e os colaboradores: Moacir G. Rosas, Geraldina Marx, Wladimir Emmanuel, Wenceslau Costa, Rodrigues Pinagé, Bruno de Menezes, João Alfredo de Mendonça, Lucinerges Couto, Raul Franco, Alonso Rocha, Max Martins, Eldonor Lima, Lindanor Celina, Candida Galeno, Paulo de Oliveira, Jacques Flores, Alvaro da Cunha, Jurandir Bezerra, Ernesto Cruz, Avertano Rocha, Manuel Lobato, Abelardo Condurú, Mário Machado, Maria Augusta e Cauby Cruz.

A autora publica, em maio de 1956, na seção “Página de Versos Antigos”, o texto *Poema*, e como o título da coluna já nos remete à ideia de produções antigas, Adalcinda traz um poema antigo, ainda com ares simbolistas que reflete uma conversa, mas não um diálogo simples entre pessoas comuns, mas sim, uma espécie de conversa com um ser superior, em que há contestações, inquietações, questionamentos e sentimentos de injustiça e impunidade. Vejamos o texto:

#### POEMA

Se ele veio da luz, eu de que vim?  
 Se ele veio da luz que iluminou  
 O primeiro instante da fecundida,  
 Onde está que não desce para consolar a terra que chora  
 E todos os elementos que juntam-se à minha dor?  
 Eu sei que sou água viva  
 Que corre no fundo dos canais esquecidos...  
 Água que se mostra e se oculta, e se perde e se reencontra  
 À procura de um socorro longinquo...  
 Eu sei que venho do fundo dos séculos,  
 Chorando, alucinada, para a aurora que foge...

Mas se êle veio da luz que brota e sobe,  
 Simbolizando as vegetações, e o amor, e o seio da noite sem estrelas,  
 Simboreando as vegetações, e o mar, e o seio da noite sem estrelas,  
 Por que me expulsa do dia, eu que não sei de onde vim,  
 E não me deixa viver um pouco de vida sem inversos,  
 Até que o sol beba o meu corpo de água pura  
 E a ave do céu, mansa e boa, venha buscar minhalma?

Janeiro de 1942  
 Adalcinda

A revista também traz à luz uma nova característica da poeta, a de teatróloga, a autora produz a peça *Um Reflexo de Aço*, apresentada no Teatro da Paz, no dia 28 de setembro de 1955;

UM REFLEXO DE AÇO  
REVELA ADALCINDA COMO TEATROLOGA.

Adalcinda Camarão, a maior poetisa da Amazônia, vulto destacado da Academia Paraense de Letras, que ela honra e engradece com a sua cultura, a sua inteligência e a capacidade criadora, acaba de revelar ao mundo intelectual paraense um outro aspecto de sua formação artística: é teatróloga também.

Escreveu ela um ensaio em três atos para um só personagem. Trata-se de “Um reflexo de aço”, que o teatro Universitário do Pará apresentou no Teatro da Paz, a noite de 28 corrente, alcançando do grande êxito.

Interpretou a peça de Adalcinda o conhecido e apreciado conterrâneo Gelmirez Melo, que recebeu merecidos aplausos da assistência que lotou a nossa maior casa de espetáculos.<sup>242</sup>

Vemos, portanto, por meio das revistas aqui colocadas de forma ilustrativa, um pouco da participação de Adalcinda nesse círculo literário que permeava as redações das principais revistas literárias no estado do Pará, a sua contribuição enquanto colaboradora e redatora e a sua inserção nos grupos de intelectuais da época.

---

<sup>242</sup> Retirado da revista *Amazônia*, Nº 09, do mês de Setembro de 1955, p. 11.

## 3

**A PRESENÇA DA PAISAGEM AMAZÔNICA NO UNIVERSO POÉTICO DE  
ADALCINDA CAMARÃO**

Eu queria mesmo,  
ó grande mar azul,  
que conhecesses o meu cabelo solto ao vento,  
tão parecido com o teu pensamento  
\_ livre, crescendo sempre!<sup>243</sup>

Adalcinda Camarão



<sup>243</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 21.

Segundo o poeta Alonso Rocha, Adalcinda Magno Camarão Luxardo era “considerada uma das mais expressivas figuras femininas da intelectualidade paraense”<sup>244</sup>, a poetisa nasceu na cidade de Muaná, ilha do Marajó, estado do Pará (18/07/1915 - 17/01/2005). Filha de João Evangelista de Carvalho Camarão e Camila de Brito Magno Camarão, “teve a infância marcada por uma rotina calma, amorosa e cercada pela beleza exuberante da pequena e pacata cidade”<sup>245</sup>, esta, por sua vez serviu como um dos cenários inspiradores para o início de suas produções. Pois, “ungida pela Amazônia, Adalcinda começa, ainda com asas de infância. Ao redor dela, motivação de garças brancas, tambatajás... terra, vento, céu, o rio absoluto... E a herança mítica pesando-lhe no seio...”<sup>246</sup>

A escritora, em seu discurso de posse na Academia Paraense de Letras, fala sobre a importância da paisagem em que nascera na construção de sua poética, enfatizando então a relação homem/natureza. Segundo Milton Santos<sup>247</sup>, “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”<sup>248</sup>. Essa herança, a paisagem amazônica, para a autora servia como fonte de inspiração, assim podemos notar na seguinte citação:

[...] vivia constantemente presa de encantamento por tudo que me cercava: das pupunheiras torcidas pela fúria incoercível dos ventos errantes; [...] do orvalho morno que eu pisava nos campos, [...] nascera em mim a poesia numa daquelas horas de absoluto repouso do lar, que era o meu melhor momento do dia. Quando eu, mergulhada naquele estado de ternura,...quando no entorpecimento do ser nada mais fala a não ser o coração semi – adormecido e feliz[...].<sup>249</sup>

O desejo de versejar surgiu aproximadamente aos sete anos de idade, com Adalcinda iniciando um diário. Nele constava os seus anseios, seus sonhos, suas fantasias e o seu cotidiano nos campos marajoaras.

Uma de suas primeiras manifestações poéticas foi produzida durante um fim de semana, o qual passou em Mosqueiro com seus padrinhos. O poema chamava-se *Mãos de minha Mãe* e foi dedicado à dona Camila Camarão. Era a primeira vez que Adalcinda ficava longe de sua mãe. Esse texto traz á tona o aspecto lírico quando reflete o estado de espírito da

<sup>244</sup> Entrevista concedida em Agosto de 2010.

<sup>245</sup> Considerações de Celeste Proença, irmã de Adalcinda, em entrevista concedida em setembro de 2011.

<sup>246</sup> Apresentação de Seleneh de Medeiros à obra *Caminho do Vento*. In: CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 141.

<sup>247</sup> Geógrafo brasileiro.

<sup>248</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4 ed, 2006, p. 66.

<sup>249</sup> Discurso de posse da poetisa, da Academia Paraense de Letras, em 1950.

autora que encontrava-se distante, ou seja, separada de sua mãe. Notamos ainda a construção paratática na qual Adalcinda apresenta-nos fatos distantes ao nos demonstrar em um de seus versos a preocupação com a mãe já em uma fase idosa, realçando através das mãos as metáforas do ato afetivo, amoroso e também da passagem do tempo,

#### MÃOS DE MINHA MÃE

Mãos que embalam meus lindos sonhos de criança.  
 Mãos amorosas, trêmulas, santas,  
 Que me curam de febre tantas...  
 Mãos de mãezinha!  
 Ai! Quem acode seu passo manco  
 Na caminhada para a capela?...  
 Mãos de mãezinha que estás tão longe...  
 Abençoi quando eu morrer.  
 Mãos moreninhas, mãos que juntaram minhas mãozinhas  
 E me ensinaram a ser cristã.  
 Mãos que rezaram todas as noites  
 Que eu nunca fosse pra longe,  
 Que eu nunca, fosse infeliz.  
 Veio o destino. Agente chora, a vida ironiza...  
 Pobres mãozinhas, rezaram tanto...  
 Pobre filhinha, fez-se poetiza!<sup>250</sup>

Mais tarde, pelos nove anos de idade, escreveu um poemeto em louvor ao mês de maio, no qual refletiu toda educação religiosa que recebera de seus pais. Esta característica, a religiosidade, se repetiria em outros poemas de Adalcinda, porém com o passar do tempo ele se tornara um aspecto que levaria a autora a discorrer sobre outros temas como: injustiça social, amores impossíveis, a falta de fé...

Maio, tu que me dás sempre esperança,  
 ressuscitai meus sonhos de criança,  
 meus amores...  
 alegre-me, que eu vivo entristecida,  
 ou então sepulta a minha vida,  
 sufoca o meu cadáver com tuas flores!<sup>251</sup>

A partir dos seus primeiros escritos, qualquer momento especial se converteria em um bom motivo para registrar as suas emoções através dos versos. Para ela, tudo se resumia em poesia. É importante deixar claro que a princípio, a vocação para esta arte não era bem

<sup>250</sup> Discurso de posse da poetisa, da Academia Paraense de Letras, em 1950.

<sup>251</sup> *Idem, ibidem.*

aceita por parte da sua família, o seu irmão mais velho, por exemplo, vivia dizendo que não queria uma mulher intelectual dentro de casa. No entanto, isso jamais seria obstáculo para que Adalcinda deixasse de praticar a sua paixão pelas letras.

Quando ainda criança e tendo como um dos objetivos dar continuidade aos estudos, Adalcinda, acompanhada por sua família, mudou-se para a cidade de Belém, onde estudou na Escola Normal Paes de Carvalho e, depois, no Instituto de Educação do Pará. Em meio às suas criações poéticas, a jovem escritora surpreende-se com a publicação de um de seus sonetos na revista *A Semana*, assumindo depois de alguns anos o cargo de redatora na revista *Guajarina*, informações já mencionadas no capítulo anterior. Esse era apenas o início de uma nova fase na vida da escritora, ela se formou em magistério e logo passou a lecionar, não deixando de lado, é claro, as suas produções literárias que com o tempo só veio a lapidar-se.

Adalcinda Camarão sempre procurava se envolver na vida literária da cidade, pois quando ainda normalista, como já enfatizamos anteriormente, passou a fazer parte dos grupos de estudantes que lutavam em frentes literárias. Nesse período, como é de nosso conhecimento, surgiu uma considerável quantidade de revistas literárias, tais como, *Terra Imatura*, criada por Cléo Bernardo, e as já citadas, a *Guajarina* e *A Semana*. Estas revistas tiveram a contribuição da escritora e, na verdade, pode-se dizer que elas foram os meios que ajudaram a difundir sua habilidade poética. Além de sua colaboração para essas revistas, Adalcinda escreveria, ainda, aos jornais *O diário* e a *Província* e também às produções radiofônicas e para o teatro.

Logo depois, juntamente com seus companheiros envolvidos também na poesia como, Dulcinéa Paraense, Ruy Barata, Miriam Morais, Paulo Plínio de Abreu, Cléo Bernardo, Celeste Camarão, entre outros, Adalcinda começava de fato a ganhar espaço e reconhecimento pelo seu trabalho. Vale ressaltar que justamente nessa época, a arte brasileira vivia os primeiros sopros do Modernismo, e em Belém a nova estética já se fazia consolidar com suas características nas produções de escritores deste período, uma vez que na capital do Pará o cenário literário já era de pura euforia. Rodas de intelectuais tornaram-se pontos de interação de pensamentos e ideias inovadoras para o mundo das artes e, como uma das colaboradoras, a jovem poetisa, que, por sua vez, surgia com sua poesia que retratava a paisagem amazônica, o imaginário e o povo desta região, assim como seus problemas sociais, os seus sentimentos.

Adalcinda costumava frequentar a redação da revista *A Semana* e cantava nas rodinhas de violão que os redatores promoviam. Em uma dessas reuniões encontrou o cineasta

e escritor Líbero Luxardo. O cineasta e intelectual era paulistano, da cidade de Sorocaba, mas, a partir da década de 40, acabou adotando o Pará como seu lar.

Após essa aproximação, se iniciou uma história de afeto e admiração. Casaram-se e juntos viajaram e conheceram boa parte do interior do estado, com o qual ambos eram deslumbrados. Eram, também, apaixonados pela exuberância natural da paisagem da Amazônia, elemento este muito presente em suas produções artísticas. Ela, apaixonada pelas palavras; e ele, pelas imagens. Líbero a incentivava bastante a escrever, como reflexo disso Adalcinda recorda,

Certa ocasião, ele pegou uma coletânea de poemas meus e disse que eu não os veria mais... Um pouco depois ele me surpreenderia com aqueles mesmos poemas editados numa publicação de capa vermelha. O livro chamava-se Vidência.<sup>252</sup>

Na década de 60 do século XX, os artistas produziram obras<sup>253</sup> que de certa forma trouxeram elementos semelhantes, demonstrando a ligação de ambos: o longa-metragem *Um Dia Qualquer* (1962), do cineasta Líbero Luxardo, e o poema *Um Dia Qualquer* (1968), de Adalcinda Camarão, inserido no livro *Caminho do Vento* (1968). Os reflexos do cotidiano de uma cidade representados pelas lentes de um cineasta e pelo poema de uma escritora trazem à tona imagens poetizadas de elementos e realidades triviais que se deixam passar pelo teor de normalidade que elas carregam.

A ligação entre ambos era facilmente refletida nos poemas da autora, pois é possível encontrar páginas dedicadas ao cineasta em que a escritora personificava-o como “lago azul” – simbolizando a cor dos olhos de Líbero – com quem teve seu único filho, Líbero Antônio Luxardo, chamado pelos mais próximos de Tom. A criança nasceu com problemas neurológicos, devido a algumas complicações na hora do parto.

<sup>252</sup> A Província do Pará. Belém, 21 de maio de 2000.

<sup>253</sup> Adalcinda e Líbero traduziram em seus olhares artísticos, o cotidiano de pessoas comuns, de sensações, amores, paisagens e lugares corriqueiros, que servem como pano de fundo para personagens que povoam a sociedade e que são trazidos para ficção, como o casal Carlos e Maria (personagens do filme de Líbero), que transitam pela cidade demonstrando o amor que compartilhavam, até serem acometidos pela morte, o final trágico da esposa deixa Carlos desorientado. Outras cenas do filme também descrevem lugares do cenário paraense, a Praça da República e Batista Campos, Avenida Presidente Vargas, onde nota-se a movimentação e os meios de transportes da época, as manifestações culturais como o Círio e os bumbás também adentram na narrativa, enquanto Líbero faz um relato da época através de sua película, Adalcinda aproxima seus versos para um lado mais emotivo encontrado no drama, atentando para as angústias humanas e para os vícios da sociedade, “alegrias de adultérios”, “no asfalto onde o sorriso é falso”, são imagens que a autora evoca para exemplificar a fragilidade humana, e a busca de um homem pelo amor, pelo reencontro, mesmo que seja na eternidade.

<sup>253</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 87.

<sup>245</sup> *Idem, ibidem*, p. 95.

A poetisa era uma mulher fascinada não somente pelo que fazia, mas também, por sua terra, por seu esposo e principalmente pelo filho. Era, na realidade, uma pessoa apaixonada pela vida. Isso fica perceptível no livro *Entre Espelhos e Estrelas* (1945), o qual é dedicado exclusivamente ao Tom, onde a adoração que ela possuía pelo filho ficava evidente: “... escrito a meu filho, todo ele ao sabor das grandes alegrias, dos amargos silêncios e da grande esperança e fé que acompanham o coração materno”, a sensibilidade maternal com que ela descreve o filho configura-o com um ser divinizado, associando-o à figura de Jesus, divinizando o seu olhar e colocando-o em um estágio de pureza,

#### APRESENTAÇÃO

A cor do teu céu que amanhece  
 é menos pura que a cor  
 do teu rostinho cheiroso  
 como um ratinho de flor  
 Teus olhos têm o brilho,  
 Teu olhar tem tanta luz,  
 Que se não fosse a certeza  
 De que tu fosses meu filho,  
 Eu francamente jurava  
 Que eras Jesus!<sup>254</sup>

Em sua trajetória de escritora, Adalcinda Camarão é eleita para ocupar a cadeira de número 17 da Academia Paraense de Letras, cujo patrono foi Felipe Patroni. Vale relevar que essa surpresa não se deve apenas ao fato da juventude da poetisa, mas, sobretudo, por ela ser uma das primeiras mulheres a preencher vagas em Academias Brasileiras, antecedendo, inclusive, Raquel de Queiroz, também pioneira em uma academia.

A solenidade de posse foi realizada no dia 25 de janeiro de 1950, no Teatro da Paz. Em seu discurso, relata o seguinte: “Motivo para mim de orgulho é a admissão... de uma poetisa que escreve a chamada poesia moderna, tão debatida, tão criticada quanto mal compreendida.”<sup>255</sup>

Depois de algum tempo, a autora depara-se com situações de renúncias em prol da saúde de Tom que já se encontrava em um estado muito delicado. E com o objetivo de proporcionar melhores condições de saúde a Antônio, Adalcinda, apesar de ser ligada fortemente ao Pará, não mediu esforços e mudou-se em 1956 para os Estados Unidos, a fim

---

<sup>255</sup> Discurso de posse da poetisa, da Academia Paraense de Letras, em 1950.

de lhe oferecer o tratamento adequado, tentando então conciliar o trabalho e o cuidado com o filho.

