

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDVALDO SANTOS PEREIRA

*BATUQUE*: REVERBERAÇÃO DA MEMÓRIA NA VIVÊNCIA DE  
IDENTIDADES AFRO-AMAZÔNICAS

BELÉM  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDVALDO SANTOS PEREIRA

*BATUQUE*: REVERBERAÇÃO DA MEMÓRIA NA VIDÊNCIA DE  
IDENTIDADES AFRO-AMAZÔNICAS

Dissertação 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<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Maria do Socorro Simões

BELÉM  
2013

## FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

---

Santos Pereira, Edvaldo, 1956-

Batuque: reverberação da memória na vivência de identidades afro-amazônicas / Edvaldo Santos Pereira. - 2014.

Orientadora: Maria do Perpetuo Socorro Galvão Simões.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2014.

1. Menezes, Bruno - Batuque - Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira – História e crítica.
3. Análise do discurso narrativo.
4. Memória na literatura. I. Título.

CDD 22. ed. 869.9309

---

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

EDVALDO SANTOS PEREIRA

***BATUQUE: REVERBERAÇÃO DA MEMÓRIA NA VIVÊNCIA DE IDENTIDADES AFRO-AMAZÔNICAS***

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

Orientador:  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria do Socorro Simões

Aprovado em: 24 /01/ 2014

Banca Examinadora

Professor (a): Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes

Instituição: Universidade da Amazônia

Professor (a): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Universidade Federal do Pará

Professor: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões (Orientadora)

Instituição: Universidade Federal do Pará

Aos afrodescendentes, que distantes da terra de seus ancestrais contribuem para o engrandecimento cultural dos espaços em que vivem, alimentados pela memória das raízes de uma cultura africana.

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. (Saramago)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, companheiro incansável e primeiro recurso em todas as lutas, pela fé e força que me fizeram acreditar na possível conclusão dessa caminhada.

Aos familiares, pela compreensão da ausência e apoio em tantas dificuldades que surgiram nesse percurso.

Aos amigos, por acreditarem e incentivarem, em especial àqueles que compartilharam os momentos de angústia surgidos no decorrer do curso. Também pelas discussões, debates e reflexões.

Às professoras Germana Sales e Marília Ferreira, coordenadoras do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, pelo cumprimento do compromisso assumido na busca de melhorias para os cursos de Mestrado e Doutorado.

Aos professores Silvio Holanda e Tânia Sarmento-Pantoja, que, além de ministrarem duas disciplinas que muito me ajudaram na definição dos meus objetivos de pesquisa, compuseram minha banca de qualificação e muito contribuíram para conclusão do meu trabalho.

Aos professores José Guilherme Fernandes, Luís Heleno Montoril e Marli Tereza Furtado, pelo convívio e ensinamentos transmitidos nas disciplinas que ministraram, as quais tive oportunidade de cursar.

Aos demais professores do Programa: Antônio Maximo, Gunter Pressler, Izabela Leal, Lília Chaves, Mayara Guimarães e Valéria Augusti, com os quais o contato foi pouco, mas não de menor importância.

À professora Socorro Simões um especial agradecimento, minha orientadora, pelos carinhosos “puxões de orelha” nas horas necessárias, e pelo companheirismo nessa dura empreitada.

## RESUMO

Esta dissertação é o produto de um estudo analítico do livro de poemas *Batuque*, de Bruno de Menezes, com foco nas narrativas de memória. Tomam-se como referência as manifestações culturais de origem africana representadas no livro, em consonância com teorias pautadas sob uma ótica direcionada à conexão entre a subjetividade literária e a objetividade histórica, tendo como referência os conceitos de História Social, propostos por Peter Burke, a ideia de cultura de Terry Eagleton e a identidade cultural, de Stuart Hall. Esses instrumentos possibilitam a observação da presença africana como elemento de composição de uma identidade cultural na Amazônia, sob três aspectos: o primeiro, relacionado ao lirismo, demonstrado, sobretudo, nos poemas “Mãe Preta” e “Pai João”; o segundo, direcionado à musicalidade, observada em poemas como “Batuque” e “Alma e ritmo da raça”; e o terceiro versa sobre a religiosidade, apresentada em poemas como “Toiá Verequê” e “Oração da Cabra Preta”. Destes três aspectos, o que mais despertou nossa atenção foi a religiosidade, em especial quanto à relação entre sagrado e profano e à visão de bem e mal, muito evidentes na obra. Os resultados obtidos dão-nos a ideia de que, pela leitura das narrativas de memória do autor e de sua relação com o ambiente em que viveu, as influências do meio na criação artística do poeta e na produção de uma obra voltada para as manifestações culturais contribuem, significativamente, para a melhor compreensão da presença negra na cultura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cultura. Africanidade.

## ABSTRACT

This dissertation is the product of an analytical study of the book of poems *Batuque*, of Bruno de Menezes with a focus on narratives of memory. Used as a reference, the cultural manifestations of African origin represented in the book in accordance with the theories guided under an optical connection-oriented between literary subjectivity and objectivity in history, supported on the concepts of social history proposed by Peter Burke, on the idea of culture of Terry Eagleton and cultural identity of Stuart Hall. These instruments allow observation of the African presence as an element of the composition of a cultural identity in the Amazon, in three aspects: the first, related to the lyricism, demonstrating especially in the poems “Mãe Preta” and “Pai João”; the second directed to musicality, observed in poems like “Batuque” and “Alma e ritmo da raça” and the third concerns the religiosity, presented in poems like “Toiá Verequête” and “Oração da Cabra Preta”. These three aspects, what else arouse our attention was the religiosity, especially regarding the relationship between the sacred and the profane and the vision of good and evil, very evident in the work. The results obtained give us the idea that by reading the narrative memory of the author and its relation to the environment in which he lived, the environmental influences on the artistic creation of the poet and the production of a work focused on the cultural manifestations contribute significantly, for better understanding of the black people, present in the Brazilian culture.

KEYWORDS : Literature. Culture. Africanness.

## RESUMÉ

Cette composition est le produit d'une étude analytique du livre de poèmes *Batuque*, de Bruno Menezes, en mettant l'accent sur les récits de la mémoire, en prenant comme référence les manifestations culturelles d'origine africaine qu'il représente, en ligne avec les théories guidées dans une optique dirigée à la connexion entre la subjectivité littéraire et l'objectivité historique, soutenue par les concepts de l'histoire sociale proposé par Peter Burke, en idée de culture de Terry Eagleton; et en identité culturelle de Stuart Hall. Ces instruments permettent l'observation de la présence africaine comme un élément de la composition d'une identité culturelle en Amazonie, à trois égards : d'abord, liée au lyrisme démontré en particulier dans les poèmes "Mãe Preta" et "Pai João"; le second dirigé à la musicalité, vue dans des poèmes comme "Batuque" et "Alma e ritmo da raça" ; et la religiosité, présentée dans des poèmes comme "Toiá Verequêta" et "Oração da Cabra Preta". De ces trois aspects , la religiosité a éveillé notre attention, en particulier en ce qui concerne à la relation entre le sacré et le profane, et à la vision du bien et du mal, très évident dans le travail. Les résultats nous donnent l'idée que la lecture de la mémoire narrative de l'auteur, et leur relation avec l'environnement dans lequel il vivait, les influences environnementales sur la création artistique du poète, et la production d'un travail axé sur les événements culturels contribuent de manière significative à une meilleure compréhension de la présence noire dans la culture brésilienne.

MOTS-CLES: Littérature. Culture. Africanité.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. A MEMÓRIA NA LITERATURA E NA HISTÓRIA</b> .....	17
1.1 – MEMÓRIA, O TEMA SOB A LUZ DE TRÊS CONCEITOS .....	19
1.2 – A MEMÓRIA HISTÓRICA NA CRIAÇÃO LITERÁRIA .....	28
1.3 – <i>BATUQUE</i> : EXPRESSÃO POÉTICA DE TRANSCULTURAÇÃO .....	35
<b>2. BRUNO DE MENEZES, OBRA E TEMÁTICA</b> .....	42
2.1 – UMA LEITURA BIOGRÁFICA .....	42
2.2 – O NEGRO EM FOCO .....	49
2.3 – CRÍTICA E COMENTÁRIOS SOBRE <i>BATUQUE</i> .....	51
<b>3. <i>BATUQUE</i> EM EVIDÊNCIA</b> .....	55
3.1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA .....	55
3.2 – O LIRISMO EM <i>BATUQUE</i> .....	57
3.3 – A MUSICALIDADE EM <i>BATUQUE</i> .....	65
3.4 – A RELIGIOSIDADE EM <i>BATUQUE</i> .....	68
3.4.1 – O SAGRADO E O PROFANO EM <i>BATUQUE</i> .....	72
3.4.2 – O BEM MAL EM <i>BATUQUE</i> .....	76
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	84
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	89
<b>ANEXOS</b> .....	93

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é resultado da pesquisa de Mestrado, voltada à linha de Estudos Literários: Literatura, cultura e história, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, com foco direcionado ao reconhecimento de traços de identidade da cultura africana presentes na obra *Batuque* (1993), de Bruno de Menezes, publicada pela primeira vez em 1939. Considerada por muitos críticos como representação de africanismo na literatura brasileira, esta obra adéqua-se à proposta deste estudo, baseado na comparação com a ideia de identidade cultural que se tem hoje, sobretudo segundo Stuart Hall e Homi Bhabha.

Subsidiado pelos estudos culturais, em especial àqueles voltados à identidade cultural, o trabalho aqui apresentado tem como referência principal o livro *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, de Stuart Hall, que considera o homem pós-moderno em crise de identidade, fator preponderante para sua formação enquanto ser social que, mesmo sujeito às constantes mudanças da vida atual, carrega consigo uma memória cultural que pode sofrer modificações ao longo de sua existência. Para ele, a identidade é “algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Ela permanece incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2011, p. 38-9).

A valorização de traços culturais, seja de quaisquer sociedades ou de etnias que coexistam nos grupos humanos, são de suma importância para a construção da identidade cultural de um povo. Eis o motivo da escolha do livro *Batuque*, de Bruno de Menezes, por ser uma obra que aborda aspectos da cultura africana na Amazônia, retratada em seus poemas, tendo como cenário a cidade de Belém do início do século XX, cidade natal e espaço histórico-geográfico de vivência do poeta. Nesse sentido, a valorização dos traços africanos como contribuintes para a formação de uma identidade coletiva de toda a Região Amazônica converge para Belém, cenário constante na obra de Bruno de Menezes e o principal porto de chegada e saída de muitas etnias africanas, ou até mesmo de fuga para a formação de quilombos em outras localidades.

Em nossas manifestações culturais, a prática de costumes africanos é indiscutivelmente percebida, mesmo que haja modificações em virtude do contato com a cultura indígena, com a cultura do colonizador europeu e as adaptações às diferentes condições geográficas. Porém, pouco são considerados esses traços pela sociedade atual que, apesar da mutabilidade inerente ao processo social pelo qual passam os grupos humanos, na formação da identidade cultural também passível de constantes modificações, não se pode desprezar valores

intrínsecos a sociedades pré-existentes e perpetuados em novas gerações, ainda que diluídos, ou sob novos enfoques adquiridos pela convivência com o outro.

O caráter científico da pesquisa poderá contribuir para os estudos de aspectos étnico-culturais presentes em obras literárias brasileiras, como os *Poemas Negros*, de Jorge de Lima, que apresentam o mesmo tema, favorecendo o surgimento de novas teorias em relação à participação do negro enquanto personagem de nossa literatura, assim como facilitará a abertura de novos horizontes em relação ao compromisso na formação de cidadãos para a vida em uma sociedade com diversidades étnicas e culturais, como a sociedade brasileira. Esta perspectiva é contemplada por um estudo mais aprofundado das tendências da poesia de uma época, em que os poetas descobriam as vozes que construíram uma identidade nacional, passando assim a valorizá-las.

Transmitida entre gerações, a memória cultural tem função relevante no processo de assimilação de valores sociais e no desenvolvimento de todo indivíduo, enquanto membro de uma sociedade. Iniciada no seio familiar, ampliada no seu meio social de origem e, posteriormente, ressignificada pelo contato com outras sociedades de traços culturais diferenciados, a formação de uma identidade construída em bases sólidas favorece a maturação e manutenção da autoestima, criando condições de segurança, fator indispensável para a estabilidade emocional, não apenas de um único indivíduo, mas também da sociedade como um todo, da qual o indivíduo também faz parte.

O negro focalizado por Bruno de Menezes em *Batuque* é o componente étnico-cultural próximo da contemporaneidade do poeta, mas que chegou à Amazônia ainda no período de colonização. Por força do colonizador europeu, teve seus valores culturais depreciados e, embora presentes na população dos grandes centros urbanos da região, não eram por ela admirados. Trata-se da construção de uma memória com foco em um participante ativo na formação étnica do povo da região, que não obteve espaço em todos os setores dessa sociedade, sendo sua cultura desvalorizada em relação às demais, sobretudo a do branco colonizador que, ciente dessa condição, impôs-se como o único modelo a ser seguido.

A memória demonstrada no *Batuque* está próxima da realidade africana apresentada pelo contemporâneo alagoano de Menezes, o poeta Jorge de Lima, que em momento posterior também manifestou a consciência desses traços culturais presentes no povo, ultrapassando o registro do pitoresco e do folclórico pela assimilação do cerne de uma cultura afro-brasileira quebrantadora da barreira racial diante da universalidade da poesia, propondo a reflexão em relação à importância desses valores culturais como elementos componentes do patrimônio cultural brasileiro.

A construção da memória poética em *Batuque* está, sob a perspectiva de Paul Ricœur, como artifício mental de busca das referências do passado do qual dispõe o poeta, sob o risco de um esquecimento. Assim, a memória “é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar” (RICŒUR, 2007, p. 40).

Ainda sobre essa ideia, o filósofo francês considerou o que propunha Henri Bergson em relação à memória imaginativa, sob a afirmação de que “[P]ara evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON apud RICŒUR, 2007, p. 44), um pensamento que proporciona aos poetas a liberdade de expressar sua criatividade em versos que carregam a memória de verdades duvidosas, mas que não devem ser refutadas definitivamente, porque transportam sonhos de uma realidade fingida. “O sentido do objeto na participação poética também não é determinado pelo passado. Só um objeto de memória, igualmente privado de utilidade e de poesia, seria o dado puro do passado” (BATAILLE, 1998, p. 33).

Na criação poética de Bruno de Menezes, a memória é trazida pelas imagens retratadas na obra, que evidenciam a expressão de traços identitários que caracterizam a negritude, enfatizada neste trabalho como instrumentos da pesquisa, que tem como foco a presença dessas marcas na formação cultural da Amazônia. Os recursos linguísticos utilizados pelo poeta, como forma de ilustração de experiências comuns nas manifestações culturais de origem africana, demonstram a sensibilidade da percepção que capta, em minúcias, detalhes de ações que dão origem a reações diversas. Essas reações ocorrem simultaneamente, como o cheiro das resinas mandingueiras da floresta que, associado ao som, entra nos corpos entregues à dança e provoca efeitos semelhantes ao transe, característico das cerimônias religiosas. Essa fusão de sensações está registrada em vários poemas do livro.

Diante de inúmeras dúvidas que norteiam a problemática da presença de culturas africanas na Amazônia, surge, mediante o estudo de uma obra literária, a questão acerca de qual representação essas culturas teriam na região. Como arte que também levanta reflexões quanto aos processos culturais, “a literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores” (CULLER, 1999, p. 110).

A difusão de culturas africanas tornou-se marcante na formação cultural do amazônida como habitante de uma região que também agregou diversas etnias africanas, sobretudo aquelas pertencentes a etnias dos grupos bantos e sudaneses, que habitavam na parte oeste do continente africano, onde estavam localizadas as colônias portuguesas da Guiné e Angola, bem como no sudeste africano, onde se localiza Moçambique. Embora apresentando fortes marcas dessas culturas em sua formação, o povo amazônida pouco reconhece alguma identificação com essas

etnias. Nesse sentido, aumenta a evidência da contribuição do texto literário para a compreensão das identidades nele apresentadas pois, ao retratar aspectos sociais no decurso de um processo étnico-cultural, abre a possibilidade de maior observação aos valores cultivados por uma sociedade.

Ciente da mutabilidade da identidade cultural que, sob influências externas, afasta o ser humano de uma unificação identitária, há aqui a preocupação com um estudo que promova a valorização da diversidade cultural como um bem necessário, acreditando-se que seja essa de suma importância para o fortalecimento do homem e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da sociedade na qual está inserido, visto que “[A] identidade plenamente unificada, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2011, p. 13). Essa condição torna-se mais evidente na pós-modernidade, em decorrência das frequentes mudanças no processo de identificação, no qual “[O] sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades” (HALL, 2011, p. 12).

O processo contínuo de construção de uma identidade cultural está relacionado ao conhecimento de uma tradição, “e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse ‘desvio através de seus passados’ faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos” (HALL, 2009, p. 43). Assim, ainda que as mudanças de identidade ocorram continuamente, estão salvaguardadas suas riquezas naturais e culturais, já que “a cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico” (EAGLETON, 2005, p. 54).

O percurso do trabalho far-se-á em três momentos, que corresponderão aos três capítulos desta dissertação. O primeiro capítulo está direcionado à fundamentação teórica em busca de uma relação entre a história e a literatura, com ênfase à memória apresentada pela literatura; esta busca é sedimentada também pela contextualização do poeta e da obra estudada, aportada em conceitos como os de história social, cultura e identidade cultural, por favorecerem a análise de pontos comuns entre a obra literária e o período histórico no qual foi criada. No segundo capítulo, dedicado ao poeta Bruno de Menezes e à sua importância para a literatura paraense, será abordada, de início, a vida do poeta e o período histórico em que ele viveu; em seguida, será apresentado o negro e para finalizar o capítulo serão apresentados trabalhos e críticas em publicações sobre o poeta e sua obra, entre os quais o artigo da professora Josebel Akel Fares, intitulado *Bruno de Menezes e o rufar dos tambores*, o artigo do professor José Guilherme Santos Fernandes, com o título *Negritude e criouliização em Bruno de Menezes*; e o

livro *O Africanismo em Batuque de Bruno de Menezes*, da professora Elanir Pessoa Gomes Silva. No terceiro capítulo, o desfecho da pesquisa será feito pela análise da obra sob três aspectos: o lirismo, a musicalidade e a religiosidade dos poemas. Nesta análise destacar-se-á a relação entre o bem e o mal nos poemas apresentados, como traço de identificação de uma ou de várias identidades africanas que representam o africanismo, difundido não somente entre os afrodescendentes que aqui nasceram, mas também entre as etnias que entraram em contato com os remanescentes e absorveram as marcas identitárias de muitas das etnias que habitavam o território africano. É notório que este amálgama ainda hoje contribui para a configuração cultural do povo brasileiro.

## 1. A MEMÓRIA NA LITERATURA E NA HISTÓRIA

Objeto de reflexão para os historiadores e para a criação artística de obras literárias, a memória é, segundo o historiador francês Jacques Le Goff, “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. (LE GOFF, 2003, p. 469). Assim, a memória pode também ser considerada como uma propriedade expressa por um conjunto de funções psíquicas que levam o indivíduo à atualização de impressões ou informações passadas, interpretadas posteriormente. Apesar da possibilidade de um processamento de forma individualizada, sua representação está geralmente relacionada a uma coletividade.

Na contínua trajetória da humanidade criam-se condições de viabilidade para a melhor compreensão da literatura, favorecendo a relação entre o passado e o presente e oportunizando o intercâmbio da literatura com a história. Dos textos literários, o poema, que também pode ser considerado como representação de memória, é o componente de uma arte subjetiva que pode buscar no passado a inspiração para essa forma de expressão. A história, enquanto ciência comprometida com a verdade, toma como referência de estudo esse mesmo passado, mas de modo objetivo, para a construção de um diálogo com o presente. Essas condições estão vinculadas à coletivização do poeta, cuja concepção de mundo expressa em sua poética que, embora individualizada e de forma racional com ações que dependem da sua própria vontade, não está livre das influências que o meio exerce sobre ele, adaptando ao presente a memória por ele representada.

Numa transição de gestos que se modificam no tempo, mas permanecem conservados na memória, é o próprio processo histórico, campo de forças de surgimento dos veios que, mesmo correndo em direções diversas, confluem para o percurso da história, no qual a literatura também pode contribuir. Esse deslocamento é um dos artifícios utilizados para a criação do diálogo entre o passado e o presente, além de ser uma possibilidade para as construções históricas e surgimento de um novo olhar sobre os textos que trabalham a memória e atribuem à literatura um lugar privilegiado, por oferecer novas significações às narrativas oficiais da história.

Na criação literária, a atitude do escritor está pautada num processo fictício de rememoração que, tomando a realidade como modelo, chega à verossimilhança, característica que favorece a aceitação da literatura no campo das artes. Da fusão entre o fictício e o real tem origem a força motriz da obra literária, que também movimenta o historiador, num processo

que, “justamente porque é importante distinguir entre realidade e ficção, devemos aprender a reconhecer quando uma se emaranha na outra, transmitindo-lhe algo que poderíamos chamar, com a palavra cara a Stendhal, de energia” (GINZBURG, 2007, p. 169). Abstrair da ficção a realidade com a qual trabalha é uma difícil tarefa para o historiador, pois, ao observar no conteúdo literário apresentado nas obras a fusão desses dois elementos, tenta retirar o material necessário para o desenvolvimento do seu trabalho. Ao fazer essa distinção, o historiador capta a energia que o move em busca da elaboração de uma história verdadeira, com a qual a literatura, mesmo sem ter algum compromisso com a verdade, também pode criar suas obras.

Na concepção de Jeanne Marie Gagnebin, a problemática da memória está relacionada aos rastros com os quais a história tece seus fios, sob dois aspectos. Em princípio, segundo a tradição filosófica e psicológica, há noções complexas que podem juntar “a presença do ausente e a ausência da presença”. Em outra condição, como “metáforas privilegiadas da alma -, o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). Em ambas as situações, a presença está evidenciada como o elemento fundamental para a configuração do rastro que o texto literário deixa, evidenciando, assim, a volta do passado de forma não integralizada, mas ofertante de peças avulsas. Tais peças juntas podem compor um grande quebra-cabeça que, ao montá-lo, o historiador vê surgir uma nova conformação da história.

Maria Auxiliadora Schmidt estabelece uma relação entre o passado e o presente, na qual “o estudo das formas de consciência histórica é uma forma de conhecimento que nos permite descobrir como os indivíduos vivem com os ‘fantasmas’ do passado e, simultaneamente, os utilizam como forma de conhecimento” (SCHMIDT, 2002, p. 195). Em relação a esses “fantasmas” que, sob a visão de Schmidt, a consciência histórica nos leva a descobrir, cabe a questão que Paul Ricœur lança em relação ao esquecimento como um aspecto relevante no estudo da memória que oculta determinados fatos indesejados por uma comunidade. Assim: “Uma memória sem esquecimento seria o último fantasma, a última representação dessa reflexão total que combatemos obstinadamente em todos os registros da hermenêutica da condição histórica?” (RICŒUR, 2007, p. 424). De forma não tão comprometida com a veracidade, porém com a verossimilhança, esse conhecimento é utilizado pela literatura como instrumento de reconstrução do passado o qual exterioriza a memória de modo obscuro e implícito, o que é uma forma de impulsionar o historiador à investigação em busca do desvelamento daquilo que a literatura não mostra em sua totalidade, mas que deixa rastros sobre os quais a história pode pensar suas pesquisas.

Nesse sentido, a literatura torna-se uma fonte de estudos que, igualmente, se apropria dos conteúdos de obras que também tomam o passado como referência, bem como considera a multiplicidade de manifestações do tempo histórico. Consoante a isso, a história traça caminhos alimentada pelas memórias, não somente sobre as manifestações que ultrapassam o tempo e chegam ao presente, mas também sobre aquelas deixadas em algum lugar do passado, guardadas em esconderijos à espera de desbravadores.

Assim, “a história distingue-se da memória na medida em que deve não só se preocupar com os usos e a manutenção das lembranças herdadas, mas também, e sobretudo, buscar as lembranças esquecidas, descrevê-las, explicá-las” (SCHMIDT, 2009, p. 73). Para que essas lembranças sejam descritas ou explicadas, torna-se necessário a tomada de consciência de processos que levam ao esquecimento. Nesse sentido, Paul Ricœur, considerando “a distinção entre abordagem cognitiva e abordagem pragmática” (RICŒUR, 2007, p. 424), conduz a questão do esquecimento para duas condições distintas, sendo uma relacionada ao conhecimento e outra à prática da memória. A primeira, mais próxima dos interesses da história, é vista como uma apreensão da memória caracterizada pela representação fiel do passado, enquanto que a segunda, com especificidades literárias, está voltada às operações de memória que dão vazio ao repertório de usos e abusos que acontecem nesse campo.

### **1.1 - Memória, o tema sob a luz de três conceitos**

A utilização da memória como recurso na produção de suas obras é uma prática constante tanto na história quanto na literatura, porém, a diferença entre ambas consiste na forma de expressão de cada uma. Nas obras de caráter histórico, a incessante busca de provas concretas que evidenciem a veracidade dos fatos traz a devida consistência para a reconstituição do passado, tendo como objeto de estudo a compreensão da sociedade e de todos os processos de mudança que acompanham a humanidade desde os primórdios de sua existência. Radical, a história prioriza o que lhe é importante, deixando de lado o que não lhe parece ter muito valor. De forma contrária, a literatura toma como seu objeto de criação as situações cotidianas que, por uma atenção especial, adquirem maior importância, e até mesmo passam a despertar o interesse investigativo da própria história. “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas” (LE GOFF, 2003, p. 419). A apropriação dessas funções psíquicas pela literatura, de maneira peculiar, dá à obra literária o caráter artístico que instiga a capacidade de observação do historiador.

O processo de recuperação nas histórias de memória não consiste apenas em fazer uma nova interpretação de fatos conhecidos, sob a perspectiva de novos critérios, ou mesmo de dar uma nova organização a fatos antigos. “O sentido de narrativa guarda em si uma variedade de significados e, por isso mesmo, suscita questionamentos permanentes” (SIMÕES, 1999, p. 33). Assim, a transmissão cultural está vinculada não somente ao conhecimento de narrativas passadas de uma geração a outra, mas de uma consciência criada a partir dessas narrativas.

O registro de memória em obras literárias é também uma prática constante, observada, sobretudo, no que concerne às narrativas de teor histórico, representando a contextualização de um momento passado, do qual se apropria a criação artística, não só como cenário, mas igualmente como tema. Diferente da memória registrada pela história, a criação literária tem como forma de expressão o caráter fictício, embora de maneira verossímil, o que faz da literatura uma arte que, mentindo a realidade, não deixa de ter relação com a objetividade do factual próprio da história.

A forma de elaboração da memória em textos leva ao embate entre a subjetividade da literatura e a limitação de uma objetividade que a história segue, condição que confere ao texto literário a liberdade de exacerbação da verdade pois, “[N]ada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 2006, p. 12). Em seu modo de mostrar a realidade além do que ela é, a literatura faz da memória um instrumento para sua criação, no qual “[A] lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental” (RICŒUR, 2007, p. 77). Nessa condição, a memória apresentada numa obra literária é trabalhada sob os artifícios de uma linguagem esteticamente elaborada, como recursos característicos da literatura.

Nessas circunstâncias, a memória se faz presente em diversos aspectos de uma vida social a qual estamos sujeitos, enquanto seres humanos que, em qualquer momento da vida, estão ligados às contingências de sua natureza gregária, das quais não se pode desvincular. E as manifestações culturais apresentadas como traços identitários que fazem parte da história de um povo foram os recursos constituintes da obra *Batuque*, do poeta Bruno de Menezes, cujo livro de poemas mostra aspectos da cidade de Belém e a presença africana na conformação de uma parcela da população amazônica do início do século XX.

A obra literária que motivou este trabalho foi publicada em um momento histórico marcado pela busca da nacionalidade brasileira. A memória nela apresentada chega até o período imperial, estabelecendo então uma relação entre a literatura e a história, considerando-se que ambas se utilizam do espaço físico e das condições sociais na elaboração de suas obras. Assim, tanto na literatura quanto na história identificam-se perspectivas de pesquisas nos

campos científicos e artísticos, cujas diferenças estão nas formas de estudo, mas que se intersectam devido a interesses recíprocos. Essas singularidades são caracterizadas, particularmente, pelos recursos linguísticos utilizados, pois na história, a objetividade da informação reduz o interesse do historiador ao uso desses artifícios, considerados essenciais à literatura por abrirem vários horizontes à interpretação, ainda que não indiquem a objetividade da qual a história prescinde.

Uma das características da literatura contra a qual a história luta é a ambiguidade. O caráter ambíguo de uma obra literária não impede que ela seja estudada de forma científica, pois favorece a abertura para compreensões diversas em relação a uma mesma situação. Ela possibilita pistas ao historiador para, ao ler um texto literário, partir em busca da prova concreta com a qual a história recria seus próprios conceitos. Essa característica é a demonstração de que a memória recriada de um passado distante, mesmo que seja exposta por um narrador que tenha vivido o fato que se recria, já não pode ser reconstituída de forma exata como o acontecido, cabendo à história, enquanto ciência, a investigação da veracidade dessa reconstituição.

A instabilidade de conceitos e também das formas de interpretação apresentadas em obras literárias é uma polêmica entre os críticos e teóricos da literatura, e pode estar relacionada à concepção de que não há uma exatidão quanto aos estudos nesse campo, pois, como considera Terry Eagleton, “[Q]ualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera” (EAGLETON, 2011, p. 16). A diversificação de possibilidades traz às pesquisas sobre literatura o cruzamento de diferentes discursos que contribuem para a formação de uma literatura contemporânea de feição polifônica. Essa característica proporciona a abertura para um lugar privilegiado no qual surgem debates que visam à busca de uma nova consciência crítica.

Na história social, na cultura e na identidade cultural estão os conceitos relacionados com a temática, que podem servir de base para o estudo de uma obra como *Batuque*, ao retratar em sua estrutura aspectos socioculturais identificados como marcas da cultura africana, enquanto componente de uma identidade amazônica presente na cidade de Belém, local de inspiração para a criação do poeta. Nesse sentido, os poemas de Bruno de Menezes representam a memória histórica de manifestações culturais como traços de identidade.

A preocupação da literatura em manifestar elementos de contingências sociais favorece a apropriação da história como instrumento de sua criação, sobretudo, da História Social, que, segundo Peter Burke, é o ramo da história que se preocupa “com o elemento social na política e com o elemento político na sociedade” (BURKE, 1992, p. 37). Dessa relação

dialética formou-se a concepção de que o ser político e o ser social, como elementos constituintes da própria natureza humana, têm ligação direta com as relações de poder estabelecidas nos diversos segmentos de uma sociedade que está sob a tutela do Estado. Esse último, enquanto instituição, toma como princípio a homogeneização das diferentes culturas que compõem essa sociedade, com o objetivo de designar as normas de conduta e sugerir uma unificação cultural; mas esta unificação nunca ocorre de forma homogênea, mesmo que seja num determinado momento, devido às diferenças entre grupos e segmentos sociais.

No sentido de uma homogeneização cultural, o poder do Estado torna-se reduzido diante das contingências sociais que interferem na formação individual e, conseqüentemente, na criação artística; ou seja, a individualidade do artista, embora com aspectos singulares como todo e qualquer ser humano, não é uma representação desvinculada de características comuns de toda uma coletividade. Essa condição é percebida quando a memória histórica é elaborada pela literatura, pois assim chegamos à “impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras, e é certo, como já sabemos, que as forças condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CANDIDO, 2006, p. 27-8). Esta condição faz com que os historiadores já não se restrinjam à política como instrumento utilizado apenas por líderes de elite, detentores do poder estatal, mas como um recurso palpável àqueles membros da sociedade, que, mesmo sem exercer cargos *estritamente políticos*, estão aptos a usufruir indistintamente dos mesmos direitos.