A poetisa viajou para os EUA, com bolsa de estudos (Award) oferecida pelo Departamento de Estado em cooperação com o Departamento de Educação e recomendada pela Embaixada Americana no Rio de Janeiro. Estudou na América University, graduando-se em Linguística, revalidando o mestrado em Educação, feito ainda no Brasil na Universidade Católica. De 1956 a 1958, trabalhou em conferências e entrevistas para a *Voice of América* em Washington, de 1957 a 1960 ensinou português para estrangeiros, em geral, na *La Case Academy of Languages e Sanz. School*. Em 1960, abriu o Departamento de Português da *Georgetown University (Institute de Of Languages and Linguistics)*, onde também ensinou Literatura do Brasil e de Portugal de 1960 a 1965, lecionou Língua Portuguesa na *América University* de 1974 a 1975, na Graduate School of the Agriculture Departente de 1966 a 1977, na Casa Branca para assistentes do Presidente Nixon e Presidente Ford em 1974 e 1975, na *Arlington Adult Education*, 1986, 87, 88. Trabalhou na Embaixada do Brasil em Washington desde 1961 até 1988.

Durante o período em que residiu no exterior, Adalcinda sentia, evidentemente, saudades da terra natal, dos familiares e amigos, porém, devido ao tempo de moradia e convivência, criou uma ligação afetiva com o país em que residia. Em meio às suas obras é comum nos depararmos com poesias escritas na língua Inglesa; sendo esta uma forma de agradecer, reconhecer e homenagear a terra do “Tio Sam”, como ela, carinhosamente, costumava chamar, sempre que se referia ao país que a acolheu.

Apesar do trabalho e do cuidado constante com o filho, em meio a essa vida agitada que levava, Adalcinda jamais deixou de lado as suas poesias. Vivia produzindo seus textos e os enviava para a Academia Paraense de Letras, para os jornais e revistas de Belém, reafirmando então a sua ligação com a Academia através de sua produção poética encaminhada para a mesma por meio de cartas.

Em 1980, sofre com a perda do companheiro Líbero Luxardo. Em sua homenagem, a viúva, que nem chegou a se despedir do esposo, desabafa a dor da saudade,

#### DEPOIS DO ÚLTIMO ALÔ DE LÍBERO

Então...  
Da cá a tua mão que a solidão não sabe.  
Da cá teu monossílabo  
E põe aqui no meu peito

pra ferir.  
 Dá cá teu pensamento-sofrimento  
 contra mim que te amo.  
 Dá cá a tua ausência,  
 Teu gesto de partir à toa  
 e triste  
 Dá cá teu sono,  
 Todo esse vendaval do outono.  
 É hora de enterrar todas as folhas  
 para o inverno nevar.  
 Dá cá a tua memória  
 de lembrança eterna!  
 Faz de conta que foi uma mentira.  
 Deixa o tempo passar...<sup>256</sup>

Após quase quatro décadas radicada nos EUA, por insistência da família, ela retorna ao Brasil e reside novamente na cidade de Belém. Já estava muito idosa e necessitava de cuidados especiais. Não demorou alguns meses, a escritora apresentou vários problemas físicos, decorrentes da idade; em seguida adquiriu um tipo de câncer que comprometia os ossos e o sangue, mieloma múltiplo. Não resistindo, Adalcinda Camarão falece no dia 17 de janeiro de 2005.

Suas obras publicadas se distribuem em *Despetalei a Rosa* (1941), poesia; *Vidência* (1943), poesia; *Baladas de Monte Alegre* (1944), poesia; *Entre Espelhos e Estrelas* (1945), poesia, - premiado como melhor livro do ano pelo Governo do Estado; *Memória* (1957), poesia; *Um reflexo de Aço* (1955), teatro; *O mar e a praia* (1956), teatro; *Lendas da Terra Verde* (1956), folclore; *Brasil fala Português* (1964), livro didático; *Caminho do Vento* (1968), poesia; *All the Red Lights* (1977), comentários no espaço e no ar; *Folhas* (1979), poesia; *À Sombra das Cerejeiras* (1988), poesia; *Antologia Poética* (1995), *Outros Poemas* (1995).

A escritora recebeu, ainda, diplomas e medalhas condecorativas, dentre elas estão: Medalha Cultural José Veríssimo, Olavo Bilac, Paulino de Brito, Centenário do Teatro da Paz, Bicentenário da Igreja São João Batista, Medalha comemorativa da cidade de Monte Alegre.

---

<sup>256</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 297.

### 3.1- TEMAS E PAISAGENS NA POESIA DE ADALCINDA CAMARÃO

Fiz versos mais pelo instinto,  
que pelo pensamento.  
Adalcinda Camarão<sup>257</sup>

Adalcinda, em seu universo poético, apresenta-nos um vasto leque de temáticas. Ela era uma mulher de pensamento universal. Deixava-se perceptível através de sua escrita características de uma pessoa muito religiosa, que valorizava a sua cultura regional e que também descrevia o sentimento amoroso, não somente o carnal, mas aquele amor sublime, dedicado ao filho Líbero Antônio Luxardo, Tom, e por seu esposo, Líbero Luxardo. De certa forma, ficção e vida constituem suas temáticas, numa relação de hibridez em que os reflexos de sua vida pessoal são contados e refletidos através de seus versos.

As faces de Adalcinda estão todas descritas em suas poesias, pois a cada fase de sua vida surgia um poema que refletia o estado de espírito e o momento por qual passava a autora<sup>258</sup>, como podemos evidenciar num determinado período de suas produções, nas quais Adalcinda apresenta-nos também como um dos elementos existentes nas suas temáticas, o aspecto do erotismo, mas não um erotismo no sentido o qual se aproxima do pornográfico, mas sim, de um aspecto velado e subentendido, imiscuindo-se com a paisagem (a natureza), que em sua maioria centra-se na paisagem e imaginário amazônico mergulhado em metáforas. Vale ressaltar sobre os poemas, os quais apresentam essa característica erótica sutil, que os mesmos foram retirados do livro *Vidência*, um dos primeiros da autora a apresentar em grande parte de seus poemas essa relação amorosa-erótica perceptível na composição de seus versos à medida que Adalcinda utiliza elementos da natureza (alguns voltados para a paisagem amazônica) relacionados aos sentimentos e sensações de teor amoroso.

#### 3.1.1- O Erotismo na poesia de Adalcinda Camarão:

Antes de adentrar nesse aspecto presente na poesia de Adalcinda, enfatizamos que a palavra erótico, derivada do deus Eros<sup>259</sup>, surgiu apenas no século XIX (apesar de sua ideia

<sup>257</sup> Discurso de posse da poetisa, da Academia Paraense de Letras, em 1950.

<sup>258</sup> Afirmação esta enfatizada em seu Discurso de posse.

<sup>259</sup> Eros – Deus do amor, é uma força fundamental do mundo. É considerado um deus nascido ao mesmo tempo que a terra, saído diretamente do caos primitivo, ou ainda nascido do ovo primordial, engendrado pela noite. Ele assegura não só a continuação da vida, mas a coesão interna dos elementos. Tradição mais recente dão-no como filho de Afrodite. Representam-no como um menino, alado, nu levando um arco e o carcaz cheio de flechas, com

ser bastante antiga), remetendo-se a uma sexualidade mais sutil, deixando mostrar apenas uma tensão sexual implícita. Como no poema a seguir:

PASMO

Depois que o momento passou,  
fiquei quieta na tua alma,  
qual gota de orvalho  
dormindo na pétala de um lírio.  
Fiquei parada nos teus olhos,  
Qual vitória régia  
Na doçura da onda  
De um lago azul!<sup>260</sup>

Este poema, pertencente ao livro *Vidência*, é composto por uma oitava irregular, já que suas sílabas poéticas não obedecem a uma ordem em relação a seu número, pois os mesmos oscilam entre 6, 7, 9 e 11 sílabas poéticas, liberdade formal que os modernistas da geração de 20 pregavam em seus discursos para uma poesia liberta dos cânones do passado.

Em sua temática o eu - lírico associa o seu estado de espírito à paisagem amazônica quando utiliza os elementos da natureza: orvalho, pétala de um lírio, vitória régia, onda, lago azul, elementos os quais desencadeiam um espaço íntimo denominado por Bachelard (2008) de *espaço feliz*, pois este denota um espaço pessoal, de lembranças, circundado de sentimentos, como no verso: “Depois que o momento passou, fiquei quieta na tua alma”, a lembrança de um determinado momento vivido pelo eu – lírico ressalta o motivo o qual inspira as comparações que surgirão no decorrer do poema para expressar o instante vivido pelo sujeito do mesmo.

A paisagem então passa a compor os significados das atitudes responsáveis por conduzir eu – lírico, pois sujeito e paisagem (natureza) se imbricam em atos e ações que se metaforizam a partir dos movimentos do sujeito com os movimentos dos elementos da natureza, nesse sentido, ao descrever o estado no qual seu corpo se encontra, entorpecido, quieto, parado, repousando na alma da pessoa amada, iguala-se ao processo do sereno, em que ele (eu - lírico), representa a gota de orvalho fixada na pétala do lírio (pessoa amada), ou seja, a união dos corpos, uma vez que, tal fenômeno ocorre, em sua maioria, nas folhas e pétalas de flores, estado de espírito e natureza unificam-se na demonstração de um ato afetivo.

---

as quais fere de amor os corações, seja dos homens, seja dos deuses [...]. In: GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 140.

<sup>260</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 29.

O estado entorpecente mais uma vez recebe outra comparação, desta vez, vem à tona a presença da imagem, do símbolo da vitória régia, não com uma representação pura, como Laplantine e Trindade (1997) enfatizam, mas como representação da percepção entendida no objeto, dando-lhe vários significados, a planta aquática típica da região amazônica que fica sobre a água, representará uma analogia com o momento após o ato sexual.

Pode-se também, em outra possibilidade de leitura, estar subtendido o momento posterior ao ato sexual, no qual eles param e ela passa a contemplar, admirada, o instante presenciado e sentido pelo eu – lírico, assim como o título nos remete, já que o *Pasmo* transcorre desse momento, de um tempo que não passou e ficou estático. É a impotência diante de uma satisfação sexual. É a inércia dos corpos depois da relação. Por isso, o eu - lírico mistura sensações através da sinestesia como nos versos, “na doçura da onda de um lago azul” e “qual gota de orvalho dormindo na pétala de um lírio”, em que tato e paladar constroem imagens as quais representam o erotismo, a sintonia entre os corpos das personagens dos poemas.

Já na relação envolvendo amor <sup>261</sup>, erotismo e poesia temos esta analogia associada através do poema *Amor* também inserido no livro *Vidência*,

#### AMOR

Teus olhos se espreguiçam no meu peito  
e dormem o riso morno das abelhas  
tontas de mel rolando  
amor – amado...  
Teus lábios escrevem poemas sós, secretos,  
nos meus lábios lacrados desta sede  
que só tu sabes a paixão imensa...  
Tuas mãos debulham rimas  
em todo o meu dorso dourado  
da tua presença  
à sombra da tarde que escoo...  
Tentar ficar longe de ti é fiasco, é legenda.  
Ficar rente a ti é blasfêmia que Deus abençoa. <sup>262</sup>

<sup>261</sup> Durante um certo período a palavra “amor”, foi associada tanto ao desejo sexual, quanto à prática sexual, ritos abominados pela igreja durante esta época, fazendo parte do termo “práticas pecaminosas”. “A igreja estabeleceu um fosso entre amor e sexo, assim como havia promovido o divórcio entre amor e casamento: transformou o primeiro em caridade e o segundo em rito. In: VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão*. São Paulo: Ática, 1992, p. 58.

<sup>262</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 340.

Com uma estrutura irregular em relação às métricas e rimas, a forma poética longe dos padrões parnasianos atribui à figura de Adalcinda a inserção da poetisa no universo literário moderno.

Em *Amor* vemos a alusão a temas como, amor, erotismo e poesia associados mais uma vez a imagens pertencentes à natureza, sendo que essas imagens: “inseto”, “poesia”, “relação amorosa” e “religiosidade”, se hibridizam para dar conta da descrição do que é esse amor, pois se no poema anterior, *Pasmo*, o tempo se encontrava “parado”, neste vemos a movimentação do mesmo, como no verso “à sombra da tarde que esco...”, a passagem do tempo percebida pela imagem do final da tarde. Tem-se, portanto, um tempo presente, como também indicam os verbos, espreguiçam, dormem, escrevem, debulham, escoam, os quais caracterizam um momento vivido ao mesmo tempo da escrita, em um espaço íntimo, um *espaço feliz*.

Ao construir uma imagem amorosa, o eu – lírico faz alusão a uma espécie de “trindade corporal” que inscreve a sexualidade amorosa, presente nos fragmentos, “teus olhos”, “teus lábios”, “tuas mãos”, essa escrita culmina no prazer, por isso a metáfora das abelhas, “do riso morno das abelhas”, o riso do prazer, da satisfação, tal como “as abelhas tontas de mel”, como se houvesse uma espécie de embriaguez amorosa, construindo um estado de languidez, de torpor. Vale ressaltar que o inseto presente no poema personificado pela figura da abelha representa uma forma mais sensível da figura animal descrita nos símbolos teriomórficos <sup>263</sup> desenvolvidos por Gilbert Durand (1997) voltados para o simbolismo animal.

O eu – lírico ao descrever a presença da pessoa amada em seu corpo que, através dos olhos, faz-se perceber a questão sentimental que a cerca. As inclinações das atitudes são descritas e direcionadas para uma secreta intimidade, voltada para o gozo, inclinação esta inserida no *Regime Noturno* que está voltado para a harmonia e integração estabelecido por Durand.

O olhar então, elemento fundamental neste poema, encontra-se em um estado de torpor deixando transparecer a alegria do sentimento amoroso. Na passagem que realça o contato das mãos da pessoa amada com o corpo percebemos a presença da sinestesia, pois a partir desse encontro cria-se a sonoridade das rimas internas que permeiam este contato físico. A tentativa de ficar próximo ao ser amado ultrapassa até a figura respeitável de Deus, uma vez reforçada com o paradoxo “Ficar rente a ti é blasfêmia que Deus abençoa”. Para o eu - lírico,

---

<sup>263</sup> Os símbolos teriomórficos segundo Gilbert Durand (1997), estão voltados para o simbolismo animal, em que se concentram tanto valorizações negativas, quanto positivas.

ficar próximo da pessoa a quem ele dedica todo o amor é blasfêmia. No entanto, é uma blasfêmia que Deus abençoa, ele acaba contradizendo a figura divina, pois como Deus abençoará algo a que lhe é ofensivo?

Com um tom mais sutil, Adalcinda trás à tona no seu poema *Despedida* um erotismo voltado para o lado mais singelo deste termo, pois segundo Milla Baleeiro de Sá Adami, “[...] O erotismo surge como a representação mais suave da sexualidade. Inclui outras dimensões das vivências sexuais, como a sensualidade, a experiência estética e a relação intersubjetiva [...]”.<sup>264</sup>

Essa representação suave da sexualidade se exemplifica no seguinte poema:

#### DESPEDIDA

Pediste-me qualquer coisa.  
Qualquer coisa do meu íntimo  
que me cobrisse o corpo...  
Que me tocasse a pele arrepiada.  
E como pra te dar eu não tivesse nada.  
E como só a escuridão me envolvesse  
pelos olhos, pelos ombros,  
pelo ventre morno mofino,  
eu te dei de presente a minha noite enorme,  
a minha grande noite sem memória e sem destino!<sup>265</sup>

Composto por dez versos e que configura mais uma vez a presença do espaço íntimo, este poema tem por título a palavra *Despedida* que nos remete à significação de uma separação, um adeus a algo ou a alguém que se vai, ou até mesmo que se tem perdido.

No primeiro verso, “Pediste-me qualquer coisa”, há a manifestação do eu - lírico em afirmar que algo lhe foi pedido, porém este desejo de início parece ser um tanto insignificante, uma súplica trivial, nada diretamente revelado ou determinado, mas que em seguida se torna decifrável pela descrição da poetisa. No segundo verso, o pedido assume a condição de ser algo íntimo: “Qualquer coisa do meu íntimo”, ou seja, o pedido agora assume o estágio de pessoal, particular, pertencente somente a ela, que pode restringir-se à alma, à essência.

No terceiro verso, “que me cobrisse o corpo...”, o ato de cobrir o corpo não está voltado para encobrir a nudez, ou seja, vestir o eu - lírico, mas se metaforiza com o cobrir do corpo, o envolver, é o contato corporal deste com outro, presente no seguinte verso, “Que me

<sup>264</sup> ADAMI, Milla Baleeiro de Sá. O Erotismo. Científico. Ano III, v. I, Salvador, Janeiro-Junho 2003.

<sup>265</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 36.

tocasse a pele arrepiada”, o pedido volta-se para a proximidade carnal, o toque da pele, o sentir da excitação, do prazer, que é expresso através do arrepio.

O pedido ainda desenrola-se de forma indireta, mas, de certa forma, já se faz entender, perceber. O pedido não se caracteriza como algo materializado, como a poetisa enfatiza, “E como pra te dar eu não tivesse nada, E como só a escuridão me envolvesse”, o ambiente, o cenário onde a entrega está se realizando, se caracteriza como um lugar sombrio, escuro, tal paisagem traz elementos os quais enfatizam o símbolo nictomórfico <sup>266</sup> de Durand, em relação aos aspectos noturnos, personificados pelas palavras: escuridão e noite. No entanto, estes elementos não se caracterizam como imagens negativas, depressivas, mas sim, como palavras que traduzem todo um clima de êxtase sexual. Observamos ainda o eu – lírico, o qual já se encontra despido, a escuridão é a única coisa a lhe cobrir o corpo nu, os olhos, os ombros, o “ventre morno e mofino”, isto é, o seu corpo não está quente (dilatado), estado este próprio do momento sexual, mas sim, cálido e encolhido, circunstância típica do pós ato sexual. E o que ela possuía naquele instante era somente a escuridão.

Essa escuridão alude que o seu íntimo é um mistério, algo indecifrável, envolve apenas o seu corpo (olhos, ombros, ventre). E o eu - lírico presenteia a pessoa amada com a sua “noite enorme”, “a minha grande noite sem memória e sem destino”, ou seja, um momento especial vivido, o qual não será lembrado e ninguém sabe se haverá outro como o experimentado, pois se trata de uma noite errante que vagueia em busca de outras noites. Neste sentido, o título da poesia *Despedida* sugere ser um final de encontro amoroso, porque, não satisfeito, a pessoa amada deseja e pede mais, contudo, o eu - lírico oferece o tempo que durou aquele momento especial, quer dizer, um tempo passado o qual não será lembrado, o tempo presente feito de despedidas e um tempo futuro feito de incertezas e “sem destino”, por isso, a despedida.

Temos, portanto, nestes três poemas analisados pertencentes ao livro *Vidência*, que já em seu título nos traduz como algo subjetivo, místico, a presença de elementos os quais visam à sexualidade associada a espaços e a elementos naturais, ou seja, natureza e homem <sup>267</sup> se configuram e se complementam em ações exemplificadas pela poetisa em um espaço e imagens de profunda intimidade, em que sugere-se o momento pós relação sexual amorosa de forma velada.

---

<sup>266</sup> Nos símbolos nictomórficos segundo Durand (1997) estão presentes os símbolos referentes às trevas, a escuridão.

<sup>267</sup> Segundo Milton Santos (2006) a relação homem-natureza exprime heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre ambos.

Em *Pasmo*, por exemplo, a presença do tempo se dá de forma inerte, enquanto o espaço concentra-se nos ambientes, cama-lago em uma analogia metafórica dos espaços, as imagens recorrentes centram-se no corpo, natureza, em uma mistura de sentidos, circundados pela sinestesia. Já em *Amor*, o tempo se demonstra em movimento, é um tempo que escorre, que corre, um tempo que passa, trazendo à tona as imagens: corpo, inseto, poesia, religião. Em *Despedida*, temos a incerteza do tempo no qual possivelmente os dois amantes se reencontrarão, indicando o espaço quarto, um ambiente íntimo projetando imagens da sexualidade de seus amantes: corpo, escuridão, noite.

Outro aspecto que se faz muito presente nos poemas de Adalcinda, e que se torna um dos nossos principais objetivos nesta pesquisa, é a presença da paisagem amazônica a qual se transforma em pano de fundo ao fazer parte da composição de seus poemas, não somente de forma descritiva, mas também, como elemento que se insere nas atitudes tanto do eu – lírico, enquanto estado de espírito, quanto temática ao se tornar o principal elemento da poética de Adalcinda.

### 3.1.2 – A paisagem amazônica na poesia de Adalcinda

A vocação de Adalcinda, desde o início, sempre foi pela poesia moderna, liberta dos cânones do passado, da rima, da métrica, mas conservando sempre a melodia e a pureza da palavra, pois em seus poemas são comuns a presença de tais características. A poetisa, ao versejar, transfere para o leitor todo o seu sentimentalismo, sua delicadeza e sua emotividade, sendo que ela mesma constituía-se como fonte de seus próprios temas. Todavia, ao escrever seus poemas, Adalcinda construía imagens de paisagens com as quais manteve contato, como por exemplo, sua terra natal Muaná, na Ilha do Marajó, tornando os campos marajoaras uma de suas inspirações ao produzir sua poesia, vale ressaltar que tal característica nos remete aos ideais modernistas, como podemos ver no poema a seguir:

#### PAISAGEM MARAJOARA

Da migração úmida e mansa do crepúsculo  
ficou um olor de maresia brava,  
lambendo o limo lodoso das raízes.  
A lua, ciumenta e oca,  
encolhida e acuada,  
espia desconfiada,  
pelas frestas da mata,  
a terra grávida de sombras e silêncios...

O vento é um passarão agourento  
voando por sobre os contornos ondulantes  
da grande ilha supersticiosa  
de litorais iluminados  
pelos olhos da boiúna!<sup>268</sup>

Com um forte teor regionalista, característica que acentua os intelectuais paraenses da década de 1920, a chamada geração de 20, a qual defendia a ideia de uma poesia mais voltada para o campo local, regional e utilizando a perspectiva de valorização cultural e natural do que se possuía no espaço habitado, Adalcinda com o seu poema *Paisagem Marajoara*, inserido no livro *Vidência*, transfigura essa visão “ufanista” do lugar onde nascera, os campos marajoaras tão contados pela autora.

Composto por 13 versos, oscilando entre 15 e 7 sílabas poéticas, o que demonstra a liberdade formal da autora ao compor um tema muito abordado pela estética modernista, a valorização da paisagem local. O poema transcorre sobre a descrição de um anoitecer na Ilha do Marajó repleta de metáforas que evidenciam a passagem de tempo traduzida no verso, “Da migração úmida e mansa do crepúsculo”, o qual expressa uma passagem temporal em meio à beira do mar, designando um final de tarde. Outro fator elucidado é a força das águas, essa referência às águas do mar são possivelmente no momento em que a maré enche, hipótese evidente no termo “maresia brava”, o qual nos permite entender esse movimento forte das ondas no período em que a cheia acontece, trazendo nessa primeira estrofe uma mistura de sensações, de sentidos, a sinestesia presente nas ações que nos remete ao olfato e ao paladar, corroborados nas palavras “olor” e “lamber”, empregados aos elementos da natureza, destacando-se, portanto, a prosopopeia.

Ao utilizar a figura de linguagem prosopopeia, Adalcinda cria imagens as quais permeiam o espaço noturno, um espaço externo em meio à natureza amazônica, um espaço íntimo como Bachelard afirma, onde se encontra a origem da escritora, a casa que nascera e habitara nos seus primeiros anos de vida, o seu primeiro lugar no universo, lugar esse que se encontra arraigado nos escritos da poetisa. A descrição mostra os elementos da natureza refletindo ações e sentimentos humanos, como ao se referir à imagem da lua, “a lua, ciumenta e oca, encolhida e acuada”, nos remete as facetas de uma pessoa sem sentimento, vazia (oca), mas que ao mesmo tempo em que se sente impotente, inferior, desconfiada, ilumina aquele lugar, consegue fazer a sua luz chegar até a terra, como alguém que se deixa mostrar-se aos

---

<sup>268</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 15.

poucos representando a luz fragmentada a qual adentra naquele lugar “pelas frestas da mata”, luz que iluminará aquele espaço soturno, um espaço de “sombras e silêncios”.

Através desse espaço noturno o qual se desenvolve na poesia, deixa-se refletir a dimensão mítica que faz parte do imaginário <sup>269</sup> da “ilha supersticiosa” surgindo em meio a esse ambiente figuras que personificam as lendas amazônicas, como a boiúna <sup>270</sup>, por exemplo, o tamanho anormal da cobra é descrito pela dimensão do olhar da serpente, utilizando o recurso da hipérbole, já que ela, boiúna, possui a característica de um olhar gigantesco o qual dá conta de iluminar todos os litorais da ilha.

O vento também vai assumir essa condição mítica, se personificando em um pássaro agourento ao percorrer a ilha, como podemos observar nesses versos, “o vento é um passarão agourento”, “voando por sobre os contornos ondulantes”, “da grande ilha supersticiosa”. Ele toma também proporções gigantes ao ser enfatizado na imagem de um “passarão”, trazendo em sua simbologia um lado negativo, um lado de mau presságio, caracterizando o lado negativo do símbolo teriomórfico, o qual é voltado para o simbolismo animal. Mesmo que o pássaro caracterize-se geralmente como uma figura amena, este que se faz presente na poesia já se conduz para um lado mais soturno, ao se tornar uma figura agourenta, reforçando que paisagem (elementos da natureza local) e mito se imiscuem para construir a descrição poética de Adalcinda sobre sua terra natal, assim como veremos no poema a seguir, em que a autora nos apresenta um teor mais saudosista de um espaço íntimo que já não lhe pertence, relembRANDO-o com grande estima por ela:

## DEPRESSÃO

*Aos manos Céli e Edir*

Quero ar. Ar puro dos campos marajoaras.  
 Água enchente de rio – temperatura do meu corpo.  
 Pisar caminhos estreitos sem tráfego.  
 Beber chuva – comer caça  
 na faísca arisca da brasa  
 que o boi vigia.  
 Quero vento alísio – uma só estação todo ano!  
 Olhos. Inteligência.  
 Brasilidade. Gargalhada.  
 Silêncio de rádio, de relógio, de telefone.

<sup>269</sup> Para o antropólogo Gilbert Durand o imaginário torna-se uma conexão obrigatória na qual se constitui toda e qualquer representação, sendo caracterizado como alicerce fundamental onde se constroem as concepções de homem, de mundo, de sociedade, pois para o autor as produções imaginárias atualizadas por meio das distintas formas de expressões culturais: linguagem, mito, religião, arte, ciência, tornam-se manifestações e práticas simbólicas procedentes da inter-relação bio-psico-sócio-cultural.

<sup>270</sup> Cobra-grande que envolve um dos mais populares mitos amazônicos.

(Não falem em televisão, por favor.)  
 Quero plantar frutas e legumes,  
 criar aves  
 que me sustentem e se misturem comigo.  
 Quero os meus cabelos que me cobriam os joelhos.  
 (Quem cortou meus cabelos, ninguém se lembra.)  
 Quero falar em poesia descuidada  
 num degrau de ponte velha,  
 onde os barcos cochilam  
 à maresia do luar.  
 Uma rede de esse rangindo sonolentemente  
 num canto sombrio da varanda invadida  
 dos galhos do biribazeiro...  
 Quero a noite. Candeeiro espetado ao alto da parede  
 com uma paisagem de Sílvio Pinto.  
 Quero fugir para o verão do meu Pará.  
 Quero o meu homem!<sup>271</sup>

*Depressão*, como o título já mostra, revela uma circunstância de tristeza, uma vertigem urbana vivida por Adalcinda, que traz à tona o tema da saudade, caracterizando o estado de espírito da poetisa, o qual podemos perceber ao longo dos 27 versos que compõem o *corpus* do poema.

De início tem-se o apelo de querer reviver algo que lhe foi muito marcante durante um determinado período de sua vida, ou seja, essa vontade de voltar aos campos marajoaras, onde ela passou o início de sua história, ressaltando que esse olhar demonstrado em alguns trechos do texto é um olhar de confronto, já que ela procura fazer essa distinção entre o espaço urbano e o espaço da natureza, como podemos perceber nos versos: “Quero ar. Ar puro dos campos marajoaras”, “Água enchente de rio – temperatura do meu corpo”, “Pisar caminhos estreitos sem tráfego”. Esse confronto destacado no cotidiano dos campos, a caça feita na brasa, beber água de chuva, pisar em caminhos estreitos, aludem aos costumes simples dos ribeirinhos que habitam aquela região.

Adalcinda continua ainda referindo-se a vida bucólica que gostaria de voltar a ter em sua terra, longe do barulho do rádio, da televisão, encontrando na natureza sua fonte de vida, a qual se evidencia nos versos: “Silêncio de rádio, de relógio, de telefone, “(Não falem em televisão, por favor.), “Quero plantar frutas e legumes,” “criar aves”, “que me sustentem e se misturem comigo”. Esse desejo de se imbricar em meio à natureza, e de certa forma fazer parte dela, mais uma vez caracteriza a relação homem – natureza descrita por Milton Santos, em que, em um determinado momento. as paisagens “exprimem as heranças que representam

<sup>271</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 154.

as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”<sup>272</sup>, e é o que Adalcinda permite-nos observar, essa herança que tanto lhe deixa saudosa, essa ânsia de reviver esses momentos tão íntimos entre ela e a natureza, de forma recíproca, já que a poetisa permite-se desfrutar de seus elementos e também se misturar com eles.

Vemos também a inserção de termos que marcaram uma estética, o Modernismo, um tempo não somente no cenário nacional, mas também em um cenário no qual Adalcinda viveu e compartilhou, já que fez parte de grupos de intelectuais que marcaram um tempo nas letras no estado do Pará.

Utilizando um tema recontado da estética, a poetisa também insere termos como “brasilidade”, tão debatido a partir da década de 1920 nas principais revistas de Belém: *Belém Nova*, *Guajarina*, *A Semana*, o que ressalta o apelo dos modernistas pelo “abrasileiramento” da literatura brasileira, essa preocupação estética produziu termos como “brasilidade” e “Poesia descuidada”, que se fazem presente no texto da poetisa. Brasilidade reflete esse apego aos elementos que fazem parte da cultura e da natureza brasileira, enquanto que poesia descuidada nos demonstra não uma poesia desconexa sem preocupação com a estética, mas uma poesia livre, sem padrões a ser seguido, sem formas, nem métricas estabelecidas, uma construção subjetiva, mas que não deixa de se ater a determinados valores.

A poetisa, portanto, ao final de seu poema, enfatiza esse desejo de regresso ao Pará, essa angústia de voltar ao seu lugar de origem ao demonstrar os seguintes desejos: “Quero fugir para o verão do meu Pará”, o anseio pelas noites paraenses em que sua casa via-se o “candeeiro espetado ao alto da parede”, caracterizando agora não mais um espaço externo, em meio à natureza, mas um espaço interior da casa cuja parede se encontra “uma paisagem de Sílvio Pinto<sup>273</sup>”, mais uma vez a valorização da imagem da natureza projetada através de uma pintura, já que o que de certa forma Adalcinda faz é descrever de maneira idealizada a paisagem amazônica, com todos os seus elementos, suas práticas culturais, o seu modo de viver.

Em outro poema, Adalcinda apresenta-nos uma relação entre sentimentos, paisagem, espaço, envoltos no mito amazônico do boto

#### AQUELA CANOA

Aquela canoa sem rumo, à-toa,

<sup>272</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4 ed, 2006, p. 66.

<sup>273</sup> Carioca, foi pintor, cenarista e professor.

Branquinha, sozinha, que vai e que vem,  
 Parece uma sombra  
 Que a gente quer bem.

Aquela canoa perdida, sem dono,  
 que em pleno abandono  
 flutua, flutua,  
 parece um cadáver com medo da lua.

Aquela canoa alguém já me disse  
 (só mesmo se eu visse)  
 que o boto alagou na noite da festa  
 que não começou.

E contam que viram  
 um moço bonito vestido de branco  
 chorar junto à moça que ia remando  
 pedindo-lhe amor, tremendo de frio.  
 E contam que viram a moça gemendo  
 Desaparecendo nas águas do rio...  
 Aquela canoa, fazendo visagem,  
 na sua viagem não cansa, não cansa.  
 Parece o barquinho da minha esperança...<sup>274</sup>

*Aquela Canoa* possui 21 versos, sendo que as três primeiras estrofes são formadas por quatro versos oscilando entre 13 e 5 sílabas poéticas, estas estrofes apresentam rimas externas já que suas rimas são perceptíveis ao final dos versos. A partir da primeira estrofe vemos desencadear a imagem de uma canoa em meio ao mar, percebido nos termos “vai e vem” a movimentação da embarcação em contato com a água, no entanto, é uma canoa abandonada, sozinha, perdida, mas que já se verifica por meio de sua imagem, descrita pela poetisa. um teor de assombro, uma vez que a embarcação se assemelha com um cadáver, mas um cadáver que apresenta sentimentos, neste sentido, ele é refletido como alguém que tem medo da lua, desencadeando aí uma característica paradoxal, pois como algo sem vida pode apresentar características de um ser vivo? Esta segunda estrofe também é composta por rimas emparelhadas, nas quais o primeiro verso rima com o segundo “dono-abandono”, e o terceiro com o quarto “flutua-lua”.