A intersecção entre história e literatura não impede o reconhecimento da diferença entre ambas, no que tange não apenas à expressão estética da criação textual, mas também em relação aos princípios filosóficos. “Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (ARISTÓTELES, 1973, p. 451). É dessa relação que a história, enquanto ciência que estuda o passado de forma objetiva para reconstruí-lo no processo contínuo da trajetória da humanidade, cria condições de viabilidade para a construção do diálogo entre o passado e o presente, no qual a subjetividade literária busca a inspiração para a criação de suas obras.

Relacionado ao contexto histórico, surge o conceito de cultura, no qual as ações ocupam espaço além das esferas estritamente políticas e dão origem às negociações entre grupos diferenciados, coexistentes em uma mesma sociedade, mas que não comungam dos mesmos hábitos e costumes. Assim, a cultura pode ser concebida como “uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo escondido dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do estado” (EAGLETON, 2011, p. 16). Como princípio pedagógico, a cultura

contribui para a formação do ser individual, que carrega consigo caracteres herdados de uma coletividade, da qual também é membro e, pelos regimentos que o Estado determina, passa a ser representante de uma universalidade. Como representação maior da coletividade, a “cultura” transforma-se em “uma forma normativa de imaginar essa sociedade. Ela também pode ser uma forma de alguém imaginar suas próprias condições sociais usando como modelo as de outras pessoas, quer no passado, na selva, ou no futuro político” (EAGLETON, 2011, p. 41). Pela força da cultura, a sociedade não só adquire singularidades as quais a identificam em relação a outras sociedades, mas também contribui para a formação individual, com base na influência de manifestações culturais coletivas.

Não dissociada da história social, a cultura também está ligada diretamente ao ser político e social que constitui a ambivalência da sociedade, sendo, portanto, “uma dessas raras ideias que têm sido tão essenciais para a esquerda política quanto são vitais para a direita, o que torna sua história social excepcionalmente confusa e ambivalente” (EAGLETON, 2011, p. 11). Nesse caso, o apartidarismo faz com que a cultura abra horizontes diversos para a difusão de práticas comuns a diferentes grupos sociais, sem que isso promova o conflito entre práticas diferenciadas, ou mesmo a absorção de várias práticas por um mesmo grupo. Em Bruno de Menezes é possível perceber a representação das principais etnias que se fundiram para a formação do povo brasileiro, e juntas compõem as manifestações culturais que se mantêm pela memória de um passado presente em seus poemas.

Em seu livro *A ideia de cultura*, Terry Eagleton enfoca inúmeras formas para esse único termo, as quais levam a vários conceitos, aplicações e explicações; porém, a forma mais próxima daquilo que se pretende abordar neste trabalho diz respeito ao fato de que “o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz” (EAGLETON, 2011, p. 11). Essa sugestão de uma criação proveniente da artificialidade humana não deixa de ter ligações com o ambiente físico, no qual as ações sociais se desenvolvem, segundo princípios categorizados por Eagleton, como sendo de origem natural, identificados pela influência do ambiente físico no modo de vida; ou de origem artificial, marcados pela interferência e adaptabilidade do ser humano em relação ao ambiente em que vive, formando o campo de intersecção entre os fenômenos socioculturais que se manifestam na sociedade.

Dos embates travados pela sociedade e pela cultura, em defesa de diferentes concepções, surge uma relação dialética mediada pelo Estado. Enquanto instituição normalizadora que intermedia os princípios de cada grupo cultural componente da sociedade, o Estado toma para si a responsabilidade pela manutenção da ordem social. Assim, “a sociedade

e a cultura são agora encaradas como arenas para a tomada de decisões, e os historiadores discutem” (BURKE, 1992, p. 37) as diversas formas de políticas manifestas nos vários segmentos da sociedade. Cabe ao Estado, como instituição que regulamenta as manifestações culturais desenvolvidas em seu território, promover a harmonia entre os representantes das diferentes maneiras dessas manifestações.

O historiador inglês Edward Palmer Thompson demonstra que há uma aproximação entre a história social e a cultura, estabelecida dentro de um processo social no qual as ações históricas se desenvolvem segundo os preceitos culturais da sociedade. Assim:

Uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa assume a forma de um sistema (THOMPSON, 1998, p. 17).

Nesse sentido, a força da transmissão cultural está na eficiência de um processo de aprendizagem espontânea, mas que, sob a regulamentação do Estado, toma novos rumos, abrindo-se para uma ação renovadora, sem deixar de lado os princípios de uma origem na pluralidade cultural. Assim, “a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*” (HALL, 2011, p. 49). Os sentidos produzidos pela nação, enquanto instituição geradora de cultura, estão acima da política que serve de apoio ao Estado, como mediador entre as diversas manifestações culturais presentes em seu território.

A concepção de nação produz também a ideia de unificação entre as diversidades existentes em um mesmo espaço físico, mas interactantes, quebrando as amarras de uma singularidade de grupos isolados em características comuns, quais aprendentes do passado; e hoje “nos defrontamos com o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os rastros de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições do saber que constituem a condição e os contextos da cultura” (BHABHA, 1998, p. 229). Ao observador que acompanha o movimento cultural no processo histórico, não é difícil perceber que as manifestações culturais também se modificam e evoluem com o tempo, servindo de base para a História, a qual tem como pano de fundo o ambiente social onde as ações culturais acontecem.

É sob essa mesma perspectiva da cultura que tem origem a identidade cultural, a qual “surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2011, p. 39). Nesse sentido, a internalização da cultura que o meio manifesta vai além das identidades individuais, passando a compor a identidade cultural.

Como representação de uma memória coletiva, a origem étnico-cultural é um dos fatores de reconhecimento de traços identitários na distinção entre sociedades; características essas que determinam a formação de uma *identidade cultural*, cujo valor transcende o homem, enquanto ser gregário, que busca no convívio com seus semelhantes, formas de interagir com o meio em que vive, fortalecendo-se para a relação com outros meios diferentes do seu.

Em seu livro *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Stuart Hall considera o homem pós-moderno em crise de identidade, fator preponderante para sua formação enquanto ser social que, mesmo sujeito às constantes mudanças da vida atual, carrega consigo uma herança cultural passível de sofrer modificações ao longo de sua existência. Com base na psicanálise, ele afirma que “nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2011, p. 39).

Não se pode deixar de considerar as contingências já determinadas pelo ambiente no qual o sujeito nasce e entra em contato desde a mais tenra idade, absorvendo a cultura de seus ascendentes. Essa é a razão da insatisfação gerada por uma incompletude identitária que proporciona a constante necessidade de retorno ao passado em busca de um ideal perdido, o que põe à mostra a nostalgia dos textos poéticos trabalhados sob a perspectiva de uma elaboração de memória.

Dos fatores que constituem a sociedade, a cultura é aquele que dá origem às normas de conduta e expressões que diferenciam um grupo social de outro. Porém, na formação de uma nação também pode existir a junção de povos distintos, com culturas diferenciadas que apresentam diferentes hábitos, costumes e tradições. Na mistura com outros ocupantes do mesmo espaço, cada cultura deixa marcas de sua presença numa sociedade maior que, “é antes como a obra de arte da estética clássica, que, analogamente, não é nada além de seus particulares únicos, mas que é também a lei secreta destes” (EAGLETON, 2011, p. 71).

Essa fusão para formação de uma única cultura condutora da criação de obras literárias que seguem o mesmo padrão de uma estética clássica não ocorreu na América Latina, parte do continente americano caracterizada pela diversidade cultural que, desde o início de sua colonização, além dos habitantes nativos, recebeu grande contingente de africanos, com especificidades mantidas pela hibridização, dificultando assim uma uniformidade.

A presença de traços culturais africanos na sociedade atual brasileira é marcante desde o início da colonização, com a chegada do negro sob a condição de escravo, representante de diversas etnias que habitavam o continente africano, passando a ocupar espaço em diversos setores de uma sociedade em formação.

Na Amazônia, a presença étnico-cultural do negro é perceptível, porém nem sempre aceita, o que demonstra a depreciação de valores que, embora imbuídos na população dos grandes centros urbanos da região, não são por ela reconhecidos. Participante ativo na formação étnica do povo, o negro não obteve espaço em todos os setores dessa sociedade, sendo sua cultura desvalorizada em relação às demais, particularmente a do branco, colonizador que, ciente dessa condição, impôs-se como o único modelo a ser seguido.

Embora em nossa prática cultural os costumes africanos sejam reconhecidos - mesmo com modificações, ao contato com a cultura indígena, a cultura do colonizador europeu e as adaptações às diferentes condições geográficas - pouco são considerados esses traços imbuídos na sociedade atual, pois, apesar da mutabilidade inerente ao processo social pelo qual passam as sociedades, a identidade cultural também sofre constantes modificações, às quais não se pode desprezar os valores intrínsecos a sociedades pré-existentes e perpetuados em novas gerações, quer estejam diluídos, quer estejam sob novos enfoques adquiridos pela convivência com o outro.

A representação dessa identidade está, não exatamente nas características identificadoras de uma nação politicamente organizada, e sim nos símbolos absorvidos da coletividade que passam a fazer parte da formação individual, compreendendo-se então que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2011, p. 49). A absorção de elementos caracterizadores dos grupos sociais nos quais estamos inseridos nos leva à formação dos traços com os quais nos identificamos, e, conseqüentemente, somos conduzidos à produção de sentidos sobre a “nação”, organização social na qual as culturas nacionais adquirem o suporte para a construção de identidades. “Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2011, p. 51), e fazem parte da totalidade formada por membros que, embora individuais, apresentam características comuns vinculadas ao conjunto de uma coletividade.

Não dissociada da função normativa da sociedade, a questão cultural, em suas formas de adaptação ao meio social, está sempre presente no processo contínuo de mudança pelo qual a sociedade passa e, conseqüentemente, na formação das várias identidades que esta sociedade possui, das quais a *Cultura* é somatória de *culturas* diversificadas. Isso porque o “contraste entre a Cultura universal e as culturas específicas é, em última análise, enganoso, uma vez que a pura diferença seria indistinguível da pura identidade” (EAGLETON, 2011, p. 84). Assim, como instrumento de condicionamento social, a cultura se estende a todos os espaços que

compõem a sociedade. Trata-se de uma relação dialética, aquela estabelecida na elaboração significativa do indivíduo enquanto ser social que se transforma pelo contato entre o natural e o artificial, ou seja, entre uma natureza sem interferências sociais e a artificialidade que um ambiente social nos impõe.

Livre dos princípios normativos determinados pelo Estado, as contingências sociais presentes, por meio da memória cultural, são evidenciadas em certos segmentos da sociedade em detrimento de outros. Representadas no panorama literário, essas interferências, mesmo àquelas de grupos minoritários com pouca representatividade em decisões políticas, são encaminhadas por uma elite, e dão-nos a certeza de que “a natureza incerta dos cânones literários e sua dependência de uma estrutura de valor culturalmente específica são coisas amplamente reconhecidas em nossos dias, juntamente com a verdade de que certos grupos sociais foram injustamente excluídos deles” (CANDIDO, 2006, p. 329).

Ao analisar o processo de formação da literatura brasileira, Antonio Candido observa um momento histórico no qual a sociedade não aparece de forma totalizada nas obras literárias. Em maior ou menor escala, essas obras apresentam-se como a expressão de um período, escrito com o propósito de uma criação artisticamente elaborada sob a força de imposições sociais da classe que detinha o poder.

A consciência de uma identidade cultural é um dos alicerces nos quais se firma uma sociedade, cuja existência social assume essa condição pela integração das diferentes culturas ao sistema cultural sustentado em suas próprias bases, habilitando-se, assim, para o intercâmbio com outras sociedades. Dessa maneira, caracteriza-se a necessidade que tem o ser-social de conhecer os valores e princípios de seu próprio meio para, em um momento seguinte, partir em busca de novas relações com mundos diferentes do seu.

A memória expressa da nação está ligada a um sistema cultural que a literatura demonstra em suas obras. Nada mais é do que a representação das culturas nacionais, que “se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2011, p. 47), presentes na sociedade antes mesmo do nascimento de cada membro que a compõe. Para o estudo de uma identidade cultural em obras literárias, faz-se necessária a busca, na *História Social e na Cultura*, de elementos que tenham contribuído para o entendimento da formação das identidades que compõem uma sociedade, pois, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2011, p. 13). Isso demonstra o caráter mutável das identidades, mas também depende da memória que se faz presente em todo o percurso da história de um povo.

Como produto de transmissões culturais, torna-se difícil admitir que a ausência de interesse por esses valores possa trazer à espécie humana benefícios que contribuam para sua melhor formação. Dessa forma, é possível reconhecer que “viver uma cultura é estabelecer em mim e com os meus outros a possibilidade do presente. A cultura configura o mapa da própria possibilidade da vida social” (BRANDÃO, 2002, p. 26). É nesse contexto que se estabelecem as condições de semelhanças entre os diferentes indivíduos componentes de uma mesma sociedade, em cujas ações está presente a memória coletiva.

Fator de reconhecimento de identidade coletiva, a memória cultural, transmitida de uma geração à outra, destaca-se no processo de assimilação da conduta social e também no desenvolvimento de todo indivíduo, enquanto membro de uma sociedade. Inicialmente no seio familiar, ampliando-se no seu meio social de origem e, posteriormente, pelo contato com outras sociedades com traços culturais diferenciados, a formação da identidade está em movimento contínuo, assim como a sociedade da qual fazemos parte.

Como elemento constituinte da contínua formação de uma identidade cultural, a rememoração de manifestações culturais também acompanha essas mudanças. Assim, “o passado está sempre conosco, e ele define o nosso presente, ele ressoa em nossas vozes, paira sobre nossos silêncios” (FARIA, 2010, p. 14). O passado tem uma presença constante e, de forma modificada com o passar do tempo, acompanha o ser-social em sua necessidade de se atualizar diante das transformações nas quais estão firmados os fundamentos de todas as relações sociais.

## **1.2 - A memória histórica na criação literária**

A investigação do passado de forma científica para a compreensão do processo histórico é função da história, em cuja contemporaneidade está a contínua apreensão desse passado, sob uma perspectiva de entendimento do presente, no qual “toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo” (LE GOFF, 2003, p. 51).

Em relação à Literatura, arte que também pode tomar o passado como fonte para suas criações, surgem questionamentos quanto à reprodução de um tempo e espaço sincronicamente estabelecidos, marcados pela fixidez do momento histórico. Assim, estabelecer critérios para uma elaboração de memória pela

literatura é utilizar fontes históricas, de maneira anacrônica, enriquecendo-as com os recursos linguísticos peculiares às obras literárias.

A utilização de um texto poético para reflexão sob algum ponto de vista da história remete-nos à ideia de interdisciplinaridade, na qual disciplinas diferentes apresentam pontos de intersecção. Dessa forma, a elaboração de uma obra literária, a partir da memória histórica, possibilita o uso de conteúdos históricos como recurso da abstração poética, e a experiência de uma criação nesse campo é considerada como a manifestação da expressão artisticamente reveladora. “E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto” (PAZ, 2012, p. 161).

Nessa apropriação da história, como objeto da criação literária, a objetividade da história toma a forma de subjetividade, característica da literatura, que abre como perspectivas os novos campos de investigação para o desenvolvimento da pesquisa histórica.

Ao considerar o espaço físico e as condições sociais como instrumento para elaboração de suas obras, tanto a literatura quanto a história criam perspectivas de estudo nos diversos campos científicos e artísticos, cujas diferenças são estabelecidas apenas pelos objetivos de cada estudo, mas que se entrecruzam em algum momento.

A diferença entre ambas está nos recursos linguísticos utilizados, pois, na história, a preocupação com a objetividade da informação reduz o uso de recursos linguísticos que dão à criação literária “um estatuto ambíguo já que, atribuindo totalmente a obra a seu autor e não mais a uma inspiração que a perpassa, ela o submete às demandas e decretos dos comanditários e ouvintes” (CHARTIER, 2007, p. 232). Nesse sentido, a ambiguidade é uma característica mais condizente à literatura do que à história, mas possibilita ao historiador, pela leitura de um texto literário, partir em busca da prova concreta com a qual a história recria seus conceitos.