Na terceira estrofe já vemos o início da aparição da figura mítica do boto, essa passagem passa então a assumir um caráter mais narrativo, ratificado com os termos “alguém já me disse”, ou seja, a poetisa já ouviu essa história, mas não comprova a sua veracidade, (“só mesmo se eu visse”), e a insere em seu poema comparando aquela canoa misteriosa com a mesma que o boto alagou em uma determinada noite de festa que nem ao menos começou.

<sup>274</sup> CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995, p. 19.

Já na última estrofe, Adalcinda começa a narrar a história do boto e da moça que ele levava consigo. Descreve suas roupas e aparência “um moço bonito vestido de branco”, normalmente é assim que o boto é descrito nas lendas amazônicas, um homem bonito o qual se veste de branco e seduz as mulheres que habitam as margens dos rios como, por exemplo, a moça que também faz parte da poesia, a moça já se demonstra inebriada de amor por ele, no momento em que pede por seu amor. Logo após tem-se a imagem de ambos desaparecendo pelas águas, vindo à tona mais uma vez a imagem da canoa como uma visagem, um símbolo noturno, que assusta quem a vê e até mesmo aqueles que ouvem sobre essas figuras da noite, no entanto, a poetisa assemelha a sua esperança aquele barco o qual vive a flutuar, como algo incansável, que permanece no mesmo lugar com a mesma perseverança.

Portanto, *Paisagem Marajoara*, *Depressão* e *Aquela Canoa*, configuram o espaço amazônico que Adalcinda traz inserido em sua poesia, em sua maioria são acompanhadas de sentimentos de teor saudosista, como podemos ver nos dois primeiros poemas, sendo que esta característica era frequente em sua produção durante o período no qual se encontrava erradica nos Estados Unidos.

O espaço escolhido por ela no primeiro poema são os campos marajoaras. A escritora descreve um anoitecer naquele ambiente dando lugar a elementos como a noite, o vento, a água e a figura lendária da boiuna. Já em *Depressão*, a vontade de voltar a morar no Pará fica enfatizada, pois há uma descrição do espaço almejado em contraponto ao espaço habitado pela autora, de forma a exaltar a natureza, ela constrói a imagem cotidiana daqueles que habitam esse lugar e que fazem dele o seu sustento, assim como em suas origens. Por último, temos *Aquela Canoa* com um teor mítico, ao utilizar de forma narrativa a lenda do boto, o que destaca o espaço da natureza amazônica com seus elementos culturais e naturais, temos uma poesia circundada de sentimentos, em especial, a esperança comparada, personificada ao barco que flutua nas águas do rio, mesmo abandonado, triste e sozinho permanece naquele lugar fazendo os movimentos persistentes nas águas do rio, a persistência configurando o sentimento de esperança.

Através dos poemas de Adalcinda podemos perceber essa estreita relação que a escritora possuía com a paisagem amazônica e seus demais aspectos, dentre eles os culturais, presentes nos poemas aqui apresentados. A poetisa procura descrever por meio de seus versos, utilizando palavras do vocabulário local, o cenário que fez parte de sua vida, fazendo de forma idealizada, valorizando a natureza e a cultura mítica envolta dos personagens lendários que permeiam o imaginário local.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meados de Julho de 2007 adentrei no universo da poesia ao iniciar minhas pesquisas sobre a poetisa paraense Adalcinda Magno Camarão Luxardo, mas precisamente na Academia Paraense de Letras, um dos locais onde nos centrávamos, Ariane Baldez (minha companheira de TCC) e eu, para conhecermos um pouco desta autora.

Prof. Dr. Joel Cardoso foi a pessoa que nos levou até Adalcinda, já que nosso desejo, *a priori*, seria discorrer, no Trabalho de Conclusão de Curso, sobre uma escritora, de preferência uma inserida no cenário literário paraense. Foi então que iniciamos uma intensa pesquisa nos arquivos pertencentes à APL (Academia Paraense de Letras), e nos documentos pessoais da escritora, levando-nos à elaboração da monografia, *Lirismo e Sensibilidade no Universo Poético de Adalcinda Camarão*, a qual tinha por pretensão apresentar a autora e seus poemas líricos, destacando e analisando alguns aspectos presentes em seu texto.

Por demais, seguimos apresentando artigos e comunicações a respeito da escritora desencadeando outros aspectos presentes em seus poemas. No ano de 2009, submeti ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, uma proposta de projeto para assim adentrar no ano 2010 no Mestrado. Ao ser aprovada, passei então a desenvolver pesquisas que ressaltassem a paisagem amazônica dentro da poética da autora, foi então que iniciei a catalogação de informações no Museu da UFPA, local que pude encontrar o acervo da revista *Guajarina*, periódico que Adalcinda colaborou inicialmente enviando alguns poemas e pouco tempo depois sendo admitida como redatora.

No Museu tive contato não somente com as poesias de Adalcinda, mas com aquela atmosfera modernista que já se fazia presente no ambiente literário paraense. Por meio da *Guajarina*, comecei a observar ainda mais o embate que na década de 1930 se firmava entre os literatos, a busca pela “brasilidade”, pela valorização das letras nacionais, atribuindo a literatura elementos que faziam parte da cultura paraense, por exemplo, a busca da valorização da cultura amazônica como dizia Arthunio Vieira em uma das páginas da revista, “Porque dizemos “branco como o arminho”, se podemos dizer “branco como a plumagem da garça? [...]. As nossas lendas, a nossa historia antiga, os nossos costumes, [...] nos dão assunto à larga para a nossa literatura”<sup>275</sup>, esse sentimento nacionalista que trazia para as produções literárias o teor regionalista, enfoque que os intelectuais desta época traziam à tona.

---

<sup>275</sup> Retirado da Revista *Guajarina*, Nº 02 de 18 de Janeiro de 1930, p. 05.

Encontrei também em outros periódicos a presença literária de Adalcinda, nas revistas: *A Semana*, *Terra Imatura* e *Amazônia*, encontradas na Academia Paraense de Letras e na Biblioteca Arthur Vianna, localizada no Centur (Centro Cultural Tancredo Neves). Apesar de algumas se encontrarem em estado delicado, era perceptível ver a semelhança nos temas que eram abordados por elas: a sociedade da época, as propagandas, o fascínio pelo cinema, os textos para mulheres, envolvendo moda, cozinha, poesias de amor, etc. Os assuntos políticos voltados para o sexo masculino, essa divisão entre os sexos ficava evidente nos textos, afinal, cada um possuía o seu público leitor.

As revistas procuravam agradar todos os gostos, trazendo discussões desde uma simples receita de cozinha às discussões sobre a famosa “brasilidade”, os contras e os prós, traziam estampadas em suas páginas as colunas reservadas somente para os “versos antigos”, os sonetos com toda a formalidade parnasiana e com versos e rimas precisos, enquanto que em outras páginas os versos livres e brancos apareciam com temáticas amazônicas fazendo surgir novos poetas, novas formas de se produzir poesia. Vale ressaltar que toda essa discussão da nova-arte já se encontrava em profunda ebulição desde a década de 20, na qual vimos surgir grupos literários em busca de uma nova forma de se desenvolver literatura, os *Vândalos do Apocalipse*, a *Associação dos Novos*, a *Academia ao Ar Livre*, a *Geração do Peixe – Frito*, o *Grupo dos Novos*, configuravam a produção literária no Pará a partir da década de 1920 - tendo como um de seus principais propagadores literários a revista *Belém Nova* de 1923 - em um período pós - *Belle Époque*, no qual se configurava uma sociedade já em decadência, cujo requinte da classe burguesa já não podia mais ser sustentado devido o declínio econômico ocorrido depois do *boom* da borracha. Belém e Manaus, as cidades que representavam um pedaço da Europa em meio a Amazônia, eram agora consumidas pela pobreza e pela falência, tendo inicialmente as lembranças de um período áureo contados apenas nos versos de seus poetas.

É a partir daí é que outros aspectos sociais e culturais passam a ser descritos nas produções literárias, os olhares dos intelectuais se voltam para as questões nacionais e iniciam então um olhar mais direcionado para a Amazônia visando todos os aspectos, culturais, sociais e naturais.

Deste modo, vemos que Adalcinda Camarão faz parte de uma geração, ou melhor, ela caracteriza um período de transição entre gerações, a de 20 e a de 40, os “velhos” e os “novos” de modo a compreendermos através de seus poemas o que foi esse momento.

É notório ainda, que através da poética de Adalcinda tomamos conhecimento de um olhar muito particular da escritora ao falar da Amazônia, suas riquezas naturais e culturais,

uma vez que este foi o objetivo principal deste trabalho, no qual pudemos estabelecer uma analogia com teóricos como Gilbert Durand, Laplantine e Liana Trindade para traçar as considerações sobre imaginário, imagem e símbolo, fazendo-se presente na temática abordada pela autora quando a mesma descreve a paisagem natural, particularmente a amazônica.

Durand caracteriza este imaginário como um conjunto de imagens pensadas pelo homo-sapiens, esse conjunto configura as imagens evocadas pela escritora ao trazer à tona elementos do sobrenatural inseridos na cultura local, a boiúna, o boto, os quais se remetem a esse imaginário local utilizado para justificar algum determinado aspecto inserido no cotidiano da comunidade. Esse imaginário de certa forma torna-se uma conexão obrigatória, em que se estabelece toda e qualquer representação, sendo considerado e caracterizado como uma espécie de alicerce fundamental para as construções das concepções de homem, mundo e sociedade.

Já com os teóricos François Laplantine e Liana Trindade podemos observar que o imaginário nos dá a possibilidade de uma construção a qual não necessariamente se encontra vinculada ao aspecto da realidade, mas, de certa maneira, terá alguma conexão com ela, característica perceptível também nas encontradas nos poemas de Adalcinda, pois ela se utiliza de figuras míticas para personificar elementos que fazem parte da natureza, da realidade

Ao descrever o espaço que tanto lhe fez falta quando ainda residia nos Estados Unidos, Adalcinda falava daquele lugar com precisão, fazendo alusão a cada elemento encontrado na natureza, relacionando-os com os sentimentos de saudade, de amor, não deixando muitos de serem construídos em meio a toda uma atmosfera erótica, vale ressaltar que esse aspecto de erotismo presente em alguns de seus poemas são delineados por ela de forma velada, deixando a interpretação e imaginação do leitor chegar a essas considerações, mas todas essas características que a escritora utiliza serve para desencadear esse espaço, esse lugar, onde tantas vezes ela foi feliz, que fez parte de sua vida, de sua infância.

Tal reflexão traz à tona as considerações do filósofo francês Gaston Bachelard quando este promove a discussão sobre os espaços poéticos, espaços que se tornam comuns nestas análises feitas ao longo deste trabalho, já que Adalcinda se propõe a escrever bastante sobre os espaços que a fizeram feliz, que fizeram parte de sua vida, ratificando as considerações de Bachelard que denomina os espaços íntimos de *espaço feliz*.

Portanto, através deste trabalho, visamos contribuir para futuras produções relacionadas à escritora, ao momento e às gerações em que suas produções adentraram, a todo este ambiente de grandes nomes e produções literárias no estado do Pará, desencadeando

assim diversas discussões em relação à poesia, à história, ao imaginário amazônico etc. Um pouco do que fizemos aos descortinarmos esta *mignone* que desde muito cedo já transitava por entre este universo literário amazônico, participando ativamente de periódicos, de frentes literárias e dos movimentos das letras no Pará.

Adalcinda é aquela que fez de sua poesia a porta de suas expressões mais íntimas, ela discute, ela enfrenta, ela critica, mas também se emociona e se apaixona, se ilude e desilude, se confronta e se harmoniza. Escreveu de tudo um pouco, críticas, produções radiofônicas, teatro, poesias, mostrando a sua inserção em diversos campos da arte em um período em que as “moças de família” deveriam ler apenas o que lhes era imposto: moda, cozinha e como cuidar do lar e do marido, por conta disso enfrentou críticas públicas ao seu trabalho, sua produção, mas que não a desestimularam, pelo contrário, fez de sua condição de mulher mais um artifício para as sua produções.

Apesar de tudo, a “dama dos versos delicados”, como também era conhecida no meio acadêmico, construiu o seu nome nas letras do Pará, marcando uma geração, um período...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FONTES IMPRESSAS:

#### ALBÚM:

Belém da Saudade: A memória da Belém do início do século em cartões – postais: Belém: Secult, 1996.

#### REVISTA A SEMANA

- A Semana*, Belém, Nº 144 1 De Janeiro De 1921.  
*A Semana*, Belém, Nº 196 de 7 de Janeiro de 1922.  
*A Semana*, Belém, Nº 208 de 8 de Abril de 1922.  
*A Semana*, Belém, Nº 735 de 21 de Janeiro de 1933.  
*A Semana*, Belém, Nº 791 de 03 de Março de 1934.  
*A Semana*, Belém, Nº 888 de 16 de Maio de 1936.  
*A Semana*, Belém, Nº 904 de 19 De Setembro de 1936.  
*A Semana*, Belém, Nº. 1024, p. 09, de 23 de Março de 1939.  
*A Semana*, Belém, Nº 767 p. 19, de 16 de Setembro de 1933.  
*A Semana*, Belém, Nº 983, p. 05, de 04 de Junho de 1938.  
*A Semana*, Belém, Nº 767, p. 09, de 07 de Janeiro de 1922.

#### REVISTA AMAZÔNIA:

- Amazônia*, Belém, Nº I, do mês de Janeiro de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº II, do mês de Fevereiro de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº III, do mês de Março de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº IV, do mês de Abril de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº V, do mês de Maio de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº VI, do mês de Junho de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº VII, do mês de Julho de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº VIII, do mês de Agosto de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº IX, p.11, do mês de Setembro de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº X, do mês de Outubro de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº XI, do mês de Novembro de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº XII, do mês de Dezembro de 1955. Ano 1.  
*Amazônia*, Belém, Nº XIII, do mês de Janeiro de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XIV, do mês de Fevereiro de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XV, do mês de Março de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XVI, do mês de Abril de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XVII, do mês de Maio de 1956. Ano 2.

- Amazônia*, Belém, Nº XVIII, do mês de Junho de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XIX, do mês de Julho de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XX, do mês de Agosto de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXI, do mês de Setembro de 1956. Ano 2.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXV, do mês de Janeiro de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXVI, do mês de Fevereiro de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXVII, do mês de Março de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXVIII, do mês de Abril de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXIX, do mês de Maio de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXX, do mês de Junho de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XXXI, do mês de Julho de 1957. Ano 3.  
*Amazônia*, Belém, Nº XL, do mês de Abril de 1958. Ano 4.  
*Amazônia*, Belém, Nº XLI, do mês de Janeiro de 1957. Ano 4.

### **REVISTA BELÉM NOVA:**

- Belém Nova*, Nº01, de 15 de setembro de 1923 - Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 02, de 30 de Setembro de 1923, p. 06 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 03, de 15 de Outubro de 1923, p. 10 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 04, de 31 de Outubro de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 05, de 10 de Novembro de 1923, p. 06 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 06, de 01 de Dezembro de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 07, de 25 de Dezembro de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 08, de 12 de Janeiro de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 09, de 31 de Janeiro de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 10, de 23 de Fevereiro de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 11, de 15 de Março de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 12, de 13 de Abril de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 13, de 03 de Maio de 1923 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 14, de 17 de Maio de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 15, de 31 de Maio de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 16, de 14 de Junho de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 17, de 28 de Junho de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 18, de 12 de Julho de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 19, de 26 de Julho de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 20, de 09 de Agosto de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 21, de 23 de Agosto de 1924 – Anno I.  
*Belém Nova*, Nº 22, de 20 de Setembro de 1924 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 23, de 04 de Outubro de 1924 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 24, de 25 de Outubro de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 25, de 08 de Novembro de 1924 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 26, de 03 de Janeiro de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 27, (Data não encontrada).  
*Belém Nova*, Nº 28, de 31 de Janeiro de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 29, de 14 de Fevereiro de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 30, de 28 de Fevereiro de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 31, de 14 de Março de 1925 – Anno II.

*Belém Nova*, Nº 32, de 28 de Março de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 33, de 11 de Abril de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 34, de 25 de Abril de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 35, de 09 de Maio de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 36, de 23 de Maio de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 37, de 06 de Junho de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 38, de 20 de Junho de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 39, de 04 de Julho de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 40, de 18 de Julho de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 41, de 01 de Agosto de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 42, de 15 de Agosto de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 43, de 5 de Setembro de 1925 – Anno II.  
*Belém Nova*, Nº 44, de 19 de Setembro de 1925 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 45, de 10 de Outubro de 1925 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 46, de 24 de Outubro de 1925 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 47, de 14 de Novembro de 1925 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 48, de 28 de Novembro de 1925 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 49, de 12 de Dezembro de 1925 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 50, de 02 de Janeiro de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 51, de 01 de Fevereiro de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 52, de 13 de Fevereiro de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 53, de 27 de Fevereiro de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 54, de 13 de Março de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 55, de 27 de Março de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 56, (Data não encontrada).  
*Belém Nova*, Nº 57, de 26 de Junho de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 58, de 31 de Julho de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 59, de 14 de Agosto de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 60, de 04 de Setembro de 1926 – Anno III.  
*Belém Nova*, Nº 61, de 18 de Setembro de 1926 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 62, de 02 de Outubro de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 63, de 27 de Novembro de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 64, de 15 de Janeiro de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 65, de 29 de Janeiro de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 66, de 19 de Fevereiro de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 68, de 30 de Maio de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 69, de 15 de Junho de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 70, de 30 de Junho de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 72, de 30 de Julho de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 73, de 30 de Agosto de 1927 – Anno IV.  
*Belém Nova*, Nº 74, de 15 de setembro de 1927 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 75, de 30 de Setembro de 1927 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 76, de 30 de Outubro de 1927 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 77, de 01 de Agosto de 1928 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 78, de 18 de Agosto de 1928 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 79, de 01 de Setembro de 1928 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 80, de 15 de Setembro de 1928 – Anno V.  
*Belém Nova*, Nº 82, de 15 de Outubro de 1928 – Anno VI.  
*Belém Nova*, Nº 83, de 30 de Outubro de 1927 – Anno VI.  
*Belém Nova*, Nº 84, de 15 de Novembro de 1928 – Anno VI.

*Belém Nova*, Nº 86-87, de 01 de Janeiro de 1929 – Anno VI.

*Belém Nova*, Nº 88, de 15 de Janeiro de 1929 – Anno VI.

*Belém Nova*, Nº 90, de 09 de Março de 1929 – Anno VI.

*Belém Nova*, Nº 91, de 30 de Março de 1929 – Anno VI.

*Belém Nova*, Nº 92, de 15 de Abril de 1929 – Anno VI.

### **REVISTA *GUAJARINA*:**

*Guajarina*, Belém, Nº. 01 de Janeiro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 02, p. 05, de 18 de Janeiro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 02, p. 20, de 18 de Janeiro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 03, de 18 de Janeiro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 04, de 15 de Fevereiro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 05, p. 12, de 01 de Março de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 06, p. 02, de 15 de Março de 1930

*Guajarina*, Belém, Nº. 07, de 01 de Abril de 1930

*Guajarina* Nº 08, p. 14-15, de 15 de Abril de 1930.

*Guajarina* Nº 09, de 01 de Maio de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 10, p. 13, de 15, de Maio de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 11, de 01, de Junho de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 12, de 15, de Junho de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 13, p.14, de 01 de Julho de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 14, de 05 de Julho de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 15, de 12 de Julho de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 16, de 19 de Julho de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 18, de 02 de Agosto de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº. 19, p. 12-13, de 09 de Agosto de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 20, de 16 de Agosto de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 21, de 23 de Agosto de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 22, de 30 de Agosto de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 23, de 06 de Setembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 24, de 13 de Setembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 25, de 20 de Setembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 26, de 27 de Setembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 27, de 11 de Outubro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 28, de 18 de Outubro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 29, de 25 de Outubro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 30, de 01 de Novembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 31, de 08 de Novembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 32, de 22 de Novembro de 1930.

*Guajarina*, Belém, Nº 33, de 13 de Dezembro de 1930.

## **JORNAL A PROVINCIA DO PARÁ:**

*A Província do Pará*, Belém, 21 de Maio de 2000.

*A Província do Pará*, Belém, 20 de Dezembro de 1984.

*A Província do Pará*, Belém, 11 de Outubro de 1992.

*A Província do Pará*, Belém, 24 de Dezembro de 1990.

## **FONTES ORAIS:**

Poeta Alonso Rocha (in memorian);

Escritora Celeste Proença (irmã de Adalcinda Camarão).

## **FONTES BIBLIOGRÁFICAS:**

1. ADAMI, Milla Baleeiro de Sá. O Erotismo. Científico. Ano III, v. I, Salvador, Janeiro-Junho 2003.
2. BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
3. BALDEZ, Ariane; BARBOSA, Iris. *Lirismo e Sensibilidade no Universo Poético de Adalcinda Camarão*. 2008. 62 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Bragança, Pará, 2008.
4. CAMARÃO, *Baladas de Monte Alegre: Poemas*. Belém: Imprensa Oficial do Pará, 1943.
5. \_\_\_\_\_. Discurso de posse da poetisa, da Academia Paraense de Letras, Belém, 1950.
6. \_\_\_\_\_. *Entre Espelhos e Estrelas: Poemas*. Belém: Falangola, 1953.
7. \_\_\_\_\_. *Caminho do Vento: Poemas*. Belém: Leitura, 1968.
8. \_\_\_\_\_. *Folhas: Poesias*. Belém: Mitograph, 1978.
9. \_\_\_\_\_. *À Sombra das Cerejeiras*. Belém: Falangola, 1989.
10. \_\_\_\_\_. *Antologia Poética*. Belém: Cejup, 1995.
11. CÂNDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *A Presença da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo- Rio de Janeiro: Difel, 1975.
12. CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
13. COELHO, Geraldo Mártires. *Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850*. In: Revista de Cultura do Pará, V. 16, nº 2. Belém, 2005.
14. COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos (1946 – 1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ: 2005.
15. COIMBRA, Oswaldo. *Crônicas dos “Jovens de 1886” (A origem dos fundadores da Primeira escola de Engenharia do Pará)*. Prêmio Literário Barão de Guajará – crônicas – APL – 2009.
16. DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. (Descobrimo o Brasil). 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
17. DIAS, Edinéia Mascarenhas. “Parte I – A cidade do Fausto”. In: *A ilusão do Fausto (Manaus 1890 – 1920)*. 2ª. Ed. Manaus: Valer, 2007.

18. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
19. ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Porto. Ed.ASA.1992.
20. FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Negritude e criouliização em Bruno de Menezes*. Novos Cadernos NAEA. Belém, vol. 13, n. 02, dez. 2010, <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/479/764>. Data de acesso: 05/03/2012.
21. FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In: *Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
22. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, SP: [s. n.], 2001.
18. \_\_\_\_\_. *Querelas Esquecidas: O Modernismo Brasileiro Visto das Margens*. In: PRIORE, Mary Del, GOMES, Flávio dos Santos (org). *Os Senhores dos rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
23. GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.
24. IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional*. In: ÁVILA, Afonso (org.). *Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p.13.
25. JÚNIOR, Paulo Marreiros dos Santos. Manaus da Belle Époque: um cotidiano em tensão. A utopia da modernidade na cidade disciplinar, 1890-1920. *Revista eletrônica Cadernos de História*. Ouro Preto- Minas Gerais. ISSN 19800339. Ano II. 01 de Março de 2007. <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/busca.php>. Capturado em: 18 de Agosto de 2011 às 15h 30min.
26. LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos.
27. MARANHÃO, Haroldo. *Pará, Capital: Belém: memórias e pessoas e coisas e coisas da cidade*. Belém: Supercores, 2000.
28. MEDEIROS, Seleneh de. “Apresentação da obra *Caminho do Vento*”. In: CAMARÃO, Adalcinda. *Antologia poética*. Belém: Cejup, 2005.
29. MEIRA, Clóvis. “Apresentação da obra *Antologia Poética*. In: CAMARÃO, 2005.
30. MEIRA, Clóvis, ILDONE, José & CASTRO, Acyr. *Introdução à Literatura no Pará*. Academia Paraense de Letras. 2º volume. Belém: Cejup, 1990.
31. NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: O pensamento Poético*. Maria José Campos (organizadora). Belo Horizonte: UFMG, 1999.
32. PACHECO, Terezinha de Jesus Dias. *Bruno de Menezes e o Modernismo no Pará*. Em Tese, Belo Horizonte, v. 06, p. 165-172, ago. 2003. [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/18-Terezinha.pdf). Data de acesso: 05 de Março de 2012.
33. PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisiere. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
34. ROCHA, Alonso et al. *Bruno de Menezes ou a Sutileza da transição: Ensaios*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1994.
35. SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4ª. Ed, 2006.
36. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a belle – époque (1870 - 1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002.
37. SARTRE, Jean – Paul. *O Imaginário: Psicologia Fenomenológica da Imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

38. SENA, Nicodemos. *A Grande Chama de Abguar Bastos*. O Escritor. Jornal da UBE. São Paulo. Nº.100 - Outubro/2002 - Pág.8-9.  
[http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/veiculos\\_de\\_comunicacao/OES/OES0210100/OES0210100\\_05.PDF](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/veiculos_de_comunicacao/OES/OES0210100/OES0210100_05.PDF). Data de acesso: 05 de Março de 2012.
39. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
40. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. Edª. São Paulo: Perspectiva, 2004.
41. VERIANO, Pedro. *Cinema no tucupi*. Belém: SECULT, 1999.
42. VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os Deuses, os Homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

# **ANEXOS**

**VEM-VOU**

Lá vem o anjo, moribundo, agora,  
tropeçando no amor inda presente.  
A face marejada que não chora.  
O olhar desesperado que não mente.

Vem voar nos meus olhos me sonhando.  
Vem sonhar no meu canto me esquecendo.  
Vem dormir no meu corpo me pulsando.  
Vem morrer no meu colo me vivendo.

Eu vou fugir meu barco me remando.  
Minha vela me venta lua cheia  
na premeiar do espaço me boiando.

No hálito do amor que eu tanto quis  
só vou levar comigo esta saudade  
pra qualquer tempo me fazer feliz!

## O RIO VEM PARA O MAR

Os olhos humildes e bons do caboclo  
sorvem a manhã deliciosa  
Os olhos humildes e bons do caboclo  
estão também cheinhos de lágrimas,  
mas todos pensam que borriço das águas.

Veza em veza, nas ribeiras  
os botos, quietos, fitam o barco...  
O barco parando, o barco mexendo,  
seguindo o destino do rio amoroso...

Vento do norte sopra de manso,  
com vontade de fugir para o oceano...  
Vento do norte sopra e assusta  
o sono das mamoranas que acordam...

E o dia sedento bebe água fria  
nas bandejas verdes da flor de aguapé.  
E as flores vaidosas recuam felizes.  
E o rio se alarga e se deita,  
e se joga pra longe,  
com o pensamento no mar!

As nuvens cochilam cansadas e pálidas.  
Passam as vigilengas,  
passam as praias anônimas  
sem poetas, sem histórias.  
Passam as canaranas, mururés e periantãs  
por sobre as pálpebras das ondas...

O vento do rio vem alisar os cabelos da noite.  
E o rio vem para o mar  
e se inclina magoado,  
sem poder dormir o antigo sono de paz,  
ouvindo ao longe, muito longe,  
as folhas caírem na ponta dos pés  
das árvores verdes da margem!

## DO MEU ROMANCE DE AMOR

### PRECE

Deus! Senhor!

Um punhal de amarguras, banhado em lágrimas, atravessa o casebre vasio de meu coração.

Um gemido de dor é toda a minha vida.

Um soluço abafado é todo o meu viver.

Deus! Ninguém mais tenho por mim.

Tu bens vês, meu bom Deus.

E não tens pena de mim.

Tu bem sabes, meu Deus.

E te tornas enigmático.

Todo o meu corpo é uma chaga de tormentos. A minha alma vive chorando em toda a parte. E o coração vive sorrindo aqui e ali para evitar a ridicularia.

E o semblante, ora macilentamente triste, ora aparentemente simulada n'uma alegria, por ligeira dose de rouge ou baton, vae sucitando no espírito alheio que a minha vida é uma alvorada de encantos e divertimentos.

Tudo isso comprehendes, meu Deus.

E tu, que és o Pae Eterno, que está sciente de todas as minhas agruras – deste meu padecer todinho tecido de flocos de agonia, manda essa morte, inimiga das vidas desgraçadamente dolorosas, para me transportar, embora para uma Região sem luz, sem ninguém, sem carinho – mas que eu fique sosinha, muito longe de quem me definha, de quem me persegue – desses que nem a minha sombra querem ver, talvez porque sou indiscreta, revelando a escassa expansibilidade do meu espírito, novo pela pouca duração que ainda tem e já encanecido pela sêde devoradora de quere o Impossivel, quando se encontra preso na cadeia da própria mocidade.

Oh Deus! Bem reconheço que a culpa não é tua – pois quando me criaste, me dotaste de consciência e razão, juntamente de um destino...

Ma por que razão me offertaste esse destino miserável? A sina dolorosa tu deeris oferecer às criaturas de curta existencia que menos sentiram a imbecilidade da vida.

Meu Deus! – Tu pretendes guardar um pedacinho do teu céu para o farrapo de minh' alma? Dize, - que eu sofrerei eternamente resignada.

Olha, Senhor: eu te supplico, por Piedade. Reserva um logarzito do teu céu para o aconchego de um fragmento de alma! Só um pedacinho do Paraizo para mim é um mundo de eterna gloria! Ouve, Deus, a prece irrompida dos lábios virgens de tua serva.

Eu ficarei anciosa, esperando o teu socorro...

Por que tu choras, coração, humedecer com o teu pranto dolorido as paginas doiradas do meu romance de amor?

Por que tudo em ti só canta tristeza e desolação?

Por que desprezaste a bandola no canto de teu quarto sombrio – deixando-a sosinha, a soluçar a saudade de tênue claridade do luar?

Os poetas são bem difficeis de ser entendidos pelas mulheres... – e o que tu queres que eu faça se eu não posso chorar?

Até as roxa violetas – que outrora tanto me extasiavam, já ficaram, também, emmurehecidas pelo fogo de tuas dor das lagrmas...

Ah!

*As minhas roxas violetas... são como as minhas illuzões... Desabrochem em alegrias*

*E fenecem em afflicções...*

São como o meu amor, que desabrochou entre risos e esperanças, - em uma tarde toda deslumbramento e poesia e num dia de sol, despediu-se de mim laconicamente, me deixando carpindo as dores acerbas de uma paixão cruenta...

A violeta é minha flor predilecta. Ella está sempre envolta há no sendal lilaz da saudade de um sonho tépido.

E as que trago no meu álbum já estão resequidas do calor de um ingênuo affecto... já murcharam e morreram...

Mas a lembrança desse amor jamais morrerá... jamais...

Noite congelada de luar melancólico.

Um cheiro leve de ambrosia traz ao meu coração o doce balsamo suavizado das minhas magoas... e é todo o aposento sitiado de uma luza amortecida e nervosa – como boccas de donzellas palpitantes por beijos.

A lâmpada espalha, sobre minha humilde secretaria, um livido clarão - como a luz sombria daquelles olhos que poisaram, pela ultima vez, indifferentes, nos meus.

Meu amor: - por eu não és como o meu Romance de amor?

Ah! O meu Romance de amor... – é o meu singular de confidente.

A elle são revelados todas as minhas tristezas...

Até as minhas próprias lagrimas nelle reiposam e, eternamente, ficam marcando, em cada pagina dorida, um pedacinho torturante da minha vida...

Adal



(Acervo: Academia Paraense de Letras. Foto: Iris Barbosa)

## DO MEU ROMANCE DE AMÔR

Desperto. Bate, lugubrememente, o relógio, duas horas.

Pela vidraça a janella de meu quarto, desvendo a branca lua que sorri com a lassidão de madrugadas geladas, lembrando a minha doce esperança estiolada.

Oiço, de quando em vez, gemer dentro de mim corações agastados, illuzões que soluçam, sonhos que fenecem, queixumes compungentes, lamentos angustiados...

Há dentro de mim anseios desesperançosos... minh'alma parece arder, transplantada para a solidão dos campos, transformada pelo espinho doloroso da minha inseparável saudade!

Sobre a minha secretaria, num copo com água, succumbe, lentamente, uma rosinha tristonha, collocada, por mim, com desvelo, para diffundir perfume em todo aposento cercado das caricias do luar.

Lá fora a athmosphera é tépida e delicada.

E a flor, no copo embaciado, murcha com a minha illuzão... Ah! Quando eu vejo uma florinha murchar, mais uma esperança em minh'alma eu sinto fenecer... Anda, pelo espaço, um leve perfume de violetas... como longos suspiros abafados!

Ao longe um violino se contorce de saudade, repassado de infinita suavidade... E há tanta suavidade na branca luz do luar...

E lá fora, na languidez da madrugada, onde triste divaga a minha phantasia, lá fora eu vejo os focos electricos chorarem, como que compadecidos da minha isomnia.

E as acardas do violino arrancamsons mais pungentes, como se toda a alma da minha saudade, da minha infinita melancolia e concentrasse nesta noite perfumada de beijos insaciados...