O texto literário oferece novas perspectivas para a história. Em sua arte poética, no capítulo IX, Aristóteles estabelece uma diferença entre a literatura e a história, não apenas pela forma estética de exposição dos conteúdos, mas pela forma como esses conteúdos são abordados. Assim, historiador e poeta “diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 1973, p. 451). A diferença entre ambos consiste, então, no modo de apresentação que cada um faz em relação aos conteúdos que trabalham. Do caráter objetivo da história enquanto ciência e da subjetividade da arte literária despreendida dos rigores de uma exatidão científica, cria-se a distinção entre aqueles que se empenham na elaboração dessas obras.

Ainda que de forma diferente, na exposição de obras literárias e naquelas de caráter histórico, a representação da memória é uma constante ocasionada pela capacidade de transitar no tempo que a literatura e a história têm. Assim, há um ponto em comum entre ambas, posto que este deslocamento ao passado faz surgir novas perspectivas, não somente para o presente, mas também para o futuro. Ao buscar no passado a inspiração para sua criação artística, a arte literária se aproxima da história, estabelecendo-se assim uma relação intersubjetiva, visto que, como “ciência do tempo, a história é um componente indispensável de toda a atividade temporal” (LE GOFF, 2003, p. 144), e a literatura, enquanto expressão de uma linguagem artística, ao trabalhar o conteúdo de memória em suas obras, também se torna um componente da atividade temporal.

O historiador francês Jacques Le Goff faz observação à reivindicação de historiadores contemporâneos quanto ao caráter de arte para a história, e cita Georges Duby, para quem “a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária. A história só existe pelo discurso. Para que seja boa, é preciso que o discurso seja bom” (LE GOFF, 2003, p. 38). Nesse sentido, a apropriação de um texto literário possibilita a contribuição para o reavivamento da memória histórica, além de permitir outra forma de expressão dos conteúdos da história.

A memória histórica, transformada pelo poeta em versos, atravessa o tempo e chega aos dias atuais como uma “experiência individual e coletiva *que*<sup>1</sup> tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos” (LE GOFF, 2003, p. 13). Chega-se, então, ao passado de um passado no qual a história iniciou o seu percurso, com recurso em fontes diversas, mesmo aquelas produzidas pela literatura, e que trazem resquícios da subjetividade de uma experiência individual; e a “memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 471). Na tentativa de estudar o passado, a história recorre à literatura como fonte transbordante de informações que, embora de caráter fictício, seja em prosa ou em versos, apresentam rastros com os quais a história recria seus conceitos.

Ao apropriar-se dos conteúdos de outros campos de estudo, que tomam por base a multiplicidade de manifestações do tempo histórico, a história traça caminhos, alimentada pelas memórias, não só aquelas que ultrapassam o tempo e chegam ao presente, mas também aquelas deixadas em algum lugar do passado. Assim, a memória é vista como um recurso de

---

<sup>1</sup> Grifo nosso.

significação do passado que pode ser utilizado tanto pela história quanto pela literatura, tornando-se um elo entre essas duas áreas de conhecimento.

Na relação estabelecida entre o poema, enquanto arte literária subjetiva que usa a memória como fonte de inspiração para a expressão poética, e a história, ciência que recorre à memória para reconstituição da memória histórica de forma objetiva, estão as condições de viabilidade para a construção do diálogo entre o passado e o presente, como um processo que contribui para a formação da identidade cultural. Essas condições favorecem a representação de manifestações culturais presentes na conformação dessa identidade, da qual o poeta faz parte e, ainda que demonstre em sua criação poética uma concepção de mundo individualizada, em sua expressão também estão manifestadas ações universalizadas. Nesse sentido, “ninguém nega a inter-relação que todo viver histórico implica: o homem é um nó de forças interpessoais. A voz do poeta é sempre social e comum, mesmo no caso do maior hermetismo” (PAZ, 2012, p. 171).

Marcado pela expressão, que, embora individualizada não está desvinculada do viver que caracteriza a coletividade humana, o fazer poético esvai-se por entre as frestas de um hermetismo inerente ao poeta, que caracteriza a individualidade humana, mas também é o epicentro de um universo maior, no qual se fazem as relações interpessoais, numa transição de gestos que se modificam no tempo, mas permanecem conservados na memória da imaginação. Esta memória é considerada por Paul Ricœur como sendo uma ação que está “voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico” (RICŒUR, 2007, p. 26), recursos que o poeta utiliza em suas criações. Dessa forma, o poema é transformado em campo de forças geradoras para o percurso da história. E a literatura, enquanto arte da imaginação, não foge à verossimilhança de ações prováveis de uma existência concreta, deslocando-se no tempo e no espaço para a criação de obras que podem subsidiar a história em seus estudos.

O deslocamento do tempo e do espaço é um artifício utilizado tanto pela história quanto pela literatura para recuperar o passado no presente, que gera a possibilidade para as construções históricas e favorecem o surgimento de um novo olhar sobre os textos que trabalham a memória, atribuindo à literatura um lugar como fonte de pesquisa para a história, qual contribuinte de novas significações às narrativas oficiais da própria história.

A produção do conhecimento histórico não é objetivo da criação literária, porém pode torná-lo mais abrangente pela subjetividade que esses textos apresentam, oferecendo um leque de interpretações a uma mesma narrativa que utiliza como recurso a memória de algo ocorrido no passado, dentro de um espaço físico que se tornou o palco no qual acontecem as cenas destas obras artisticamente elaboradas. Como exemplo, a memória criada pelo poeta Bruno de

Menezes no poema “Na Praia do Cruzeiro” (MENEZES, 1993, p. 49) traz a contemplação de uma paisagem colonial da Vila de Icoaraci, nas proximidades de Belém, como uma estreita faixa de terra que, na visão poética, avança para receber as velas latinas dos colonizadores em expedições para a ocupação do litoral da Amazônia. O cenário demonstrado nada mais é do que a representação do sol poente da visão histórica de um passado que ainda se repete no presente, em diferente contexto, pois há uma representação das “velas latinas” que chegaram à região no período de sua ocupação, substituídas em outro momento pelas canoas dos pescadores que hoje se lançam às águas com outro propósito.

Atribuir veracidade a essas narrativas é tarefa do historiador. Numa concepção positivista, ele procura estabelecer o limite entre a criação de um passado mítico e a descrição de um acontecimento real. Contrários a essa corrente filosófica que prevaleceu no final do século XIX, período em que a história adquiriu o status de ciência, os historiadores antipositivistas, entre os quais Jacques Le Goff e Marc Bloch, seguem o princípio de que “a verdadeira história interessa-se pelo homem integral, com seu corpo, sua sensibilidade, sua mentalidade, e não apenas suas ideias e atos” (LE GOFF, 2001, p. 20). Com essa concepção, a história se aproxima ainda mais da literatura, visto que o imaginário literário ganha espaço nas pesquisas históricas numa relação dialética, na qual o mito pode apresentar efeitos reais e o real também pode apresentar características do mito.

A relação entre a realidade e o mito, na qual a literatura cria suas obras, é também trabalhada pela história. Paul Ricœur alerta para a escritura da história quanto ao ângulo de observação, tomando como referência as narrativas de testemunho e as diferenças que elas apresentam. Nesse sentido:

Estende-se à discriminação dos testemunhos em função de sua origem: diferentes são os testemunhos de sobreviventes, diferentes os de executantes, diferentes os de espectadores envolvidos a títulos e graus diversos, nas atrocidades de massa; cabe então à crítica histórica explicar por que não se pode escrever a história abrangente que anularia a diferença intransponível entre as perspectivas (RICŒUR, 2007, p. 271).

A obra literária, enquanto descrição histórica, interessa para a história como pistas que podem levar à prova documental. As imagens registradas na memória do poeta e transformadas em versos representam a lembrança de uma construção que remonta ao passado histórico, sob uma perspectiva metafórica da representação simbólica fundida, pela abstração poética, com a longínqua história que deixa os resquícios de uma memória que não se apaga totalmente. Ocorre assim a fusão entre o tempo presente com o passado, surgindo então a perspectiva de que “o passado talvez não seja um país tão distante, mas certamente seus habitantes fazem por lá as

coisas de outro modo. Há aqui uma fresta desse passado e apenas uma olhada nos sujeitos que por lá viveram” (FIGUEIREDO, 2012, p. 20). Assim, em brechas que no presente se abrem em direção ao passado, a subjetividade literária oferece novos horizontes para a história.

O cruzamento de diferentes discursos dá à literatura contemporânea uma feição polifônica como característica que proporciona a abertura para um lugar privilegiado, no qual surgem debates que visam à busca de uma nova consciência crítica em relação à criação literária. Na História atual, é o próprio processo histórico que traz ao presente os resquícios do passado para ressignificação de seus conceitos, pela representação de um patrimônio, seja ele material ou imaterial, o qual se move no tempo e ultrapassa a temporalidade.

O apagamento da memória histórica é negativo à construção de uma identidade cultural. Sem consciência histórica, é difícil percebermos quem somos, pois essa dimensão do individual emerge de memórias partilhadas coletivamente. Assim, surge o movimento de continuidade que, além do intercâmbio entre culturas diferenciadas, se dá também pela transmissão cultural ocorrida entre membros de um mesmo grupo. A identidade:

no sentido de imagem de si, para si e para os outros, aparece associada à consciência histórica, como forma de nos sentirmos em outros que nos são próximos, outros que anteciparam a nossa existência que, por sua vez, antecipará a de outros (PAIS apud SCHMIDT, 2002, p. 195).

A consciência histórica demonstrada pela literatura, ao assegurar a continuidade entre tempo e memória, favorece a afirmação tanto da identidade individual, quanto da coletiva. “A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de construir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade” (PAZ, 2012, p. 192). Por intermédio de sua obra poética, o poeta recorre à palavra como o instrumento que o ajuda a dar significado a um mundo histórico “como criação que transcende o histórico mas que, para ser efetivamente, precisa encarnar-se de novo na história e repetir-se entre os homens” (PAZ, 2012, p. 193-4). Assim, surge uma condição para construção do presente, estabelecida na relação com o passado, na qual “o estudo das formas de consciência histórica é uma forma de conhecimento que nos permite descobrir como os indivíduos vivem com os ‘fantasmas’ do passado e, simultaneamente, os utilizam como forma de conhecimento” (SCHMIDT, 2002, p. 195).

O diálogo que articula o particular e o universal evidencia os processos humanos relacionados à cultura global da humanidade, nos quais a tensão humana pode ser apreendida no interior da construção cultural de um patrimônio pessoal, com base nas memórias

decorrentes da interação entre tempos, espaços, indivíduos, coletividades e culturas diversas, enquanto território híbrido e de caráter multicultural.

As reflexões teóricas e metodológicas relacionadas à história e à literatura não estão dissociadas das discussões que englobam tempo e espaço em um mesmo plano, no qual ocorrem as relações sociais construídas pelos indivíduos, não apenas num determinado momento, mas em contínua evolução. Tais relações ultrapassam as fronteiras do tempo, sem que se perca o vínculo entre o passado, o presente e o futuro, passando a ser compreendida como elemento constitutivo da identidade que emerge do cotidiano e integra a experiência individual, cenário de construção de uma visão de mundo.

Essa visão, embora sob a perspectiva da subjetividade inerente a cada indivíduo, é uma característica que não está dissociada do contexto social no qual ele está inserido. Daí a importância da literatura como veículo transportador do indivíduo a tempos e espaços diferentes, contextualizando-o para a compreensão daquilo que não lhe parece claro em sua vida presente, mas que pode favorecer o conhecimento de sua realidade, pois a existência humana é atemporal, está em constante mudança e nela o presente é apenas o momento de reformulação do passado necessário como perspectiva de aplicabilidade no futuro.

O processo de ressignificação cultural é uma construção não apenas do indivíduo ou da própria coletividade articulada socialmente, mas uma prática frequente de atualização. Trazer o passado a um tempo presente é uma possibilidade estabelecida nas sociedades atuais, condicionada pela relação particular com o tempo, contribuindo para o estudo do lugar e das condições de produção apresentadas em narrativas que tomam como referência situações já ocorridas, cujas visualizações revelam um tempo “invisível, que, no entanto, já teve a visibilidade da existência efetiva” (GUIMARÃES, 2007, p. 30). Ainda que não se possa ver, em decorrência de mudanças culturais, a presença do passado persiste na essência das manifestações que acontecem no presente.

A diferença na elaboração dos textos da história e da literatura já não parece ser atualmente uma marca de distinção, pois, como considera Michel de Certeau, a presença de obras “romanescas” ou “legendárias” entre os livros históricos possibilita uma aproximação entre ambas. Por outro lado, na literatura também são encontradas obras que, embora de caráter fictício, apresentam uma nova visão do momento histórico, contribuindo para a reformulação de conceitos históricos. “Isto quer dizer que, assim, a história deixa de ser ‘científica’, enquanto que a literatura se torna tal” (CERTEAU, 2002, p. 80). A questão da cientificidade no texto literário consiste na demonstração de uma verdade implícita em seu conteúdo, o que provoca no historiador o interesse pela confirmação de que aquilo que ele aborda realmente aconteceu.

A mudança na estética dos textos da história torna possível a abertura ao estudo de um texto literário enquanto fonte histórica, pois, mesmo não caracterizado como pertencente à história, apropria-se dela para exposição metafórica de sua subjetividade, tomando como referência a objetividade concreta do contexto histórico. Assim, os textos literários, “que fazem da escritura, do livro e da leitura o objeto mesmo da ficção, obrigam os historiadores a pensar de outra maneira as categorias mais fundamentais que caracterizam a ‘intuição literária’” (CHARTIER, 2000, p. 197). Nesse sentido, é da apropriação de conteúdos históricos, pela literatura, que surgem as obras ficcionais com as quais a história repensa e reformula seus próprios conceitos.

### **1.3 – *Batuque*: expressão poética de transculturação**

Sob a premissa de que não há uma cultura individual e de que as transmissões culturais dependem da partilha socialmente estabelecida, a manifestação da memória, além de ocorrer dentro de um mesmo grupo, pode também acontecer entre diferentes grupos, num processo de troca ou de absorção cultural.

Nos Estudos Culturais, enquanto processos vinculados às contingências sociais, nas quais a cultura ocupa espaço privilegiado em relação às questões de poder na sociedade, o ensaio *O que é, afinal, Estudos Culturais?*, de Richard Johnson (SILVA, 1999), coloca em questão a cultura como algo de que prescinde a humanidade para sua própria existência, e aponta que as práticas culturais se modificam pelo contato entre grupos sociais distintos. Nesse sentido, a linguagem está presente em todos os campos de mediação dessas relações, não somente enquanto modalidade de comunicação, mas também como expressão artística que aborda em suas obras a manifestação dessas práticas.

Das diversas formas de linguagem, as modalidades oral e escrita, embora independentes, podem estar interligadas, motivo pelo qual representam aqui também o interesse deste estudo ao focalizar o fenômeno da transculturação. Um exemplo disso é a criação poética de Bruno de Menezes, em um dos poemas incluídos no livro *Batuque*, intitulado “Louvação do Cavaleiro Jorge”, que apresenta características discursivas da oralidade, como recurso de transmissão de conhecimentos que a memória poética transformou em versos.

A representação de oralidade, demonstrada pela divisão do poema em partes distintas que demarcam o poema em “Louvação, Canto e Bênção”, denotam a ideia da interação que acontece durante uma cerimônia religiosa nascida da fusão entre o catolicismo e os cultos africanos, caracterizada pela sequência de um ritual em cuja organização a oralidade é marcada

pela musicalidade dos versos apresentados como ladainhas cantadas pelos fiéis, como forma de invocação da proteção dos seus santos de devoção, levando-nos à compreensão, como considera o poeta Octávio Paz, de que “[A] fala é a substância ou alimento do poema, mas não é o poema” (PAZ, 2012, p. 43). Independente da comunicação oral, a criação poética adquire uma outra dimensão que transcende o idioma, tornando-se uma nova forma de expressão na qual “[A] fala, a linguagem social, se concentra no poema, se articula e levanta. O poema é linguagem erguida” (PAZ, 2012, p. 43).

Na comunicação humana, a fala surgiu como uma das primeiras formas de um complexo sistema que facilita as relações intra e interculturais e, apesar da evolução e surgimento de novas formas, o ponto de partida é sempre o mesmo, no qual “o ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte” (HAVELOCK, 1995, p. 27). Isso faz com que o sujeito transforme as especificidades da linguagem oral em outros meios de efetivação para o intercâmbio cultural como uma necessidade de interação entre grupos sociais distintos.

Como modalidade da linguagem que antecede a escrita, a fala pode ter representação naquela modalidade, em cujas regras é observável a abertura para essa manifestação. Ao considerar a fala como base de surgimento do poema, há de se considerar também que, durante muito tempo da trajetória da humanidade, a linguagem oral era o meio de comunicação de maior eficácia, visto que o acesso à escrita era restrito a poucos, até meados do século XX, sobretudo na América Latina e África, período no qual a obra de Bruno de Menezes foi publicada; e o poema, embora escrito, ao apresentar traços de oralidade, favoreceria a aproximação entre o poeta e seu público. Assim, “as relações entre a fala e a escrita não são óbvias nem lineares, pois elas refletem um constante dinamismo fundado no continuum que se manifesta entre essas duas modalidades de uso da língua” (MARCUSCHI, 1999, p. 34).

Envolvidas em um mesmo processo de comunicação, a fala e a escrita são modalidades da linguagem que se complementam e favorecem as relações interculturais e, “[A] admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral é tomar consciência de que um fato histórico que não se confunde com a situação de que subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá ‘a nossos olhos’” (ZHUMTHOR, 1993, p. 35). Observa-se então que, apesar da singularidade entre cada uma dessas modalidades, em algum momento será possível chegar à indivisibilidade desse processo.

Livre de análises mais profundas, durante muito tempo, a história da humanidade era contada de uma geração a outra em narrativas que favoreciam a memorização como forma de continuidade cultural repassada pela tradição oral, marca inicial de uma comunicação que perpetuava a singularidade de grupos. Essa é uma condição considerada por Walter Benjamin,

que sugere a renúncia do narrador “às sutilezas psicológicas” ao concorrer para a memorização da narrativa por quem ouve, pois dessa maneira acontecerá que “mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (BENJAMIN, 1985, p. 204).

O contato intercultural promoveu uma redefinição da transmissão cultural, observando-se assim, além da questão estética quanto ao caráter discursivo, outro aspecto percebido é o fenômeno de transculturação, também considerado como referência no poema, pois o enfoque dado à manifestação religiosa nele apresentada pode ser vista como a fusão entre duas diferentes culturas: a do colonizador europeu e a do africano que vivia sob a condição de escravo.

Na aculturação, a perda da identidade é a demonstração da crise de um grupo social privado da manifestação de suas tradições. Esse conceito levantou uma série de problemas em relação aos impactos que ocasionaria à compreensão do intercâmbio cultural, significando a aniquilação das culturas colonizadas diante da imposição da cultura do colonizador, pois não haveria sentido numa relação social sob essas condições, nem também espaço para o hibridismo presente na formação da mestiçagem latino-americana, em especial a brasileira, retratada no *Batuque*, de Bruno de Menezes, originada da mistura de etnias, de línguas e de diferentes culturas.

Surgido do conceito de *aculturação*, o termo *transculturação*, proposto pelo escritor cubano Fernando Ortiz, a partir de estudos antropológicos, traz como princípio a abertura aos intercâmbios culturais decorrentes do contato entre diferentes sociedades. Para ele, esse vocábulo “expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra” (RAMA, 2001, p. 259). Ao reconhecer a limitação do conceito de *aculturação*, criado pela antropologia do final do século XIX e aplicado ao processo cultural latino-americano, o antropólogo cubano considerou-o como a principal condição para a hibridização que ocorreu na América, sobretudo nos países latinos, dentre os quais está o Brasil.

Diferente da aculturação, a transculturação não tem como propósito a extinção de uma cultura dominada, tendo como representação mais significativa desse processo a colonização, que deu origem às miscigenações e surgimento de fronteiras culturais, na qual as diferenças étnicas exerceram influências culturais, numa complexa relação de reciprocidade que levou a modificações mútuas.

Trazida para a literatura pelo escritor uruguaio Ángel Rama, essa questão é ainda vista a partir dos estudos antropológicos propostos pelo escritor cubano Fernando Ortiz, sob a

afirmação de que a palavra “‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que, em rigor, indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’” (RAMA, 2001, p. 259), mas sim uma parcial “desaculturação”, visto que as partes implicadas no processo teriam perdas e ganhos, originando novos fenômenos culturais, ao que Rama denominou “neoculturação”.

No poema “Louvação do Cavaleiro Jorge”, comentado anteriormente, o processo transcultural colocado na forma de um sincretismo velado, nada mais é do que a representação de uma condição imposta por um momento histórico no qual o africano, impedido da liberdade de demonstrar seus cultos religiosos, procurou outro modo de expressá-los, escondendo-se por trás dos santos católicos, sem abrir mão de sua religiosidade. Todo este processo não caracterizava a passividade de quem aceita essa condição, mas sim uma garantia da sobrevivência daquele que, por essa maneira de agir, conseguia manter sua prática religiosa e aproximar sua cultura da cultura europeia.

Ainda havia limites para essa aproximação, visto que a barreira maior era a discriminação, observada por Antonio Candido num estudo crítico em relação à literatura produzida no Brasil do período colonial durante o século XIX, na qual a presença negra era considerada à margem da sociedade da época, pois, “enquanto se tratava de cantar as mães-pretas, os fiéis pais-joões, as crioulinhas peraltas, ia tudo bem, mas na hora do amor e do heroísmo o ímpeto procurava acomodar-se às representações do preconceito” (CANDIDO, 2012, p. 590). Era como se o negro não fosse brasileiro e tanto mais incapaz de demonstrações cívicas em relação ao Brasil, pois ainda continuava como um estrangeiro de hábitos exóticos, oriundo de uma terra distante com a qual estaria sempre ligado.

A presença negra na literatura brasileira daquele período ocupa, terminantemente, um papel secundário e “os protagonistas de romances e poemas, quando escravos, são ordinariamente mulatos a fim de que o autor possa dar-lhes traços brancos e, deste modo encaixá-los nos padrões da sensibilidade *branca*” (CANDIDO, 2012, p. 590). A condição social do negro o relegava a um segundo plano, não sendo comum a existência de personagens negros, por força de uma cultura de branqueamento ou mesmo pela preocupação com a hegemonia de uma cultura europeizada, que ainda se fazia presente em todos os segmentos da sociedade.

É notório, deste modo, que as marcas da mestiçagem já se manifestavam em nossa literatura, mas ainda estavam sob os rigores de uma elite de origem europeia e “[O] negro, escravizado, misturado à vida cotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente

e elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente à estrutura de castas” (CANDIDO, 2012, p. 589).

No final do século XIX e, sobretudo, com a abolição da escravatura, que no Brasil aconteceu em 1888, o negro e seus descendentes mestiços passaram a reivindicar espaços numa sociedade que antes não os considerava como membros, deixando-os à margem, condição na qual permaneceram, mesmo depois de terem alcançado a *liberdade*. Iniciou-se então uma nova luta pela igualdade de direitos, pois, apesar de abolida, a escravidão permanecia na memória de muitos como força motriz de um movimento de recuperação da cultura africana, escondida sob as cinzas de um longo período da história.

Nesse contexto, surge Bruno de Menezes, poeta afrodescendente, que buscou na tradição africana a inspiração para as suas criações poéticas publicadas em *Batuque*. Em meio à miscigenação originadora de uma cultura híbrida, e que tem em suas manifestações culturais uma diversidade de traços de diferentes culturas, nos versos do poeta é possível perceber as fortes marcas de uma cultura genuinamente africana. Assim, “não se pode testemunhar a sobrevivência de um culto puramente africano, pelo menos no Pará, onde a incorporação de elementos católicos e dos chamados encantados indígenas gerou um batuque extremamente sincretizado” (SALLES, 2004, p. 18). Embora sob os efeitos de uma hibridização que transforma a cultura pelo acréscimo de traços de outras, ainda existem marcas características identificadoras das culturas ascendentes, enfatizadas pelo poeta em sua obra.

Essas mudanças são vistas como consequência de uma transculturação que pode “lançar mão das contribuições da modernidade, revisar à luz delas os conteúdos culturais regionais e com ambas as fontes compor um híbrido que seja capaz de continuar transmitindo a herança recebida” (RAMA, 2001, p. 255). Só assim seria possível trazer ao presente “uma herança renovada, mas que ainda pode se identificar com o seu passado” (RAMA, 2001, p. 256). Embora modificada, não só pelas contingências sociais dentro de um mesmo grupo, mas também pela hibridização ao contato com outros grupos, a cultura carrega consigo a memória que atravessa o tempo e está sempre sujeita às adaptações a novas condições sociais.

Na solução proposta por Rama, a renovação da herança cultural consiste, portanto, em reconhecer no presente as identificações com o passado, ciente de que essas identificações são passíveis de renovação, sob a perspectiva de uma vida presente. Neste sentido, Néstor Canclini considera como condição para ser culto, a necessidade de uma conexão às contingências sociais da modernidade. Para isso, torna-se necessário:

tanto não vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim como os avanços tecnológicos, as matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica (CANCLINI, 2003, p. 74).

A maneira como se estabelece uma relação com o passado é uma condição para a manutenção dos valores culturais sujeitos às interferências do presente, mas que não estão livres das influências perpetuadas no tempo.

A formação cultural, dada pela transitoriedade entre presente e passado, está sob a condição de contínua mudança e, no entrecruzamento de diferentes manifestações culturais, processo que serviu de base a Fernando Ortiz para o surgimento do conceito de transculturação, estabelece-se um outro processo de contatos e diálogos entre essas diferenças, não sendo apenas uma assimilação ou adaptação a modelos culturais fixos, mas também um processo no qual existem trocas e mútuas transformações que continuamente acontecem.

Nos países latino-americanos, essa demonstração na cultura moderna reformula conceitos e tradições culturais, reforçando o caráter híbrido desses países, o que fez de Bruno de Menezes um poeta revelador da mistura de culturas em sua obra, como característica do povo brasileiro, em cuja herança cultural são percebidos os traços que nos dão a compreensão de uma mesclagem, ao ponto de dificultar a distinção de grupos isolados. Essa é uma observação feita pelo poeta alagoano Jorge de Lima, poeta que também se inspirou no negro para sua criação literária, ao questionar essa composição étnico-cultural no Brasil, percebida no livro intitulado *Poemas Negros*, na primeira estrofe do poema “Foi mudando, mudando”:

Tempos e tempos passaram  
por sobre teu ser.  
Da era cristã de 1500  
até estes tempos severos de hoje,  
quem foi que formou de novo teu ventre,  
teus olhos, tua alma?  
Te vendo medito: foi negro, foi índio ou foi cristão? (LIMA, 2007, p. 115)

Diferente do autor de *Poemas Negros*, Bruno de Menezes não traz em seus poemas questionamentos quanto aos aspectos físicos do povo, mas sem deixar de mencioná-los, o criador de *Batuque* detém-se mais à presença africana como marca constante de uma identidade afro-amazônica, que tem, sobretudo pela musicalidade de suas representações culturais, a influência de gestos e modos marcados pela oralidade de uma cultura que, chegando ao Brasil sem ter ainda o domínio dos sinais gráficos de uma linguagem escrita, manifestava-se pelo som de suas cantigas, alimentando assim a disseminação de suas culturas entre as demais que aqui se juntavam para a formação de uma cultura brasileira.

Em *Batuque*, Bruno de Menezes transita no tempo e transporta resquícios de momentos passados que se fazem presentes na poesia, pela reconstituição de uma memória pouco mostrada, embora reconhecida dentro do contexto social, a não ser por aqueles diretamente envolvidos nas questões concernentes aos movimentos sociais da época. E a descendência oriunda da hibridez cultural veio confirmar que “vivemos num tempo atônito que ao debruçar-se sobre si mesmo descobre que os seus pés são um cruzamento de sombras, sombras que vem de um passado que ora pensamos já não sermos, ora pensamos não termos ainda deixado de ser” (SANTOS, 1995, p. 5). O poeta trouxe em sua obra a luz para essas sombras, reavivando a memória de uma história passada, que ainda podia ser percebida em seu presente.

É no relato de histórias não vividas que o poeta encontra a inspiração para fundir, em sua criação artística, as experiências do seu próprio cotidiano, favorecendo a compreensão de que “a história não é o motor do fazer poético de *Batuque*, porém é a sua dimensão celular, é o quadro sobre o qual se assenta o seu encadeamento estilístico” (SILVA, 1984, p. 44). Nas histórias contadas em *Batuque*, Bruno de Menezes mostrou, antes mesmo do seu surgimento enquanto conceito antropológico, o fenômeno que mais tarde Fernando Ortiz denominaria de transculturação, cujo processo deu origem à formação de uma cultura híbrida na Amazônia, pela fusão cultural dos povos estabelecidos nessa região.

## 2. BRUNO DE MENEZES, OBRA E TEMÁTICA

Toda a criação literária de Bruno de Menezes apresenta aspectos históricos, políticos e culturais, porém *Batuque*, livro de maior expressividade diante da crítica e do público, é aquela que engloba todas essas características, pois na coletânea de poemas há um compósito entre os ritmos, as celebrações religiosas e a história, sobretudo do negro, num exercício de memória que traz a presença do passado para demonstrá-la como componente cultural do presente no qual o poeta elaborou sua obra.

Em *Batuque*, Bruno de Menezes, como o bom contador de histórias da Amazônia, ultrapassa as fronteiras da região, chegando à longínqua África, levando consigo a imaginação do narrador. Seguidor dos comandos de “uma nova ordem” literária, que caracteriza o Modernismo Brasileiro, marcado pela busca de uma identidade nacional, o poeta viaja para um mundo mítico, permeado pela magia e encantamento presentes nas culturas africanas. Em sua construção narrativa, ele descortina o mundo dos encantados africanos que, semelhante ao amazônico, é envolvido por uma aura mítica, que ultrapassa os limites da história, mas que possibilita a fusão entre o real e o imaginário, na qual:

A aceitação dessa nova ordem, contudo, não implica distanciamento absoluto do narrador/construtor desse discurso mítico. Percebe-se a cada passo identidade e familiaridade inegáveis entre o espaço histórico e o mundo dos encantados.

A estranheza dos acontecimentos não é exatamente uma negação da realidade cotidiana do contador de histórias. A referência, disfarçada pela formulação linguística, aparece sempre como elemento pontual dessas narrativas – halo, às vezes, tão tênue que dificulta o estabelecimento dos limites: até onde o real, até onde o imaginário (SIMÕES, 1996, p. 135).

### 2.1 – Uma leitura biográfica

Para falar do *Batuque*, enquanto expressão poética da negritude brasileira, é necessário antes fazer algumas considerações sobre o poeta Bruno de Menezes, seu criador, bem como sobre as influências que ele recebeu, de uma maneira geral, para abordar essa temática. Esta é uma forma de facilitar a compreensão dos objetivos propostos no início deste trabalho, no que concerne à análise específica em relação à presença de traços de uma identidade cultural africana, que não está desvinculada da vivência do poeta e de todos os aspectos envolvidos nas experiências adquiridas e transformadas em poemas.

Como forma de contextualização da obra e das condições nas quais foi elaborada pelo poeta, procuramos, neste capítulo, localizá-lo no tempo em que viveu e desenvolveu suas atividades como homem do povo, sempre atento aos movimentos sociais.

Nascido em 1893 na cidade de Belém, Bruno de Menezes acompanhou o declínio da *belle époque*, período áureo que entrou em decadência pela baixa do valor da borracha da região no mercado mundial. Como literato e intelectual engajado nos movimentos sociais, participava ativamente da vida da capital paraense. Passou sua infância no Jurunas, um bairro próximo ao centro da cidade, mas que apresentava características de periferia por ser localizado em área de baixada<sup>2</sup> e alagadiça.

A exploração da borracha trouxe grande desenvolvimento e favoreceu a reprodução de um modelo de urbanismo baseado em padrões europeus, sobretudo o de Paris, cidade que se adequou às exigências de um planejamento moderno e que serviu de modelo a tantas outras cidades do mundo, inclusive para a Amazônia, visto que “no auge da expansão da borracha, Belém chegou a ser uma das mais notáveis cidades da América Latina” (WEINSTEIN, 1993, p. 220). Mas não durou muito a opulência que levou Belém a essa posição privilegiada.