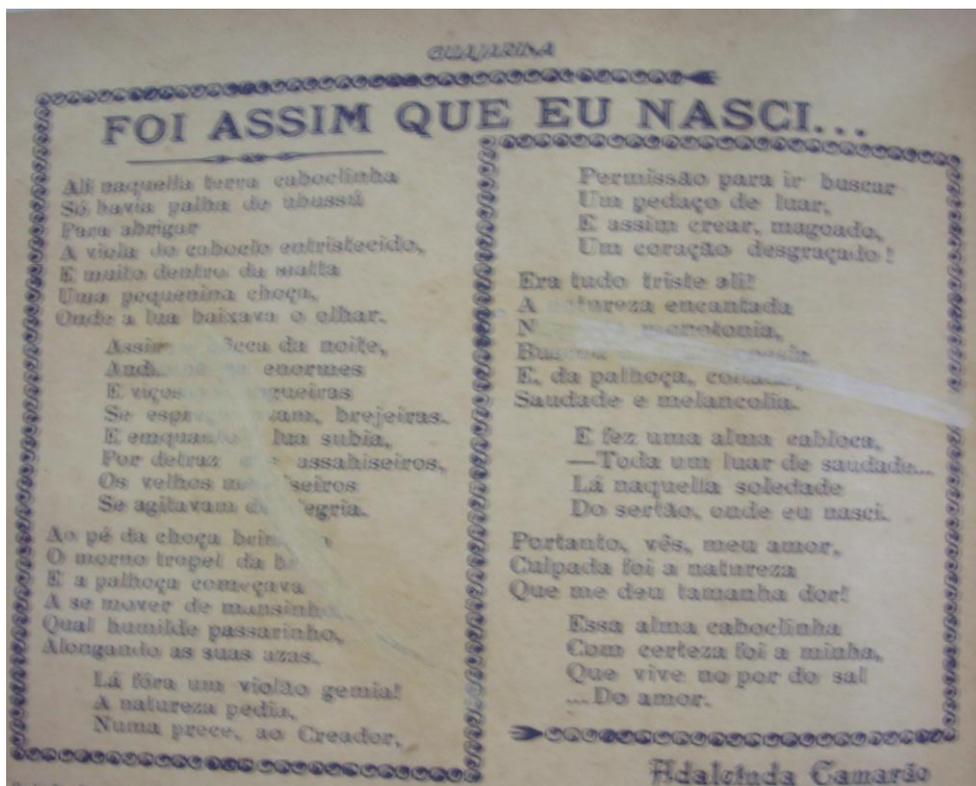
Adal

## FOI ASSIM QUE EU NASCI...

Ali naquela terra caboclinha  
 Só havia palha de ubussú  
 Para abrigar  
 A viola do caboclo entristecido,  
 E muito dentro da matta  
 Uma pequenina choça,  
 Onde a lua baixava o olhar.  
 Assim a boca da noite,  
 Andirobeiras enormes  
 E viçosas [seringueiras]  
 Se espreguiçavam, brejeiras.  
 E enquanto a lua subia,  
 Por detraz dos assahiseiros,  
 Os velhos [meritiseiros]  
 Se agitavam de alegria.  
 Ao pé da choça [brin...a]  
 O morno tropel da [b...]  
 E a palhoça começava  
 A se mover de mansinho...  
 Qual humilde passarinho,  
 Alongando as suas azas.  
 Há fora um violão gemia!

A natureza pedia,  
 Numa prece, ao Creador,  
 Permissão para ir buscar  
 Um pedaço de luar,  
 E assim crear, magoado,  
 Um coração desgraçado!  
 Era tudo triste ali!  
 A natureza encantada  
 [N...] monotonia  
 Buscou [... 2 ou 3 palavras] poesia  
 E, da palhoça, coitada,  
 Saudade e melancolia  
 E fez uma alma cabocla,  
 - Toda um luar de saudade...  
 Lá naquela soledade  
 Do sertão, onde eu nasci.  
 Portanto, vês, meu amor,  
 Culpada foi a natureza  
 Que me deu tamanha dor!  
 Essa alma caboclina  
 Com certeza foi a minha,  
 Que vive no por do sol  
 ... Do amor.

Adalcinda Camarão



(Acervo: Museu da UFPA. Foto: Iris Barbosa)



Caixa Postal, 506

Sede Própria: Rua João Diogo, 235

Fone: 222.0630

— Belém-Pará-Brasil —

2

ADALCINDA CAMARÃO

Cadeira nº 17

Patrono: Felipe Patroni

Último ocupante: Ismaelino de Castro

Eleição: 07-08-1949

Posse: ~~25-01-1950~~ 25-01-1950

Faleceu em 17/1/05

## FRAGMENTOS DO DISCURSO DE POSSE DE ADALCINDA CAMARÃO

MINHAS SENHORAS E MEUS SENHORES, A ACADEMIA DE LETRAS RECEBE HOJE NO SEU SEIO A MENOR POETIZA DA AMAZÔNIA. DIGO MENOR, NO SENTIDO TRANSCEDENTAL DO VERSO. E SE ELA ME RECEBE PELO VERSO, ESTÁ EVIDENTE QUE EU DEVA POUPAR-VOS DO TRADICIONAL DISCURSO ACADÊMICO, LONGO E EXAUSTIVO.

-6-

É PERFEITAMENTE CONCILIÁVEL COM A MINHA NATUREZA ESTA CONVERSA QUASE ÍNTIMA QUE ENTREMEIO DA POESIA SIMPLES QUE ME BROTA DO ESPÍRITO. É NELA, POIS, QUE AGORA IREIS ME ESCUTAR, PELO QUE JÁ ME SINTO AGRADECIDA.

DESDE OS CINCO ANOS, AINDA NA MINHA TERRA NATAL (MUANÁ, MARAJÓ), VIVIA CONSTANTEMENTE PRESA DE ENCANTAMENTO POR TUDO O QUE ME CERCAVA: DAS PUPUNHEIRAS TORCIDAS PELA FÚRIA INCOERCÍVEL DOS VENTOS ERRANTES; DOS TENDAIS VERGANDO AO PESO DE TANTA VARIEDADE DE FLORES; DO ORVALHO MORNO QUE EU PISAVA NOS CAMPOS, CAÍDO DO SEIO DAS FOLHAS TENRAS DOS CHUASEIROS, AOS LONGÍNQUOS CREPÚSCULOS QUE DOURAVAM A COPA DOS COQUEIROS, ONDE OS BESOUROS E AS BORBOLETAS, NUM BAILADO SONOLENTO DE RITMOS APAIXONADOS, ME IMPEDIAM A ATITUDE INTROSPECTIVA ... NASCERA EM MIM A POESIA NUMA DAQUELAS HORAS DE ABSOLUTO REPOUSO DO LAR, QUE ERA O MEU MELHOR MOMENTO DO DIA. QUANDO EU, MERGULHADA NAQUELE ESTADO DE TERNURA, IMAGINAVA QUE O CÉU FOSSE UM GRANDE JASMINEIRO E QUE EU UM DIA PUDESSE APARAR NAS MÃOS OS JASMIN DAS ESTRELAS ... QUANDO NO ENTORPECIMENTO DO SER NADA MAIS FALA A NÃO SER O CORAÇÃO SEMI-ADORMECIDO E FELIZ ...

TARDES

PENSO AINDA HOJE NESSAS/BUCÓLICAS DA INFÂNCIA. O CAMPO EMURCHECIDO QUE ADORMECE AO POENTE... SINOS AO LONGE, REPICANDO SEM PRESSA, NO ENGODO DOS CAMPOS MARAJOARAS POR ONDE O ALÍSEO PASSA DOCEMENTE, VARRENDO OS MIASMAS DAS NOITES ESCURAS ... UMA BRUMA FINA FLUTUANDO AO LONGE ... E OS NEVOEIROS BRANCOS, ADENSADOS NA TERRA ÚMIDA E QUENTE, ESPERAM A PRESENÇA DA NOITE PARA ERGUER O CORPO CANSADO DE CAMINHAR COMO FANTASMAS CEGOS, PELA ORLA DO TEMPO ... BANDOS DE PAPAGAIOS E MARRECAIS GIRANDO NO CÉU PARDACENTO, ESPERANDO O GRITO DAS TEMPESTADES DO INVERNO ... E EU SONHANDO, SEM FIXAR UM ALVO, MAS SEGUINDO INSTINTIVAMENTE PARA DETERMINADO RUMO ... QUANTAS VEZES MEU PAI - (MEU PAI QUE HÁ UM ANO, APENAS, SUBIU PARA O CÉU) - COM AQUELES OLHOS AZUIS E AQUELE AR EMOTIVO, QUASE MÍSTICO DESPERTAVA-ME DAQUELE ESTADO DE SEMI-ADORMECIDA, À VOZ DOS SINOS E DOS PÁSSAROS EM REGRESSO AOS NINHOS. RECORDAÇÕES ... O RIO, OS SINOS, O CANTO DA CIGARRA, ATÉ ONDE ALCANÇA MINHA MEMÓRIA, NOS LONGES DO TEMPO, EM QUALQUER HORA DA MINHA EXISTÊNCIA, OUÇO AINDA CANTAR AQUELAS VOZES PROFUNDAS DA TERRA IMATURA, NUM DOCE SUSSURRO DE AMOR E TERNURA, - TENRAS VOZES QUE CANTAM, GRANDE VOZ MATER-

-7-

MATERNAL QUE JAMAIS ADORMECE, ANINHANDO ATÉ HOJE O MEU SONO, EM CUJA MÚSICA ANTIGA VIBRAM SÉCULOS DE RECORDAÇÃO! O MUNDO ERA TÃO GRANDE ... NELE EU ME PERDIA. E ESSAS FIGURAS, ESSES GESTOS, ESSES MOVIMENTOS, ESSES ROUCOS RUÍDOS, COMO COMPLETAVAM A MINHA VIDA! "LE PASSÉ C'EST UN SECOND COEUR QUI BAT EN NOUS" - DISSE HENRY BATAILLE - E É TÃO FÁCIL SENTIR ESSA INFÂNCIA, CUJOS DIAS FARFALHAM EM MINHA MEMÓRIA COMO UM SOBERBO CANAVIAL QUE O VENTO AGITA, AGITA, E SOBRE O QUAL PASSAM, IRONICAMENTE, AS GRANDES E MISTERIOSAS SOMBRAS DAS NUVENS ... INFÂNCIA DOS BARQUINHOS DE PAPEL SOLTOS NO RIO, LEVADOS PELA CORRENTE TRANQUÍLA DAS CANARANAS, CUJAS ONDAS, SOPRADAS PELOS ALÍSEOS, SUGAVAM OS RAMOS DOS MURUCISEIROS FLORIDOS, COM RUÍDOS DE LÁBIOS ... DELICIOSAS RECORDAÇÕES. IMAGENS BEMFAZEJAS QUE ZUMBIRÃO EM MEUS OUVIDOS COMO UM GRANDE VÔO HARMONIOSO DE ABELHAS, DURANTE A VIDA TODA!

AS VIAGENS QUE MAIS TARDE SE FAZEM, AS GRANDES CIDADES, OS MARES AZUIS, AS PAISAGENS DE SONHOS DITOSOS, AS CRIATURAS AMADAS, NÃO SE GRAVAM NALMA COM A NITIDEZ INFALÍVEL DOS PASSEIOS DESPREOCUPADOS DA INFÂNCIA ...

PELOS MEUS NOVE ANOS ESCREVI UM POEMETO QUE REFLETIU BEM, JÁ NAQUELE TEMPO, O MEU ESPÍRITO CONTEMPLATIVO-RELIGIOSO. O POEMETO ERA EM LOUVOR AO MÊS DE MAIO E TERMINAVA ASSIM:

MAIO, TU QUE ME DÁS SEMPRE ESPERANÇA,  
RESSUSCITA MEUS SONHOS DE CRIANÇA,  
MEUS AMORES...  
ALEGRA-ME, QUE EU VIVO ENTRISTECIDA,  
OU ENTÃO SEPULTA DE UMA VEZ A MINHA VIDA,  
SUFOCA O MEU CADAVER COM TUAS FLORES!

E MAIS OUTRO QUE DEDIQUEI À MINHA MÃE:

MÃOS QUE EMBALARAM MEUS LINDOS SONHOS DE CRIANCINHA.  
MÃOS AMOROSAS, TRÊMULAS, SANTAS,  
QUE ME CURARAM DE FEBRES TANTAS ...  
MÃOS DE MÃEZINHA!  
AI! QUEM ACODE SEU PASSO MANCO  
NA CAMINHADA PARA A CAPELA?  
DIAS, POUPAI-LHE O CABELO BRANCO!  
NOITES, CUIDADO COM O SONO DELA ...  
MÃOS QUE INDA ESPERO FECHAR MEUS OLHOS  
NO ÚLTIMO INSTANTE DO MEU VIVER ...  
MÃOS DE MÃEZINHA QUE ESTÃS TÃO LONGE,  
ABENÇOAI-ME QUANDO EU MORRER.

-8-

MÃOS MORENINHAS. MÃOS QUE JUNTARAM MINHAS MÃOZINHAS  
 E ME ENSINARAM A SER CRISTÃ.  
 MÃOS QUE REZARAM TODAS AS NOITES  
 QUE EU NUNCA, NUNCA FOSSE PRA LONGE,  
 QUE EU NUNCA, NUNCA FOSSE INFELIZ.  
 VEIO O DESTINO. A GENTE CHORA, A VIDA IRONIZA ...  
 POBRES MÃOZINHAS, REZARAM TANTO ...  
 POBRE FILHINHA, FEZ-SE POETIZA!

É QUE AOS 9 ANINHOS EU NÃO ME CONSIDERAVA MAIS UMA CRIANÇA; E POR ISSO DECIDI COMPOR MEUS VERSINHOS, OU TALVEZ HÁ MUITO JÁ OS COMPUSESSSE SEM O SABER, PORQUE TUDO PARA MIM ERA POESIA: OS DIAS ENSOLARADOS DE VERÃO, A LUZ SE ESCOANDO, A CINTILAÇÃO DOS ASTROS, AS TEMPESTADES, O CANTO DOS PÁSSAROS, O ZUMBIDO DOS INSETOS, O FRÊMITO DAS ÁRVORES, AS VOZES AMADAS, AS LÁGRIMAS DE MINHA MÃE, OS RUÍBOS FAMILIARES DO LAR, DO PORTÃO QUE RANGIA, O "S" DA REDE ONDE EU DORMIA, A CRIANÇA NO BERÇO, O PALPITAR DO SANGUE QUE SE DISTENDIA NAS MINHAS ARTÉRIAS, NO SILÊNCIO DA NOITE - TUDO, ENFIM, ERA POESIA NO SOM QUE SE OUVI NO VENTO ...SIMPLES FUMAÇA MOLE E IMPRECISA NUM CÉU CLARO-ESCURO ...POÇAS D'ÁGUA BRILHANDO À LUZ BAÇA DOS CAMINHOS POBRES SILENCIOSOS ...TROVÕES RESMUNGANDO AO LONGE, SACUDINDO MENSAGENS PARA OS ERMOS DA ETERNIDADE ...METEÓROS SUMINDO NUM CÉU MACHUCADO DE ESTRELAS AMANHECIDAS ... A TERRA PARTIDA DE SOL, SEM PLANTAS NEM FLORES ...MARÉ ENCHENDO, OLEOSA E ESPUMANTE ...DIVINA POESIA QUE NASCE, VIVE, SOFRE, PENSA, PORQUE É ALMA, ESPÍRITO, VIDA, TEMPO, DEUS! NESSE CLIMA TERMINEI MEUS ESTUDOS PRIMÁRIOS, FABRICANDO VERSOS PARA TODAS AS CIRCUNSTANCIAS DA VIDA, COMO SENDO PARA QUANDO SAÍA DA ESCOLA, PARA A HORA DO BANHO, PARA A HORA DA REFEIÇÃO, ENFIM, PALAVRAS DESTINADAS RIGOROSAMENTE A UMA CONDIÇÃO ESPECIAL.