A decadência econômica da borracha no mercado mundial impediu a expansão do planejamento urbano implantado pelo intendente Antonio Lemos, dividindo a cidade em dois polos: de um lado, o centro europeizado, com grandes praças, ruas pavimentadas e arborizadas; de outro, os bairros periféricos que, mesmo ligados ao centro, careciam de maior atenção e seus habitantes viviam em condições precárias.

Bruno de Menezes, que transitava entre o centro e a periferia, abstraiu daí o cenário de sua criação literária, numa trajetória começada ainda na infância, ao trabalhar como aprendiz de encadernador, tendo a oportunidade de conhecer inúmeras obras literárias e tornando-se então um leitor apaixonado pela literatura. Em 1913, aos vinte anos de idade, publica na revista *Martello*, um periódico de circulação na época, seu primeiro poema intitulado “O Operário”. Trata-se de um soneto que aborda a luta entre empregado e patrão, direcionado ao trabalhador que, pela necessidade de garantir o seu sustento, submete-se às exigências do patrão, sem, no entanto, deixar de lado o orgulho que sente em relação ao exercício de seu ofício.

O menino que cresceu na pobreza interessou-se pelas questões sociais, projetando-se contra o sistema capitalista, fazendo de sua própria vivência a fonte inspiradora de sua obra, na qual “parece banhar-se em uma atmosfera de solidariedade e de enternecimento para com os deserdados da sociedade. A operação artística, nele, não se desliga do compromisso para com

---

<sup>2</sup> O termo “baixada” significa planície entre montanhas, e em Belém, cidade localizada em terreno plano, é usado para denominar as áreas mais baixas da cidade, quase sempre alagadas.

o social”. (SILVA, 1984, p. 42). A luta em favor dos menos favorecidos levou-o a empenhar-se, tanto no campo profissional, quanto em sua produção artística, os dois caminhos distintos que trilharia em sua vida.

Pelo lado profissional, Bruno de Menezes, considerado anarquista por natureza, “propunha a unidade entre os trabalhadores em sistemas de cooperativismo sob a proteção dos sindicatos, o que segundo seu pensamento traria melhores condições de vida para os operários, posição que permeou sua trajetória de vida e literária” (REIS, 2012, p. 34). Empenhado nessa questão, sua imersão no cooperativismo e no socialismo foi uma forma de resistência à dominação econômica, fato que mais tarde o tornaria um defensor dos direitos do trabalhador; era o indicativo do começo de sua busca por melhores condições de trabalho e da paixão pela doutrina cooperativista que abraçou mais tarde, “vindo a ser Diretor do Departamento Estadual de Cooperativismo, cargo em que se aposentou em 1955” (MENEZES, 1993, p. 11). Como funcionário público e até mesmo no exercício do cargo de Diretor em uma instituição governamental participou ativamente de corporações, com a intenção de reivindicar melhores condições de vida ao trabalhador.

No seu primeiro trabalho, como aprendiz de tipógrafo, teve contato com obras de Blasco Ibañez, Tolstoi, Gorki, Marx e Engels, autores que o influenciaram em seu envolvimento nas questões sociais, com as quais esteve sempre engajado. Essa foi uma temática abordada em muitos de seus poemas, como o “Gente da Estiva” (MENEZES, 1993, p. 260), incluído no livro *Batuque*. A convivência com trabalhadores que se reuniam na Cooperativa Tipográfica levou-o ao sindicalismo, o que deu um novo rumo a sua trajetória de vida:

Daí em diante, por volta de 1913, Bruno abandonou a profissão, passando a dar aulas de primeiras letras na Escola Francisco Ferrer, fundada pela Federação das Classes Trabalhadoras no Pará – órgão sindical que, então, agrupava a maior parte das sociedades de classe, inclusive a dos tipógrafos. Foi como professor que Bruno de Menezes começou, de fato, sua militância no anarquismo sindicalista. Entre 1916 e 1920, travou uma relação muito próxima com dois grupos muito importantes na organização do movimento operário no Pará: os anarco-comunistas e os anarquistas sindicalistas (FIGUEIREDO, 2012, p. 37).

Como artista, porém não menos crítico, o convívio com uma cidade afrancesada não o impedia de perceber o diálogo entre saberes e costumes tradicionais, pois Bruno de Menezes, em seu autodidatismo, aprendeu a contemplar este intercâmbio em sua criação artística, como expressa no poema “Escola dos sapos” (MENEZES, 1993, p. 265), poema incluído no livro *Batuque*. No verso “[O] método é à moda e ao tempo do ‘estudante alsaciano’”, o poeta faz uma crítica àqueles que procuravam acreditar que todo o conhecimento provinha de uma cultura

européia. Em contrapartida, a experiência de “[U]m velho sapo idealista professor de matemática” que, ao sabatinar os novos estudantes, obtém uma resposta errada, atíça a reação dos adultos demonstrada no verso “[E] em torno a saparia adulta vaia os sapinhos madraços:/ [D]eu rata .../ [D]eu rata...”. O poema põe à mostra o choque cultural em relação às condições físicas da escola, localizada “à beira do charco” e que funciona somente “quando chove”. O poema traz ainda a referência ao método de aprendizagem, característico da Alsácia, região francesa com características diferentes da Amazônia. Observa-se assim, a forma satírica de mostrar os costumes absorvidos numa região que, embora com peculiaridades que a distanciavam da Europa, insiste em tê-la como modelo.

Além das questões sociais, Bruno de Menezes também mostra em sua obra o lado religioso de um ser dualista, em busca da harmonia entre o mundo espiritual que se espera alcançar e o desejo carnal, devotado às paixões, do qual não conseguia escapar. Esta dualidade tem destaque em seu primeiro livro, intitulado *Crucifixo*, publicado em 1920, pois, na estrofe inicial do primeiro poema, sem título, é estabelecida a relação simbólica entre Jesus e “o sofrimento na Paixão humana”, que para os poetas está representada pela cruz carregada em busca de um ideal, o “da Perfeição, Samaritana” (MENEZES, 1993, p. 31). Para Benedito Nunes, “[A] poesia de Bruno nasceu simbolista, servida por um sólido aparato formal do verso, que lhe assegurou lampejos parnasianos em seus dois primeiros livros”<sup>3</sup>, um princípio coerente para quem nasceu no final do século XIX, quando floresciam na literatura essas duas tendências. Mas não tardou o desejo por uma nova forma, de expressões simples tal como a vida que ele tinha, mesmo que, no final de sua obra, nos *Onze Sonetos*, o poeta retomasse o parnasianismo, em cumprimento às exigências de um concurso.

O poema “Na Praia do Cruzeiro”, do livro *Crucifixo*, é uma representação do Simbolismo na literatura paraense do início do século XX, que evidencia o movimento literário marcado pela melancolia, assim como o período histórico da cidade de Belém, pela lembrança de um momento áureo, que teve seu apogeu no final do século XIX com a exportação de borracha. No poema, as diferenças sociais surgem como barreiras que impedem o amor expresso em seus versos, e o fazer poético esvai-se por entre as frestas do hermetismo que é o epicentro de um universo, no qual se fazem as relações humanas, acolhidas por um “Cristo” de pedra, mas que está de braços abertos. A transição de gestos representa, na expressão poética, as “silhuetas de quimera”, como imagem da mulher, presente apenas na imaginação de quem sabe da impossibilidade do surgimento do amor em um coração empedernido.

---

<sup>3</sup> Publicado em artigo do jornal diarioonline.com.br em 25/12/2011, acessado em 31/07/2013, disponível em: <http://orgulho.diarioonline.com.br/noticia-int.php?idnot=80910>.

Além da questão religiosa e da paixão, é enfocada no poema “Na Praia do Cruzeiro”, de forma implícita, a questão social presente no cenário da Vila Pinheiro, hoje Icoaraci, como um local aprazível, destinado ao lazer de famílias mais abastadas na época da *belle époque*, que construíram suntuosos chalés de veraneio. Assim, desde o primeiro livro de poemas publicado, o tripé, composto pela religiosidade, pelas paixões e pelas questões sociais, estava formado, servindo de base para toda a obra de Bruno de Menezes. Porém, dos três componentes dessa tríade, é inegável que as questões sociais mereceram destaque, sobretudo em *Batuque*, criação de maior expressividade na carreira literária do autor, livro de poemas que em 2007 teve sua sétima edição. Esta é uma façanha conseguida por poucos, particularmente em Belém, uma cidade de hábitos pouco devotados às publicações poéticas.

Apaixonado por sua cidade, Bruno de Menezes viu, desde sua infância, as diferenças sociais entre um centro que desfrutava do esplendor de um período áureo representado pela *belle époque* e as dificuldades enfrentadas por um bairro pobre próximo ao centro. Ainda na adolescência, passou a acompanhar a lenta e gradativa decadência de uma ostentação econômica, o que retrata no poema “Belém, cidade que teve um passado”, publicado em 1944. Tal situação é evidenciada nos versos “esbanjaste os ouropéis da tua leviandade, / e nem cuidaste de ti!” (MENEZES, 1993, p. 488), em que a recriminação apontada pelo poeta não deixa dúvidas quanto à falência econômica ocasionada pelo desperdício de uma riqueza que se considerou inesgotável.

A obra poética de Bruno de Menezes descortina um cenário amazônico no qual “o discurso poético propriamente dito mantém-se em tensão todo o tempo, seja como registro de eventos ou como nostalgia, seja a título de compreensão de sentimentos ou tomando uma forma crítica de contrato social” (SILVA, 1984, p. 31). Desta forma, *o Batuque* cria expectativas em relação à subjetividade contida em versos que, implicitamente, trazem à tona aspectos do cotidiano e, como o próprio poeta define, “a poesia dagora é mais sugestão que expressão. Sugerir é o inverso de dizer abertamente”<sup>4</sup> (MENEZES apud MENDES, 1993, p. 10). Nesse sentido, o francês Jean-Pierre Richard, escritor e crítico literário, em seu livro *L’univers imaginaire de Mallarmé*, ao considerar que “[E]ntre o interior e o exterior da consciência há suspeita de que poderá existir uma relação mais complicada que apenas uma sequência de expansões e de concentrações”<sup>5</sup> cria as condições para que seja estabelecida uma aproximação

<sup>4</sup> Citação retirada da apresentação feita pelo professor Francisco Paulo Mendes na edição especial da obra poética de Bruno de Menezes, publicada em comemoração ao centenário de nascimento do poeta.

<sup>5</sup> Texto original: “Entre le dedans et le dehors de la conscience, nous soupçonnons alors qu’il pourra exister certains rapport plus compliqués qu’une simple suite d’expansions et de concentrations.” (RICHARD, 1961, p. 324).

entre Bruno de Menezes e o poeta francês Stéphane Mallarmé, pela afirmação de que aquilo que a poesia de Mallarmé registra nada mais é do que explicitar, de forma simbólica, a simplicidade da vida, por uma subjetividade poética fundada na vivência com o mundo exterior.

Líder nato, logo cedo Bruno de Menezes destacou-se à frente de movimentos com diferentes finalidades. No funcionalismo público, dedicou-se ao cooperativismo e ao sindicalismo, na luta pela melhoria das condições de trabalho. Trabalhou em prol da cultura popular, paixão que durou até o fim de sua vida, ocorrido no dia 2 de julho de 1963, na cidade de Manaus, por ocasião do VII Festival Folclórico, do qual participava como representante do Pará.

Entre os anos 1920 e 1921 fez parte da Academia do Peixe Frito, um dos dois grupos de intelectuais da época. O grupo foi assim chamado em decorrência do local onde aconteciam as reuniões para discussões literárias. Era nas bancas do Ver-o-Peso que marcavam os encontros, regados à cachaça, acompanhada de peixe frito e farinha d'água, pois “o grupo liderado por Bruno optava por uma visão mais popular e engajada da vida literária” (FIGUEIREDO, 2012, p. 47-8); diferente do outro grupo, a Academia ao Ar Livre, que ostentava outro padrão econômico, encontrando-se no Largo da Pólvora ou nos terraços do Grande Hotel, como esclarece Raul Bopp: “À noite, no terraço do Grande Hotel, debaixo das copadas mangueiras, reuniam-se os grupos habituais” (BOPP apud FIGUEIREDO, 2012, p. 47). Embora divididos em dois grupos, por divergências de concepções econômicas, havia o contato entre a maioria dos membros de cada um, bem como trocas de informações.

Ainda em 1921, desfizeram-se as duas academias para formarem a *Associação dos Novos*, um grupo que “Bruno de Menezes logo a seguir inventou um apelido para unir definitivamente os dois grupos rebeldes: *Vândalos do Apocalipse*. O lema passou a ser: ‘destruir para criar’” (FIGUEIREDO, 2012, p. 48).

Com o apoio dos companheiros daquela associação, Bruno de Menezes fundou, em 1923, a revista *Belém Nova*, periódico publicado até 1929, ficando no comando editorial até 1927. O periódico abordava temas diversos e tinha, entre espaços reservados à política, ao esporte e à moda, um lugar garantido a textos literários.

Bruno de Menezes iniciou sua criação poética sob a influência do Simbolismo e do Parnasianismo, mas foi no Modernismo, com uma linguagem simples e abordagem de temas do cotidiano, que encontrou o caminho para seus poemas retratadores da vida simples nos bairros de Belém. Em 1928 publicou, na revista *Belém Nova*, um longo poema intitulado “Batuque” que, modificado em 1931, foi o poema que intitularia o principal livro de sua obra, sendo esse um poema que “celebra a vida, as tradições populares, as festas religiosas e nos

terreiros, numa certa ascendência poética com Jorge de Lima” (COELHO, 2005, p. 84), o poeta alagoano que também aborda o tema da negritude em suas obras. O livro de poemas *Batuque* foi a obra mais conhecida de Bruno de Menezes, pela qual obteve menção da crítica internacional<sup>6</sup>.

Dono de uma obra diversificada, Bruno de Menezes (MENEZES, 1993, p. 12), além da publicação do livro de poemas *Crucifixo*, que marcou o início de sua obra em 1920, publicou o *Bailado Lunar*, em 1924. Em 1931 publicou *Poesias*, livro que incluiu a primeira edição de *Batuque*. Em 1937 publicou um estudo literário, com o título *À margem do “Cuia Pitinga”*, sobre o livro *Cuia Pitinga*, de Jaques Flores. Em 1950 publicou a novela *Maria Dagmar*. Em 1953 publicou *Lua Sonâmbula*, livro de poemas. Em 1954, publicou o romance *Candunga*, pelo qual recebeu o prêmio Estado do Pará. Em 1957, publicou “Poema para Fortaleza”. Em 1958, publicou *Boi Bumbá*, um estudo folclórico sobre o auto popular que acontece durante a quadra junina. Em 1959, publicou *São Benedito da Praia*, estudo folclórico sobre a festividade de São Benedito, que acontecia na feira do Ver-o-Peso. Em 1960, publicou *Onze Sonetos*, pelos quais recebeu a premiação “Cidade de São Jorge dos Ilhéus”, no concurso “Chaves de Ouro” de Guilherme de Almeida, promovido pela Academia de Letras de Ilhéus, no Estado da Bahia. Em palestra proferida no VI Simpósio Poético organizado pela professora Lilia Chaves, na Universidade Federal do Pará, que homenageou Bruno de Menezes, a professora Maria Lenora Menezes de Brito, filha do poeta e professora de música que grafou musicalmente trechos de alguns dos poemas de *Batuque*, disse que o que mais satisfez a seu pai, em relação ao prêmio recebido, foi o reconhecimento do segundo colocado no concurso que o procurou depois da premiação, parabenizando-o por seu merecimento.

De toda sua obra, Bruno de Menezes dedicou-se mais à criação poética. No lirismo de seus versos, expressou sentimentos e ideais, sobretudo no livro de poemas *Batuque*. Pela força e autenticidade com que nele é abordado o tema da negritude, ultrapassou os limites de uma literatura regional e chegou até a Europa, obtendo o reconhecimento internacional e de autoridades políticas locais que concederam a esta obra, mesmo após a morte do seu autor, a honra de publicação para três novas edições, chegando em 2005 à sétima edição; um grande feito para uma região onde poucas publicações vão além da primeira edição.

---

<sup>6</sup> Na publicação da *Obra Poética* de Bruno de Menezes, feita pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará por ocasião do centenário do poeta, em 1993, foi reservado um espaço (p. 275-296) aos comentários e críticas sobre o livro *Batuque*. Com referência à crítica internacional, foram citados, entre outros, o poeta argentino Mário Jorge de Lellis (1954), o crítico literário e tradutor argentino Raul Navarro (1955), a revista francesa *Présence Africaine* (1960) e o escritor uruguaio Ildefonso Pereda Valdés (1966).

## 2.2 - O negro em foco

A situação do negro na sociedade brasileira, trazida de forma poética por Bruno de Menezes em *Batuque*, é uma representação da cultura africana que, mesmo após a abolição da escravidão, enfrentava as dificuldades de se posicionar, em condições de igualdade, contra o poderio de um sistema escravagista que permanecia no pensamento de muitos “senhores”, como reflexo de um sistema escravista implantado no período colonial de nossa história. Este sistema relegava o negro a uma posição social de inferioridade, utilizando estratégias de inibição para quaisquer manifestações de resistência, como é possível perceber no poema “Pai João”, nos versos: “E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia, / xadrez, desordens, furdunço no cortiço” (MENEZES, 1993, p. 222), que demonstram a luta mantida ainda por muito tempo depois de abolida a escravatura no Brasil.

Trazido da África no período da colonização brasileira para o trabalho escravo, o negro foi participante ativo no processo de produção, suprindo a necessidade de mão-de-obra em diversas atividades. Não diferente de outras regiões, na Amazônia o negro também muito contribuiu para a economia, embora lutando contra as imposições que o submetiam ao regime de escravidão. “Ali ele exercitou a fuga para os quilombos. Tornou-se ladino. Incorporou-se à Cabanagem. Solidarizou-se ao caboclo pela condição de escravo. No complexo cultural amazônico, deixou sua marca indelével” (SALLES, 2004, p. 47). Em uma região estranha, aliou-se ao índio, que mesmo não sendo escravo também vivia à margem da sociedade, e por ser habitante nativo muito o ajudou. Por sua astúcia, muitos fugiram para o interior e fundaram quilombos, mas sempre procuravam obter a liberdade. Uma das formas de negociação nesse sentido foi a sua participação na Cabanagem, pela qual não tiveram êxito em virtude do fracasso do movimento.

Como o negro, o índio “tinha seus usos e costumes, seu próprio conceito de lazer e a maneira de utilizá-lo. Mas os contatos interétnicos determinam mudanças qualitativas apreciáveis no meio de vida de cada um desses elementos” (SALLES, 1971, p. 185-6). Ao acolher o escravo fugitivo e ensiná-lo as formas de sobrevivência na floresta, os laços estreitavam-se e as culturas indígenas e africanas se fundiam, num processo de assimilação mútua. E assim aconteceram as primeiras iniciativas de miscigenação cultural da região entre o negro e o índio.

Em uma região muito extensa, protegida por densa floresta e grandes rios, o negro, fugitivo dos rigores da escravidão, refugiou-se, num primeiro momento, em municípios às proximidades de Belém, embrenhando-se mais tarde por áreas cada vez mais distantes. Nessa

empreitada surgiram os mocambos e quilombos da região. Por força da Cabanagem, movimento popular que tinha como princípio a emancipação política do Estado do Pará em relação ao Brasil, os negros foram convocados à participação sob a promessa de libertação. Assim, “[E]mergindo dos mocambos e das senzalas ou afluindo dos quilombos ignotos, no seio das selvas e nas praias desabitadas, os escravos acostaram-se à causa cabana com o objetivo da reconquista da liberdade”. (HURLEY apud SALLES, 1971, p. 269). Apesar de uma participação efetiva no movimento, o negro não obteve a desejada libertação e, “somente após a Cabanagem, quando se refez o regime de escravidão que a revolução popular havia desorganizado, procuram” (SALLES, 1971, p. 223) refugiar-se região adentro, sendo que muitos grupos chegaram até a Guiana Francesa, pois ali já havia sido proclamada a igualdade entre os homens livres e africanos.

As questões políticas e sociais não impediam a disseminação de uma identidade africana formada pela fusão de vários grupos étnicos que aqui chegaram e unificaram diferentes culturas e em “qualquer amostragem de dados etnográficos e folclóricos comprovará que o negro contribuiu, em larga escala, para dar mais amplo embasamento à cultura regional. Uma prova disto é a lúdica amazônica, essencialmente negra” (SALLES, 1971, p. 67).

A dificuldade da compreensão exata em relação a uma identidade africana única, não só na região amazônica, mas em outras regiões do Brasil e até mesmo em toda a América, deu-se em virtude de como ocorreu o tráfico de escravos provenientes do território africano. Isso porque, de forma estratégica, já no embarque de escravos havia o cuidado de misturar diferentes etnias, para que não houvesse organização de motim durante o transporte, motivo de uma formação cultural ainda mais híbrida no continente americano. Assim, “[P]or definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la” (HALL, 2009, p. 323).

A partir do movimento de luta em favor da abolição da escravidão, o negro surge na literatura como um ser semelhante aos outros humanos, que apresenta sentimentos e anseios de uma vida livre para fazer suas próprias escolhas, ainda que as condições socioeconômicas o impedissem de realizar muitos de seus desejos.

Impedido de expressar muitas das suas manifestações culturais, esse grande grupo de negros teve de enfrentar o Estado politicamente organizado sob os princípios de uma sociedade que, mesmo afirmando a igualdade de direitos, não conseguia livrar-se dos preconceitos, contra os quais o negro tinha que lutar. E nesse contexto, surge a obra *Batuque* como forma de manifestação da identidade cultural africana, ou americana africanizada, que Bruno de Menezes

retrata, abordando, em diversos aspectos, a força das várias culturas que, provenientes da África, aqui chegaram para se juntarem a outras presentes na região, para compor as identidades culturais participantes do universo amazônico.

### 2.3 – Crítica e Comentários sobre *Batuque*

De toda a produção de Bruno de Menezes, *Batuque* foi a obra mais estudada e aquela que obteve maior número de referências em relação à crítica literária, não só nacional, mas também internacional, três das quais foram consideradas como destaque neste trabalho. A primeira foi a menção na revista francesa *Présence Africaine*, em sua edição abril-maio, de 1960, editada em Paris, apresentando o comentário: “Mas reina em torno dos poemas de Bruno de Menezes uma atmosfera sagrada e mística que não se acha em alguma parte na poesia negra latino-americana”<sup>7</sup>.

Ao enfatizar a existência de uma atmosfera sagrada e mística, nos poemas de Bruno de Menezes, que não se acha em nenhuma outra poesia latino-americana, a revista europeia coloca o poeta amazônico em destaque mundial, por méritos de uma obra que não tem comparativos dentro da temática abordada. A segunda referência, publicada em Buenos Aires, em 1954, fez a seguinte consideração: “É em *Batuque* onde eu encontrei o grande poeta. O ritmo e a beleza dolorida dos poemas afro-brasileiros são de cativante comunicação.”<sup>8</sup>, sendo essa uma exaltação ao grande poeta que promove uma comunicação cativante com seus poemas sofridos. A terceira referência foi uma publicação no jornal *O País*, de Montevideú, em 1966: “A poesia de Bruno de Menezes tem em *Batuque* suas raízes no afro-brasileiro e sua obra, sem dúvida, é de uma grande autenticidade, uma das mais autênticas para refletir os ritmos dos negros.”<sup>9</sup>, que tem como ponto de observação as raízes afro-brasileiras e a autenticidade na reflexão em relação aos ritmos negros.

O professor Benedito Nunes, filósofo e crítico de arte, fez um comentário publicado na sexta edição de *Batuque*, apontando o pioneirismo de Bruno de Menezes como aquele que

---

<sup>7</sup> Todas as traduções de textos de outras línguas incluídos nesta dissertação foram feitas pelo autor deste trabalho, conforme sua compreensão do sentido expresso, ficando em rodapé os textos originais e a referência bibliográfica: “Mais il règne autour des poèmes de Bruno de Menezes une atmosphère sacrée et mystique qu’ on ne trouve nulle part dans la poésie noire latino-américaine” (MENEZES, 1993, p. 294).

<sup>8</sup> Texto original: “Es en *Batuque* donde he encontrado al gran poeta. El ritmo y la belleza dolorida de los poemas afro-brasileños son de cautivante comunicación” (LELLIS, apud MENEZES, 1993, p. 292).

<sup>9</sup> Texto original: “La poesia de Menezes tiene en ‘*Batuque*’ sus raices en lo afro-brasileño, y su obra, sin duda, es de una gran autenticidad, una de las mas autenticas en reflejar los ritmos de los negros” (VALDÉS apud MENEZES, 1993, p. 296).

buscava a renovação da literatura, sendo o poeta amazônico que deu início ao modernismo na região, utilizando-se da musicalidade, característica dos povos africanos, como um fator que favoreceu a mescla entre a poética erudita e popular. Para ele:

“BATUQUE” marca o grande ritmo afro-brasileiro de entrada na era moderna, da poesia na Amazônia. Como obra modelar e única, ela entrosa as fontes populares ao fazer poético erudito. Esse entrosamento é, ao mesmo tempo, a descoberta e a feição característica da poética de Bruno de Menezes (MENEZES, 2005, p. 113).

Por seu espírito inovador e pela preocupação com as questões sociais, Bruno de Menezes era o elemento do povo que transitava em todos os níveis da sociedade, participando ativamente da vida de sua cidade em diversos aspectos, sobretudo aqueles relacionados à cultura popular.

No artigo intitulado *Bruno de Menezes e o Rufar dos Tambores*, a professora Josebel Akel Fares enfatiza, como a própria indicação do título demonstra, duas formas de expressão que caracterizam o ritmo africano presente em *Batuque*, que pode ser manifestado de maneira suave e tranquila, capaz de acalantar, mas também de modo possante e agressivo. A autora destaca também a religiosidade e a posição política e social de uma época, cuja tônica eram as manifestações contra as desigualdades enrustadas na sociedade. Para ela, é com Bruno de Menezes que surge:

uma poesia moderna de ritmo de embalar a rede ou do tambor de couro forte; de marcante preocupação social, de denúncia da escravidão negra ou da opressão de qualquer outro trabalhador; de canto popular, especialmente de suas manifestações folclóricas ou religiosas; de cenário colorido da paisagem amazônica ou preto e branco da paisagem ritualística; da restauração de valores sintéticos como formadores de uma nacionalidade (FARES, 2012, p. 136).

A poética de Bruno de Menezes, em muitos poemas do *Batuque*, teve como força motriz a cadência dos tambores, trazendo a representatividade que eles adquiriram nas culturas de origem africana, como forma de expressão dos sentimentos mais profundos que envolvem todas as suas manifestações. Pelos sons dos instrumentos nascidos nos terreiros africanos nasceram os trejeitos que marcam a negritude que se disseminou além do continente africano.

Outra referência considerada importante para esta pesquisa foi a dissertação de mestrado de Marcos Valério Lima Reis, com o título *Entre Poéticas e Batuques: trajetórias de Bruno de Menezes*, que já pelo título demonstra a íntima relação da obra com a própria vivência do poeta. É um trabalho analítico direcionado à sua obra maior, *Batuque*. Nesse sentido, o autor afirma que:

*Batuque* cria essa atmosfera do negro em constante negociação e mediação, suas práticas culturais, sociais e religiosas estão sempre em relevo no conjunto da obra. O literato, em sua negritude vai ao íntimo transcendente do negro e descreve com facilidade sua alma (REIS, 2012, p. 93).

O enfoque dado nesse trabalho desperta o interesse em busca de aspectos da vida do poeta, relevantes para o reconhecimento, em sua obra, de um cotidiano nela apresentado, do qual ele também fazia parte.

O escritor Dalcídio Jurandir, companheiro que partilhava dos mesmos ideais, em comentário sobre a obra de Bruno de Menezes, encontra nela uma pintura viva da cidade que ele mesmo pintou, sob outros aspectos, retratando o bairro do telégrafo no seu romance *Belém do Grão Pará*. Para ele:

“Batuque” é um retrato de Belém, história do Umarizal, da Pedreira e da Cremação, do cais e das velhas docas. O subúrbio e o terreiro, em suas páginas, estão dançando e cantando. O livro, por isso, tem uma saborosa força nativa e o poeta nos transmite “a vida brasileira que ele viu, gozou e viveu” nesta Belém tão sua. “Batuque” tem uma importância histórica e literária na poesia brasileira, sobretudo na poesia da Amazônia. O poema atravessa a cidade como um igarapé de maré cheia... “Batuque” faz parte de nossa cidade, como a Sé, a tacacazeira, a lembrança de Angelim, o Ver-o-Peso (MENEZES, 1993, p. 292).

Observador sensível à conformação urbana e às questões sociais da Belém que o adotara, Dalcídio Jurandir é o filho que viaja para longe, mas carrega consigo a bagagem cultural com a qual generosamente retrata em seus romances a cidade que Bruno de Menezes, como filho legítimo, faz despertar em sua lembrança.

O professor José Guilherme Santos Fernandes, no artigo *Negritude e criouliização em Bruno de Menezes*, enfatiza a importância do poeta como precursor da negritude, por sua obra ter sido publicada em 1931, e o termo só ter surgido em 1939, em Paris, após articulação, a partir de 1933, de um grupo de estudantes afrodescendentes de colônias francesas que foram estudar na Europa. Dessa forma:

Bruno de Menezes merece sim o reconhecimento da crítica nacional e mundial, mas, talvez como ele, e irmanado a ele, acredito que o maior reconhecimento é o do público do dia a dia, dos bumbás, das baiúcas, dos terreiros, dos largos de igreja. E isso ele soube ter e fazer como ninguém (FERNANDES, 2010, p. 232).

Num trabalho que suscita questionamentos que transitam entre a erudição e a popularidade do poeta, o professor José Guilherme Santos Fernandes propõe a redução dos obstáculos que surgem em relação ao reconhecimento da alteridade africana. Em *Batuque*,

Bruno de Menezes procurou mostrar o negro semelhante a todos os outros seres humanos, que comportam sentimentos, ações e emoções universais, independente de estereótipos que são atribuídos a eles.

Na dissertação de mestrado intitulada *Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes*, Josiclei de Souza Santos analisa os poemas do livro sob uma visão voltada aos Estudos Culturais, enfocando o conceito de erotismo enquanto fonte para a criação poética do autor como a busca pela realização de um desejo que, mediado pelo imaginário, tem no corpo o elemento de extravasamento das fantasias e proibições, mas que depende de contingências sociais. Nesse sentido, a autora afirma:

Na maioria dos poemas de *Batuque* o recorte sobre o cotidiano negro coloca o leitor diante de ambientes onde predominam a memória, a festa, o sagrado, o inebriamento dos sentidos, as vozes que têm em comum um deslocamento do eu, do aqui e agora do tempo cronológico para uma temporalidade estética, que não se faz no abstrato cogito ergo sunt cartesiano. Esse sentir traz à tona um passado mnemônico que se refaz no presente histórico, criando assim um entrecruzamento de temporalidades em que o Eu se dilui (SANTOS, 2007, p. 19).

Preso às imposições de uma sociedade com regras e normas diferentes daquelas que lhe permitiam manifestações espontâneas, a sensualidade africana, não apenas restrita ao sexo, também foi submetida a estereótipos, sendo nos homens atribuída à malandragem e, nas mulheres, associada à prostituição. Em *Batuque* surgem os gestos sensuais como formas de expressão relacionadas a uma intenção do fazer poético, que não se prende à rigidez de valores pré-estabelecidos por condicionamentos sociais, mas sim à força de uma cultura que manifesta por circunstâncias naturais.

No livro *O Africanismo em Batuque de Bruno de Menezes*, Elanir Pessoa Gomes Silva, entre outros pontos analisados, destaca ainda o processo de criação da obra como a exposição de uma reflexão de vida, pois para ela:

Bruno de Menezes refletiu sobre a sua condição pessoal para viabilizar o seu processo criador. *Batuque* impõe-se por uma procura do sensível e do inteligente. Nesse ponto, o poeta confirma na prática a impressão de que a arte do verbal é a arte do real trabalho (SILVA, 1984 p. 91).