ALGUNS MESES DEPOIS, JÁ ENTÃO NORMALISTA, FUI SURPREENDIDA COM A PUBLICAÇÃO DE UM SONETO DE MINHA AUTORIA NA REVISTA DA "A SEMANA". AOS DOZE ANOS FIZERAM-ME REDATORA DA BELA REVISTA "GUAJARINA". MAIS TARDE A REVOLUÇÃO DE 30 ECOOU EM BELÉM PELO PRONUNCIAMENTO DO 26 BATALHÃO DE CAÇADORES, TENDO À FRENTE A FIGURA SIMPÁTICA DE ISMAELINO DE CASTRO, ÚLTIMO OCUPANTE DA CADEIRA FELIPE PATRONI QUE HOJE TENHO A HONRA DE OCUPAR. LEMBRO-ME QUE, INCENTIVADA PELO MEU ESPÍRITO REVOLUCIONÁRIO E PELA ADMIRAÇÃO QUE INSPIRAVA, NO SEIO ESTUDANTIL, A PERSONALIDADE DO SOLDADO PARAENSE, TOMEI PARTE NA MAIOR PASSEATA DE ESTUDANTES ATÉ HOJE ORGANIZADA NESTA TERRA, CUJA FINALIDADE ERA APOIAR E HOMENAGEAR OS BRAVOS HOMENS DA CASERNA QUE CONSEQUIRAM RASGAR OS VELHOS MOLDES DA ANTIGA REPÚBLICA E NOS DAR ESPERAN-

-9-

ESPERANÇAS DE UMA RESTAURAÇÃO ECONÔMICO-SOCIAL. FOI ASSIM QUE, PEQUENINA E CORAJOSA, SUBI NA CAPOTA DE UM AUTOMÓVEL PARA SAUDAR EM VERSOS OS SOLDADOS DA MINHA TERRA, NA PESSOA DO TENENTE ISMAELINO DE CASTRO. NAQUELE MOMENTO ESTAVA EU MUITO LONGE DE SABER QUE MUITOS ANOS DEPOIS TERIA A GRATA SATISFAÇÃO EM COMENTAR ESTES PEQUENOS DETALHES DE MINHA VIDA ESCOLAR, RELACIONADOS COM A VIDA DO ILUSTRE HOMEM DE LETRAS QUE POR MOTIVOS REGIMENTARES PASSA A INTEGRAR O CORPO DE "SÓCIOS-HONORÁRIOS" DESTA ACADEMIA, NO MOMENTO EM QUE PRESENTEIA AS LIVRARIAS DO BRASIL COM O SEU NOVÍSSIMO ROMANCE MARIA CHINA, QUE ACABA DE MERECER A CONSAGRAÇÃO DA CRÍTICA DO SUL DO PAÍS. DELE ASSIM OCUPOU-SE AGRIPINO GRIECO: " O QUE LOUVAREI NO ESCRITOR NÃO É BEM A FRAGÂNCIA DE UMA DICÇÃO RECOLHIDA ASSIM SEM RODEIOS DA BOCA DE NOSSO POVO, E SIM A SUA REVOLTA DIANTE DA INJUSTIÇA, A SUA AVERSÃO ÀQUELES QUE TORNAM POSSÍVEL A COEXISTÊNCIA DE INÚMEROS BASTARDOS DA SORTE, O SEU FUROR MAL OCULTO EM PRESENÇA DOS QUE DEIXAM MURCHAR TANTA BELEZA, TANTA NOBREZA DE HOMENS E MULHERES INAPROVEITADOS POR GOVERNANTES QUE, FALANDO MUITO EM DEMOCRACIA, OUTRA COISA NÃO FAZEM SENÃO CONVERTER TUDO ISTO EM ZOOCRACIA NEFASTA". E OSVALDO ORICO ASSIM TRADUZIU O ROMANCE DE ISMAELINO: "MARIA CHINA É UM DEPOIMENTO CLARO E OBJETIVO DA VIDA CLARA E MODESTA DO POVO PARAENSE. O DRAMA DE CHININHA, DESCRITO COM INTELIGÊNCIA, NATURALIDADE E BOM SENSO, PROVOCA NA ALMA DO LEITOR VERDADEIRO CONFLITO DE SENTIMENTOS". E CARLOS PASTORINO ASSIM SE EXPRESSOU: " NA PARTE LINGUÍSTICA, O ROMANCE É ESCRITO EM LINGUAGEM ESCORREITA E CORRETA, MAS SEM PREOCUPAÇÕES DE ESTILO FALSAMENTE CHAMADO LITERÁRIO: É UM ESPELHO DA VIDA QUE O NARRADOR VAI FAZENDO COMO SE CONVERSASSE". TEMOS NO LIVRO DE ISMAELINO UM DOCUMENTO DE SUMA IMPORTÂNCIA: O DIALETO PARAENSE. NÃO TEMOS CONHECIMENTO DE OUTRO LIVRO QUE O REGISTE AO MENOS DE FORMA TÃO CATEGÓRICA. E NO ENTANTO, É UM LINGUAJAR CARATERÍSTICO E MERECEADOR DE ESTUDOS. ALÉM DE MARIA CHINA, ISMAELINO DÁ-NOS DUAS BELÍSSIMAS CONFERÊNCIAS: "PSICOLOGIA E DIREITO DA GREVE" E "A MISSÃO SOCIAL DO SOLDADO"; DUAS POLÊMICAS: "O PREÇO DE UMA INSÍDIA" E "MARECHAL DE FERRO"; "UMA VIDA LUMINOSA" - ESBOÇO BIOGRÁFICO DO BARÃO DE GUAJARÁ; E UMA BRILHANTE TESE DE CONCURSO: "O SENTIMENTO DE INFERIORIDADE FÍSICA COMO DIRIMENTE CRIMINAL", - OBRAS ESSAS QUE REFLETEM NITIDAMENTE A SUA INTELIGÊNCIA E A SUA CULTURA.

-10-

ISMAELINO DE CASTRO, QUE ATUALMENTE EMPREGA AS SUAS ATIVIDADES COMO PROFESSOR NO COLÉGIO MILITAR DO RIO DE JANEIRO, PROMETE-NOS PARA BREVE UM LIVRO DE VERSOS E UM BELO ROMANCE "MEMÓRIAS DE UM RECRUTA", NUMA FELIZ REVELAÇÃO DE ARTE E BOM GOSTO.

PRESTO, POIS, UMA HOMENAGEM A ISMAELINO DE CASTRO, HOJE ROMANCISTA E MAJOR DO EXÉRCITO NACIONAL, O MESMO QUE SAUDEI, QUANDO BEM CRIANÇA, AINDA, SENTI O IDEAL VIOLENTO DE CANTAR EM VERSOS ESTA TERRA QUE AMO!

MINHAS SENHORAS E MEUS SENHORES. OCUPEI-ME ATÉ AQUI DE CERTO CAPÍTULO PERTENCENTE À MINHA INFÂNCIA E DO ÚLTIMO OCUPANTE DA CADEIRA QUE HOJE ME ORGULHO EM OCUPAR. E EM CONTINUAÇÃO PEÇO-VOS QUE ME OUVÍS PROSEGUINDO NO TEMA "POESIA E AMOR" QUE ME TROUXE A ESTE SILOGEU.

A ADOLESCÊNCIA CRESCEU EM MIM COMO UM SOBERBO ROSEIRAL E NELA SONHEI PERDIDAMENTE ATÉ ÀS DESILUZÕES MAIS FRIAS DA MOCIDADE. NIETZCHE ESCREVEU QUE O AMOR ROMÂNTICO FOI INVENÇÃO DOS TROVADORES PROVENÇAIS. MAS A EXALTAÇÃO DA PUREZA QUE O ROMANTISMO CRIOU, IMPREGNANDO A MULHER DO ENCANTO DO INACESSÍVEL, MUITO CONCORREU PARA O SURTO DA POESIA DO AMOR.

"O AMOR É PARA A ALMA DE QUEM AMA O QUE É A ALMA PARA O CORPO QUE ELA ANIMA" - DIZ ROCHEFOUCAULD. E NIETZCHE INTERROMPE-SE NA SUA DESTRUIÇÃO DE ÍDOLOS PARA REVERENCIAR O AMOR: "DANS LE VRAI AMOUR, C'EST L'ÂME QUI ENVELOPPE LE CORP". E FOI PLATÃO, O FILÓSOFO DO AMOR, QUEM DISSE: "AQUELE QUE NÃO AMA CAMINHA NO ESCURO".

DURANTE A ADOLESCÊNCIA QUEM É QUE NÃO AMA? QUEM É QUE NÃO SENTE A NECESSIDADE IMANENTE DE AMAR E SER AMADO? QUE NÃO TEM A INTUIÇÃO DAS ALMAS, ESSA CURIOSIDADE DE ESPÍRITO DIFERENTE, SUTIL, ABERTA A TUDO, COM O VIÇO DO OLHAR QUE PERMITE SABOREAR COM O CORAÇÃO SEMPRE PALPITANTE E VENTUROSO O ETERNO RENOVAMENTO DAS COISAS, COMO AS RAÍZES E AS SEMENTES QUE FURAM A TERRA PARA VER O SOL? SE M'O PERMITEM, LEREI O POEMA "ORIGEM", FRUTO DA MINHA ADOLESCÊNCIA:

EU QUERIA MESMO, Ô GRANDE MAR AZUL,  
 QUE CONHECESSES O MEU CABELO SOLTO AO VENTO,  
 TÃO PARECIDO COM O TEU PENSAMENTO,  
 LIVRE, CRESCENDO SEMPRE ...  
 EU FAZIA QUESTÃO QUE OUVISSES O MEU SOLUÇO ABAFADO  
 COMO O DE TUAS ONDAS,  
 QUE MAL PÔEM À TONA A CABEÇA O VENTO ESMAGA.  
 EU QUERIA, AFINAL, QUE ME VISSES DESPIDA  
 COMO A TUA CORRENTEZA QUE PASSA

-11-

SEM PUDOR OU MALÍCIA - TRANSPARENTE.

TU RECONHECERIAS

NO CONTORNO TRANSLUZENTE DO MEU CORPO

A DESORDEM RITMADA DA TUA CARÍCIA QUE MINHA MÃE BEBEU

NO DIA EM QUE SE BANHOU NAS TUAS ESPUMAS,

QUASE AO ME DAR ã LUZ,

E MERGULHOU, AFINAL, SONDANDO-TE A PROFUNDIDADE,

ONDE ENCONTROU MINHALMA!

COMO NA ANTIGA PERSIA AS VELHAS FONTES FECUNDARAM O PAÍS, AQUI NA PLANÍCIE O RIO CRIOU O TEMPERAMENTO EMOTIVO NO HOMEM E NA MULHER, FECUNDANDO O POETA. NAS SUAS FONTES, NOS SEUS RIACHOS, NOS SEUS IGARAPÉS, NO SEU SILÊNCIO SONHEI TODA A MINHA ADOLESCÊNCIA. CADA VEZ MAIS ENRAIZADA ã TERRA, IMAGINEI SER UM DIA A TRADIÇÃO DE UM POVO. CANTANDO OU CHORANDO DIANTE DAS ÁGUAS, A TERRA ERA PARA MIM COMO O DIVINO RAIMAIANA. NELA FIZ OS VERSOS DE AMOR DA MOCIDADE ANSIOSA E PURA. FIZ VERSOS MAIS PELO INSTINTO QUE PELO PENSAMENTO. SOBRE AS ÁGUAS DO RIO MAR ESCREVI "VIDÊNCIA"; PRESA ã SUA PAISAGEM QUE É TODA TECIDA DE DOCE E BÁRBARO SORTILÉGIO, ESCREVI "BALADAS DE MONTE ALEGRE"; ã LUZ TENRA DE SUAS MADRUGADAS ESCREVI "LUZES DO AMANHECER"; E NO DOCE REFRIGÉRIO DE SUAS NOITES ESCREVI "POEMAS DA NOITE, DE CUJO LIVRO PEÇO PERMISSÃO PARA LER QUATRO POEMAS:

VEM DE LONGE ESTE RITMO

OUVES AQUELA MÚSICA ROLANDO ALVOROÇADA E CRESPA?

PARECE UM OLHO D'ÁGUA BRILHANDO, TREMENDO,

ESCORRENDO PELAS PEDRAS POLIDAS DOS BARRANCOS ...

ÁGUA MORENA, MORNA, IDÍLICA, MARCHANDO PELOS CAMINHOS,

MOLHANDO OS PÉS DOS VIAJORES,

FECUNDANDO AS TERRAS ENXUTAS,

TATEANDO AO PÉ DOS TRONCOS IDOSOS

PELA PREGUIÇA DAS NOITES MUDAS QUE NÃO VIVEM?

OUVES AQUELES SONS?

AQUELAS VOZES QUE VÊM SOFREDO NA MEDITAÇÃO DOS SÉCULOS,

-12-

QUE VÊM SONHANDO NO ACETISMO DO TEMPO E DAS HORAS,  
 QUE VÊM BRINCANDO NA CORDA DE LUZ DOS DIAS?  
 OUVES AQUELA MÚSICA? TU NÃO TE LEMBRAS DE NADA?  
 TU NÃO TE LEMBRAS DE MIM QUANDO FUÍ ELA  
 E TU FOSTE O ENTUSIASMO CREADOR DE QUEM A ESCREVEU?  
 TU NÃO TE LEMBRAS, DEPOIS DESSE CÂNTICO DE BEDUINO,  
 QUE FIZERAM DE MIM, QUE ME TORNEI MULHER,  
 QUE FIZERAM DE TI PRA SERES MEU DESTINO?

\*\* \*\*

## AS ESTRELAS DO RIO-MAR

QUERO FICAR SOZINHA AQUI. PODEM PASSAR, ESTRELAS,  
 QUE HOJE EU NÃO QUERO VÊ-LAS.  
 HOJE EU SÓ QUERO VER AS ESTRELAS DO MAR.  
 ESTRELAS CLARAS - COR DOS OLHOS  
 QUE DEUS ME DEU PARA AMAR ...  
 HOJE EU QUERO VER O MEU ROSTO DENTRO DO LAGO ENCANTADO.  
 EU QUERO VER O MEU ROSTO  
 COMO UM NAVIO ILUMINADO ...  
 DEVO FICAR SOZINHA AQUI. COMO UMA COISA ENCANTADA  
 QUE TODOS OLHAM DE LONGE  
 E NÃO PODEM DIZER NADA ...  
 HOJE EU SÓ QUERO VER AS ESTRELAS DO MAR.  
 SÃO LÁGRIMAS PEQUENINAS DOS PESCADORES DO LAGO.  
 SÃO LÁGRIMAS INFELIZES DOS QUE SÓ SABEM CHORAR ...  
 POR ISSO ...HOJE EU SÓ QUERO VER AS ESTRELAS DO MAR.  
 PORQUE AS ESTRELAS DO CÉU FICARAM MURCHAS  
 DE TANTO ME OUVIR FALAR  
 E NUNCA ME REFLETIRAM COMO AS ESTRELAS DO MAR!

\* \* \*

SENHORES E SENHORAS,

A MINHA ESCOLHA PARA A ACADEMIA DE LETRAS DO PARÁ, QUE CONSTITUI FATO INÉDITO NA HISTÓRIA DAS ACADEMIAS DE LETRAS DO BRASIL, PORQUE IMPLICOU NA VIOLAÇÃO DA PRAXE QUE NEGAVA, ATÉ ENTÃO, A IMORTALIDADE À MULHER, CONFESSO QUE MUITO ME DESVANECE. ENTRETANTO, OUTRAS MULHERES HÁ EM MINHA TERRA QUE DEVERIAM OCUPAR ESTE LUGAR: MERIAN MORAIS, FRANCISCA MENEZES, AMBROZINA MAIA, ANGELITA SILVA, SULTANA LEVY, DULCINÉA PARAENSE, NAÍDE VASCONCESOS, CARMEN E HELENA SOUZA E TANTAS OUTRAS, NAS LETRAS COMO NAS ARTES, QUE PRESCINDEM DE ELOGIOS, PORQUE SEUS NOMES, POR SI SÓS, CONSTITUEM UMA LEGENDA PRECIOSA DE QUE MUITO SE ORGULHA A TERRA PARAENSE.

QUANDO A OPORTUNIDADE FOR OUTORGADA A TODAS AS MULHERES NA MESMA PROPORÇÃO QUE PARA O HOMEM, TEREMOS MAIORES POETISAS QUE SAFO, NOVELISTAS COMO GEORGE ELIOT, FÍSICAS COMO Mme. CURIE, PENSADORAS COMO ASPASIA E Mme. STAEL, E AINDA ESTADISTAS COMO VITORIA DA INGLATERRA E CATARINA DE MÉDICIS. ATÉ 1900, PELO MENOS, A MULHER NÃO POSSUIA NENHUM DIREITO QUE, POR LEI, O HOMEM FOSSE OBRIGADO A RESPEITAR. NO SÉCULO 19, SABE-SE QUE AS AFRICANAS AINDA ERAM VENDIDAS COMO ESCRAVAS, E NA MERRY ENGLAND OS MARIDOS PODIAM BATER LEGALMENTE EM SUAS MULHERES, E SE ESTAS GANHAVAM DINHEIRO, O DINHEIRO PERTENCIA AOS MARIDOS. QUE A MULHER ACABASSE TRABALHANDO NAS FÁBRICAS OU CONQUISTANDO O DIREITO DO VOTO, ISSO FOI COISA QUE NINGUÉM IMAGINOU.

E VEIO A GRANDE MUDANÇA, AFINAL. AS HUMILDES ESCRAVAS COMEÇARAM A FALAR EM LIBERDADE, A DISCUTIR IGUALDADE, E FIRMES NAQUELA DELIBERAÇÃO ABRIRAM CAMINHOS, OCUPANDO LUGAR NO COMÉRCIO, EM GERAL, NAS REPARTIÇÕES PÚBLICAS, NA AVIAÇÃO, NO EXÉRCITO, NA POLÍTICA DO NOSSO PAÍS, ONDE ATUAM DE NORTE A SUL. POR QUE VAMOS, ENTÃO, NOS ADMIRAR DA ENTRADA DA MULHER NAS ACADEMIAS DE LETRAS?

"CONTINGÊNCIAS NATURAIS DE CARÁTER FISIOLÓGICO UMAS, DE ORDEM MORAL OUTRAS, PODEM VEDAR AO SEXO FRÁGIL DIVERSAS CARREIRAS; MAS NUNCA NINGUÉM PENSOU PROIBIR-LHE ESTA QUE MILITAMOS DAS LETRAS E DA ARTE" - ASSIM MANIFESTOU-SE FELIX PACHECO, DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, QUANDO EM 1930 LEU EM SESSÃO A SUA DECLARAÇÃO DE VOTO A PROPÓSITO DA DISCUSSÃO CREADA EM TORNO DO PEDIDO DE INSCRIÇÃO DA SENHORA AMELIA DE FREITAS BEVILAQUA, QUE NÃO CONSEGUIU SER ADMITIDA ÀQUELA ACADEMIA.

PARA MIM NÃO HÁ DISTINÇÃO ENTRE POESIA ANTIGA E POESIA MODERNA. POESIA É SIMPLEMENTE BELEZA, CÂNTICO, EMOÇÃO. NÃO É FORMA, NÃO É RIMA, NÃO É ESCOLA, NÃO É PRISÃO. É A TRADUÇÃO FILOSÓFICA DO PENSAMENTO EM SIMPLES E PURAS IMAGENS RITMADAS. HAVENDO, PARA MIM, ESSA SIMBIOSE DE COR E BELEZA, ANSEIO E TERNURA, ALEGRIA E SOFRIMENTO, ESTÁ CRIADA A POESIA. SEM ISSO SERIA IMPOSSÍVEL COMPREENDÊ-LA COMO IMPOSSÍVEL SERIA COMPREENDER ARTE SEM LIBERDADE.

EU ESCREVO A POESIA TELÚRICA DA TERRA CHAMANDO O MAR, DO MAR ABRAÇANDO A TERRA, ONDE OS HOMENS SONHAM, AMAM E SOFREM. ADORO O POETA. DESDE DAVID COM OS SEUS SALMOS. SHAKESPEARE, VIRGÍLIO, CUJOS LIVROS, DEPOIS DE SUA MORTE, PASSARAM A SER TEXTOS DE AULA E NORTEARAM OS MAIORES TALENTOS DO OCIDENTE. E TEMOS DANTE, COM SUA "DIVINA COMÉDIA", SHELLEY, GOETHE, CUJOS MONÓLOGOS INICIAIS DE FAUSTO SÃO OS TRECHOS DE MAIOR FAMA DA LITERATURA ALEMÃ. E VEM OMAR KHAYYAM, QUE DISSE: "A VIDA NÃO TEM SENTIDO, O UNIVERSO NÃO TEM PLANO. PARA NÃO PERDER A CORAGEM DE VIVER, É NECESSÁRIO EMBRIAGAR-SE DO MOMENTO PRESENTE, ÚNICO BEM VERDADEIRO". E MAIS MUSSET, BAUDELAIRE, MALLARMÉ, MAETERLINCK, DANUZIO, O PERSONALISTA WALT WHITMAN, QUE NOS SEUS 128 ANOS DE NASCIMENTO É CONHECIDO COMO O POETA DA DEMOCRACIA, O POETA QUE PREGOU A CAMARADAGEM, A AMIZADE, A FRATERNIDADE, A UNIÃO DA HUMANIDADE. APROXIMEMO-NOS MAIS NESTE MOMENTO DO MAIS CORDIAL DOS AMERICANOS, CHEIO DE ANTAGONISMOS E CONTRADIÇÕES, NO DIZER DE GILBERTO FREIRE. CONHEÇAMO-LO ATRAVÉS DO SEU GRANDIOSO VERSO:

NAVEGA, NAVEGA DA MELHOR MANEIRA, BARCA DA DEMOCRACIA!  
 PRECIOSA É A TUA CARGA, NÃO É UNICAMENTE O PRESENTE.  
 É O PASSADO, TAMBÉM, DEPOSITADO EM TI!  
 TU NÃO CONTENS, SOMENTE, A FORTUNA DE TI MESMA,  
 NEM APENAS A DO ORIENTE ...  
 A TERRA INTEIRA, RESUMIDA, VIAJA EM TUA QUILHA, Ô BARCO,  
 CONFIADA AOS TEUS MASTROS!

-18-

CONTIGO O TEMPO VIAJA. E SOB OS TEUS CUIDADOS  
 NAVEGAM AS NAÇÕES DO PASSADO!  
 OU SOBRENADAM CONTIGO, COM TODAS AS TUAS LUTAS,  
 MÁRTIRES, HEROIS, EPOPÉIAS, GUERRAS! TU TRAZES OS OUTROS CONTINENTES!  
 É DELES, SIM, É DELES TANTO QUANTO TEU, O PORTO TRIUNFANTE!  
 GOVERNA, POIS, COM MÃO FIRME, E SEGURA, O OLHAR PRUDENTE,  
 Ó TIMOREIRO, POIS LEVAS GRANDES CAMARADAS!  
 A VENERÁVEL ÁSIA SACERDOTAL NAVEGA CONTIGO  
 E A REALISTA EUROPA FEUDAL NAVEGA CONTIGO!"

\* \*

KRISNAMURTH, EM "CANÇÃO DA VIDA" :  
 FAZE DO TEU DESEJO O DESEJO DO MUNDO! DO TEU AMOR, O AMOR DO MUNDO!  
 NOS TEUS PENSAMENTOS, CONSIDERA O MUNDO!  
 NOS TEUS ATOS, POSSA O MUNDO CONTEMPLAR A TUA ETERNIDADE!  
 O FIM DE TODAS AS COISAS ESTÁ NO PRÓPRIO COMEÇO RETIDO E OCULTO.  
 PELO RÍTMO DA DOR E DO PRAZER!"

\* \*

CASTRO ALVES; CASEMIRO DE ABREU, BILAC, COELHO NETO, RAUL DE LEONI - O POETA  
 DE ESPÍRITO CLÁSSICO, QUE AOS 31 ANOS DEIXOU-NOS LUZ MEDITERRÂNEA, UMA DAS  
 OBRAS MAIS PRESTIGIADAS DA NOSSA POESIA, PELA UNIDADE DE PENSAMENTOS E BE-  
 LEZA DE RÍTMOS, ATÉ OS GRANDES: CATULO DA PAIXÃO CEARENSE, JORGE DE LIMA,  
 CECÍLIA MEIRELES, MANOEL BANDEIRA, FREDERICO SHIMITH E TANTOS OUTROS NUNCA  
 INFERIORES, CONSIDERADOS POETAS MODERNOS. ADMIRO O POETA. O VERSO QUE  
 NADA MAIS É SENÃO A ALMA, O SENTIMENTO DE UM POVO, SUAS GUERRAS, SUAS LU-  
 TAs, SEUS DRAMAS, SUAS DECEPÇÕES, SEUS ANSEIOS, SUAS ALEGRIAS, SUA EMOÇÃO,  
 COM O SENTIDO DO BELO, DO PURO E SIMPLES.  
 NOS PSALMOS DE DAVID ENCONTRA-SE O POETA, POR EXEMPLO, ENTOANDO CANTOS DE  
 AMOR À TERRA:

"À MARGEM DOS RIOS DA BABILÔNIA,  
 ALI NOS ASSENTAMOS E CHORAMOS TAMBÉM,  
 AO RECORDARMOS DE SIÃO.  
 AOS SALGUEIROS QUE NO MEIO DELA HÃ,  
 NÓS PENDURAMOS NOSSAS HARPAS.  
 SE EU DE TI ME AFASTAR, Ó JERUSALEM,

ESQUECIDA FIQUE, TAMBÉM, A MINHA MÃO DIREITA,  
 A LÍNGUA SE ME APEGUE AO CÉU DA BOCA  
 SE EU DE TI NÃO ME LEMBRAR,  
 SE EU PREFERIR JERUSALEM À MINHA PRINCIPAL ALEGRIA!"

\*\* \*\* \*

NAS GEORGICAS, VIRGÍLIO CANTA A PRIMAVERA:

"CANTAM COM AVES MIL OS BOSQUES SOLITÁRIOS.  
 O SOLO CRIADOR PASTOS SEM FIM DERRAMA  
 AO BAFO MORNO E BOM DO ZÉFIRO. SOBEJA  
 SEIBA AO VEGETATIVO. A RELVA AO SOL QUE A BEIJA  
 VEM SEM MEDO MOSTRAR-SE. OS PARREIRAIS FREMENTES,  
 SEGUROS DE TUFÕES E CHUVAS INCLEMENTES,  
 AGOMAM PARA A FLOR, DESATAM-SE EM FOLHEDO.  
 PRÁS-ME CRER QUE ESTE MUNDO, EM SUA MANHÃ CEDO,  
 SERIA TODO ASSIM. QUE EM BERÇO NÃO DIVERSO  
 SE HÁ CRIADO E CRESCIDO, EM JÚBILO, O UNIVERSO!"

\*\* \*\* \*

SENHORAS E SENHORES,

EU AGRADEÇO, COM MUITA ALEGRIA, A VOSSA PRESENÇA, E VOS PEÇO DESCULPAS SE  
 NÃO FUI TÃO AMÁVEL QUANTO MERECEIS. E A VÓS, NOBRES E ILUSTRES ACADÊMICOS,  
 MEUS QUERIDOS COLEGAS, RECEBEI-ME COMO IRMÃ PACIENTE E CARINHOSA. SEMPRE  
 QUE NOSSA CASA ESTIVER IRRADIANDO MONOTONIA, PROMETO-VOS QUE CANTAREI. DE-  
 SATAREI O VEIO DOS MEUS POBRES VERSOS E ENCHEREI DE EMOÇÃO VOSSAS DELICADAS  
 ALMAS. QUANDO EU ERA CRIANÇA, ALGUÉM CONTOU-ME, CERTO DIA, UMA ESTÓRIA QUE  
 COMEÇAVA ASSIM:

ERA UMA VEZ UMA COLMEIA DE CASTORES QUE LABUTAVA À BEIRA DE  
 UM PRECIOSO RIO. A TAREFA CRESCIA SEMPRE, EXAUSTIVA, PORQUE MUITAS ERAM  
 AS DIFICULDADES E AS INCOMPREENSÕES. TALVEZ MESMO A DESISTÊNCIA NÃO TAR-  
 DASSE, PELO CANSAÇO QUE OS ENVOLVIA. MAS, NUM GALHO PRÓXIMO, DE SÚBITO POU-  
 SOU UMA PATATIVA E COMEÇOU A CANTAR O SEU CANTO DE AMOR. ENTÃO, UMA GRANDE  
 SUAVIDADE SE ESTENDEU PELOS OBREIROS. E ESVAIU-SE-LHES A FADIGA, E O TRABA-  
 LHO TORNOU-SE ENCANTAMENTO, E EM BREVE AQUELE MOUREJAR CONSTANTE FOI COROA-  
 DO DE ÊXITO. OS CASTORES, AGRADECIDOS À FADA CANORA, FIZERAM-NA MADRINHA E  
 NUME DE SUAS ALDEIAS. MEUS QUERIDOS E ILUSTRES COLEGAS, EU DESEJARIA SER ESSA  
 PATATIVA E PODER GORGEAR SOBRE AS VOSSAS LIDES DE CASTORES DAS LETRAS. ESCUTAI-ME.

### ALGUMAS OBRAS DE ADALCINDA



Acervo: Academia Paraense de Letras – Foto: Iris Barbosa

## REVISTA GUAJARINA



As moças que estampavam as páginas da revista *Guajarina* de Nº 6, de 15 de Março de 1930, p. 02. Fragmento do Texto “Brasilidade? Não!” Publicado na *Guajarina* de Nº 2 de 15 de Janeiro de 1930.

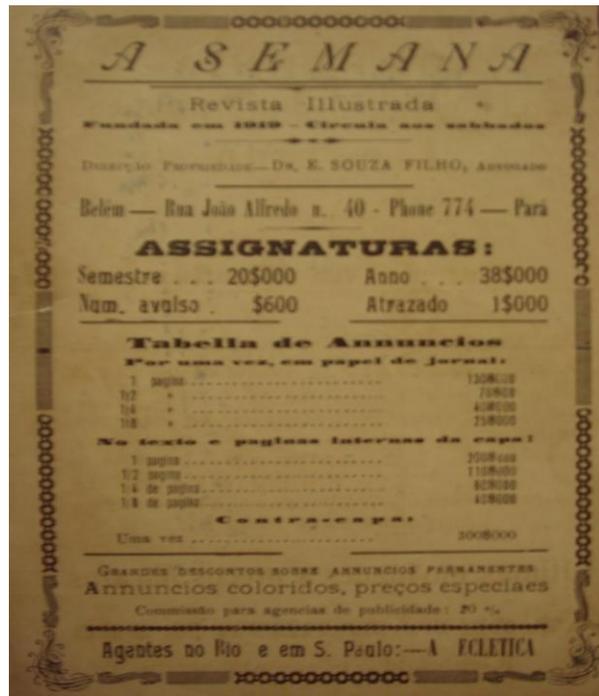


Imagem da contra-capa da revista *Guajarina* trazendo informações sobre os seus colaboradores A coluna *Versos Antigos* na *Guajarina* de Nº17 de 17 de Julho de 1930

Revista A Semana



Acervo: APL. Capa da revista A Semana de Nº 983 de 04 de Junho de 1938.



Contra-capa da revista

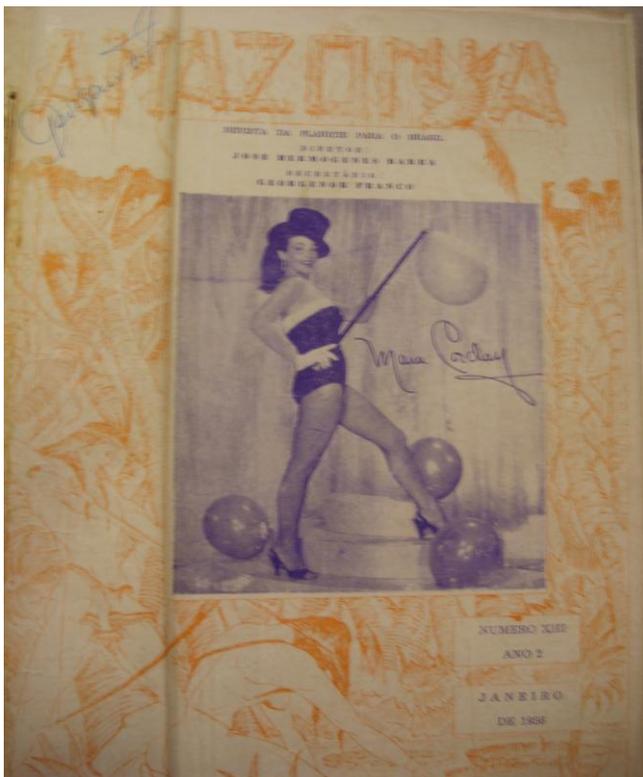


O Cinema em evidência na revista. A Semana de Nº 983 de 04 de Junho de 1938.

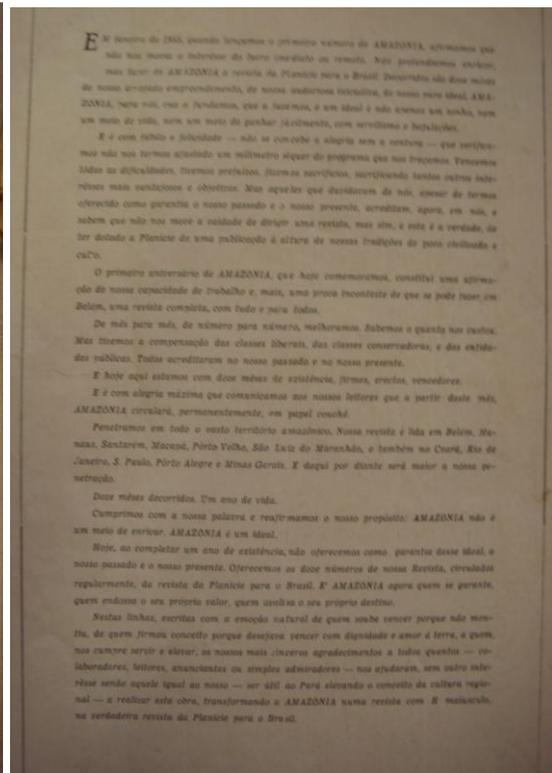


A Literatura Paraense discutida nas páginas da revista. A Semana de Nº196 de 07 de Janeiro de 1922.

Revista *Amazônia*



Capa da revista *Amazônia* de janeiro de 1956 Nº XIII



Apresentação da revista e de seus colaboradores na *Amazônia* de Janeiro de 1955.



As informações sobre cinema. *Amazônia* de Maio de 1956.



Bruno de Menezes, Georgeonor Franco, Jurandir Bezerra e Rodrigues Pinagé. Atendendo ao convite do Gov. Amílcar Pereira para visitar o território do Amapá. *Amazônia* Junho de 1956.