Ainda que houvesse a expressão reflexiva sobre a condição pessoal do poeta, é perceptível, em *Batuque*, a extensão dessa reflexão para o geral, do qual fazem parte todos os negros e afrodescendentes que passaram a viver fora do continente africano, levando consigo a memória de suas tradições e costumes.

### 3. BATUQUE EM EVIDÊNCIA

A abordagem deste capítulo está direcionada especificamente ao livro *Batuque* e a presença de aspectos da cultura africana na Amazônia. Esta obra é uma narrativa de memória que Bruno de Menezes nos oferece, mostrando uma sensível visão atualizada da condição do negro e dos traços culturais que marcaram a construção de uma identidade afro-amazônica. É um reflexo da realidade social vivida pelos afrodescendentes na sua luta contra as imposições às quais eram submetidos.

#### 3.1 – Considerações sobre a obra

Publicado em 1931, sob os princípios do Modernismo brasileiro, o livro de poemas *Batuque*, de Bruno de Menezes, segue a mesma linha de pensamento do movimento que teve início em 1922, com a Semana de Arte Moderna, marcado pela luta contra os modelos que surgiam na Europa e eram difundidos pelo mundo. Essa atitude registra o interesse de valorização do nacional, sobretudo na América Latina, onde os países empenhavam-se na busca de uma identidade original.

Os limites estabelecidos pelas normas literárias foram ultrapassados, sendo valorizada a liberdade de expressão, com o uso de uma linguagem coloquial e novas técnicas de escrita. Criaram-se vertentes com temática na herança cultural, não apenas do colonizador, mas também do índio e do negro, inaugurando assim uma consciência crítica com bases numa cultura brasileira de origem mestiça, tal como o povo oriundo da fusão dessas três diferentes etnias. Essa condição demonstrada na produção literária abriu novos horizontes para a expressão de uma identidade cultural nascida da hibridização que se fez presente desde o início da colonização.

Do conceito de antropofagia, trazido da antropologia ao nosso modernismo, veio a negociação entre as diferentes culturas que conviviam em território latino-americano, pois antes se via a necessidade de buscar no estrangeiro, principalmente na Europa, traços culturais que poderiam ser absorvidos pela cultura local. Contudo, a partir daquele momento, esses traços seriam reprocessados e adquiririam uma nova feição, caracterizando assim a formação de uma identidade nacional, surgida da heterogeneidade cultural que marcou o nosso processo histórico. Nesse cenário, a vida burguesa, outrora foco principal das obras literárias, perde espaço para a vida cotidiana em todos os seus aspectos, como se observa em *Batuque*, uma seleção de poemas com as marcas desse movimento, que focaliza a negritude africana surgida

no continente americano no período colonial, com a chegada dos negros provenientes da África para aqui servirem como escravos.

Com *Batuque*, Bruno de Menezes transforma-se em um dos pioneiros da negritude, movimento que, segundo Lylian Kesteloot, pesquisadora pioneira no assunto, afirma ser “com *L'étudiant noir* que nasce o movimento da Negritude” (DAMATO, 1996, p. 110), em jornal publicado em Paris *vers 1934*, sob a direção do martinicano Aimé Césaire, do guianense Léon-Gontran Damas e do senegalês Léopold Sédar Senghor. Porém, só mais tarde é que Aimé Césaire fará referências ao termo, “pela primeira vez em seu *Cahier d'un retour au pays natal* editado em 1939 por Volontés. A palavra *négritude* aparece em três momentos do *Cahier* com significados diferentes, mas convergentes” (DAMATO, 1996, p. 116). Esses momentos estão relacionados aos “homens negros”, numa referência ao Haiti, país onde o termo negritude foi aplicado pela primeira vez; “à vivência do negro”, no qual o poeta refere-se a si mesmo, enquanto negro, e às dificuldades que enfrenta por essa condição; e, por fim, a “uma maneira de ser negro”, momento de reflexão contra as imposições sociais como ameaça de aniquilação do negro, enquanto cultura.

A abrangência de *Batuque*, como obra que ultrapassa as manifestações culturais da Amazônia e toma ares universalizados da cultura africana, não impediu a demonstração cultural, pois, “[D]e fato, a partir dessa obra começaria a ficar mais definido o estilo literário de Bruno de Menezes: o cotidiano da cidade, expresso numa linguagem simples, acessível” (COELHO, 2005, p. 85), uma linguagem que mostrava as marcas da presença do negro como um dos componentes da sociedade híbrida formada na região.

Com foco na constituição de uma identidade cultural brasileira, que tem como um de seus pilares de sustentação a presença da negritude africana, esses traços identitários, enfatizados em *Batuque*, retratam a presença cultural africana na cidade de Belém, no início do século XX, sob o olhar de um passado que se reflete no momento da criação da obra. Com objetivo de ressaltar essas evidências da representação de culturas africanas presentes na heterogeneidade de uma identidade cultural brasileira, foram selecionados três aspectos abordados na obra, a saber: o primeiro, pela focalização do lirismo apresentado na obra; o segundo, marcado pela musicalidade como presença constante nas ações que o negro desenvolve no seu cotidiano; e o terceiro, evidenciado pela religiosidade, com destaque para a relação entre o bem e o mal como fator expressivo de demonstração cultural.

Estes traços destacados marcam a identidade cultural africana, termo que caberia melhor de forma plural, visto que aqui chegaram muitas etnias provenientes da África, que se fundiram em várias identidades. Essas características, embora presentes em toda a obra, serão

vistas com maior atenção em cinco poemas: “Mãe Preta”, “Pai João”, “Toiá Verequête”, “Batuque” e “Oração da cabra preta”; os quais serão analisados sob uma perspectiva histórico-literária, levando-se em consideração que a presença negra na literatura brasileira não acompanha o processo histórico desde o início, e, quando inserida em obras literárias em períodos anteriores, foge à verossimilhança da realidade vivida no mesmo contexto, sobretudo no século XIX.

A análise tomará por base o fenômeno da transculturação narrativa, conceito proposto em 1980 pelo crítico uruguaio Ángel Rama para a literatura, que trouxe aos estudos no campo literário a ampliação dos horizontes voltados às questões culturais enfocadas em obras literárias, servindo como recurso para a melhor compreensão dessas obras, dentre as quais está incluída o *Batuque*.

### 3.2 – O lirismo em *Batuque*

Ao chegar ao Brasil como escravo, o negro não trouxe nenhum objeto de uso, nenhum de seus instrumentos de trabalho, nem mesmo as roupas tradicionais que usava em sua terra, isto é, estava despido de todos os seus valores culturais materializados, e até mesmo de sua língua. Para viver longe de sua terra, seria preciso aprender a língua que se falava aqui. Encontrou-se em uma terra estranha mediatizada por estranhos objetos que para ele pouco sentido faziam. Teve, em princípio, o desinteresse pela melhoria de suas condições de vida, pois restava-lhe apenas a memória de tudo o que ficou em sua terra natal, o que lhe serviu de alento para alimentar o desejo de recuperar a liberdade perdida.

A obra poética *Batuque* nasceu das lembranças guardadas na memória do poeta, de um passado que ele não viveu, mas que trouxe para o seu presente, em relação à vida sofrida que o negro teve em uma terra estranha. Os poemas dessa obra demonstram a expressão do sentimento mais profundo das manifestações culturais trazidas de uma África impregnada de hábitos, costumes e tradições, e que aqui passaram a ser também conservadas. Na sensualidade e na leveza do corpo, que encantavam o sinhô e enciumavam a sinhá, a obra segue o percurso sonoro do rufar do tambor.

Bruno de Menezes era conhecedor da alma negra, do martírio de servir como escravo, que, distante da terra natal, tem o banzo<sup>10</sup> como expressão mais frequente. Trouxe como forma de manifestação os sons de uma fala rica em tons de tantos timbres nasalizados, que ritmavam

---

<sup>10</sup> O uso do vocábulo denota, com mais clareza, o sentimento manifestado pelo negro em condição de exílio, sem uma definição exata daquilo que o incomoda e gera uma profusão de emoções.

as recordações, mesmo as não vividas, mas que se faziam presentes nas gerações seguintes. Em *Batuque*, o poeta consegue transportar para a poesia todo o sentimento devotado aos povos africanos das várias etnias imigrados para o Brasil, criando perspectivas de valorização da negritude e colocando em destaque os traços mais significativos de suas culturas.

Na compreensão de que o passado nos ajuda a “expressar e lidar com suas lembranças dolorosas até mesmo dar um novo sentido às velhas histórias” (THOMSON, 1998, p. 63), surge a demonstração lírica da memória poética, como modo de expressão da condição de exilado, a qual foi submetido o negro africano. Ele manteve sua presença na cultura de uma sociedade excludente, contra a qual foi obrigado a lutar, em decorrência dos traumas advindos de um êxodo forçado, mas que não o impediu de manifestar sua relação com a memória cultural e ficcional da nova terra, e isso lhe assegurou a manutenção de sua própria existência.

Várias são as formas de exaltação dos sentimentos expressos em *Batuque*, uma obra que, como o próprio título já indica, é a representação das cores, dos ritmos, dos cultos e sabores aflorados das manifestações culturais, causando uma atmosfera que envolve o leitor. Essa demonstração da cultura africana desperta a atenção para o reconhecimento de uma ou de várias identidades africanas chegadas ao Brasil, e que se somaram àquelas que aqui viviam, contribuindo à mistura de etnias componentes na formação do povo brasileiro.

O poema “Mãe Preta” é uma das páginas líricas da representação da influência africana na cultura brasileira, que demonstra a presença marcante da mulher africana ou afrodescendente na nossa sociedade, com a popular figura da *Mãe de Leite* que, desde o período colonial até o fim do Império, não só com seu leite, mas repassando também os saberes de sua cultura, alimentou seus filhos e os filhos dos senhores, indistintamente, contribuindo de forma significativa para a formação de uma cidadania brasileira pautada em valores característicos da cultura africana.

A presença marcante da mãe, que acompanha o desenvolvimento de seus filhos, é demonstrada pelo carinho dispensado às crianças que são entregue aos seus cuidados, expresso na primeira estrofe do poema. Essa forma de estreitar os laços maternos é percebida na afetividade manifestada pelo modo de ninar, cantando as lembranças do continente africano para embalar os sonhos infantis, como se observa nos versos:

No acalanto africano de tuas cantigas,  
nos suspiros gementes das guitarras,  
veio o doce langor  
de nossa voz,  
a quentura carinhosa de nosso sangue (MENEZES, 1993, p. 225).

Ao som de uma cultura distante, que se faz presente e abre um horizonte de fantasias, com as quais o mundo infantil é recriado, surge a representação onírica, embalada pela forma carinhosa de uma atenção especial dedicada, indistintamente a seus filhos, e também àqueles que eram filhos dos senhores escravocratas, e que nos versos do poeta foi transformada em instrumento de reprodução cultural. É o primeiro contato com a musicalidade africana, e a absorção de caracteres que influenciaram na aprendizagem de uma língua com os tons peculiares do africanismo.

As lembranças de uma infância africana era assim repassada às crianças que, mesmo nascidas no Brasil, assimilavam traços culturais corporificados na cultura brasileira ainda em formação. Outra observação pertinente está nos versos que demonstram a relação entre a comunicação transmitida pelo uso de instrumentos musicais e sua interferência nos aparelhos vocais. Este uso cria uma nova forma de falar e interfere ainda no mecanismo de circulação, com o aquecimento diferenciado do corpo que absorve prazerosamente o som e adquire o calor humano das pessoas acolhedoras, característica que se intensificou como marca de identidade do povo brasileiro.

“És, Mãe Preta, uma velha reminiscência / das cubatas, das senzalas, / com ventres fecundos padreando escravos” (MENEZES, 1993, p. 225). Como representação da memória que envelhece, mas não se esquece da passagem das rústicas habitações africanas para as rústicas habitações brasileiras reservadas aos escravos. Trata-se da memória de uma vida precária, e acerca dessa jaz a lembrança que resiste e contribui para o crescimento de etnias pela fecundidade da matriarca sobrevivente das intempéries de uma vida difícil e sacrificada, mas que ainda teve forças para gerar e criar os seus filhos e alimentar aqueles que eram dados aos seus cuidados. Isso nos leva ao conceito platônico de reminiscência, que separa o mundo sensível do mundo inteligível. Nesse sentido, a figura negra retratada pelo poeta pode ser vista como a representação física de uma África que está na ideia do poeta.

Nos versos “Mãe do Brasil? / Mãe dos nossos brancos?” (MENEZES, 1993, p. 225), a criação poética paira sobre uma dúvida, reforçada em dois questionamentos relacionados à maternidade concretizada cientificamente pela genética, ciência que estuda a herança étnica transmitida entre descendências. No poema, essa afirmação de transmissão hereditária, já confirmada de forma científica, toma um caráter metafórico que se traduz pela certeza de que a mulher negra alimentou uma nação não apenas com seu leite, mas também com a sabedoria de quem repassa o conhecimento aprendido e consegue conduzir seus filhos, mesmo aqueles que

não trazem nas veias o seu sangue, a trilharem seus caminhos sob os princípios de uma nação fraterna, sem a preocupação com os laços geneticamente estabelecidos.

Uma referência à negritude e ao sofrimento de uma vida sem perspectivas, sem luz, mas com riscos de torturas tatuados nas costas, que não se apagam, está nos versos: “És, Mãe Preta, um céu noturno sem lua, mas todo chicoteado de estrelas” (MENEZES, 1993, p. 225). O escuro da vida vazia dá luz aos momentos angustiantes dos castigos que foram impostos aos negros e que não se apagam com o tempo.

“Teu leite que desenhou o Cruzeiro, / escorreu num jato grosso, / formando o caminho de São Tiago...” (MENEZES, 1993, p. 225). A branca linha que traça caminho no escuro céu, gerando estrelas da constelação de maior brilho e significativamente simbólica como representação do céu brasileiro, leva ao caminho da purificação espiritual pelo qual pessoas de diversas procedências seguem.

“Tu, que nas Gerais desferraste o servilismo, / tatuando-te com pedras preciosas, / que deste festas de esmagar!” (MENEZES, 1993, p. 225). Estes versos rememoram Chica da Silva, a bela escrava alforriada, nascida no Arraial do Tijuco, atual Diamantina, que conseguiu obter grande prestígio na sociedade mineira e teve sua vida conhecida e comentada além dos limites das Minas Gerais, no final do século XVIII, período de grande força da economia brasileira, com a utilização da mão de obra escrava nas zonas mineradoras, as quais abasteciam de ouro os cofres do reino português.

“Tu, que criaste os filhos dos Senhores, / embalaste os que eram da Marqueza de Santos, / os bastardos do Primeiro Imperador / e até futuros Inconfidentes” (MENEZES, 1993, p. 225), são versos que demonstram que em todos os setores da sociedade brasileira era constante a presença negra, prestando serviços inclusive à nobreza e aos seus agregados.

Brasileiros ilustres também sugeram a “mãe de todos”, àquela a quem se pergunta: “Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta?” (MENEZES, 1993, p. 227). É levantada então uma questão direta a todos os filhos, até mesmo daqueles que a renegam. Torna-se difícil a resposta, ficando o silêncio, que só se quebra na boca de quem tem coragem para assumir uma identidade, que parece estar somente na cor da pele.

Mãe de filhos mestiços que alimentou também o civismo e a criatividade daqueles que se tornaram importantes em lutas pelo engrandecimento da nação brasileira, como Marcílio Dias, o soldado que bravamente morreu na guerra do Paraguai, Luiz Gama e José do Patrocínio que, trabalhando como jornalistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente, destacaram-se como abolicionistas, empenhados na luta contra a escravidão no Brasil, e são rememorados no poema:

Luiz Gama? Patrocínio? Marclio Dias?  
 A tua seiva maravilhosa  
 sempre transfundiu o ardor cívico, o talento vivo,  
 o arrojo máximo! (MENEZES, 1993, p. 227).

“Mãe Preta” foi, indistintamente, mãe de todos, daqueles que obtiveram um reconhecimento público como pessoas influentes na sociedade, mas também de quem, mesmo no anonimato, lutava por uma igualdade social. Assim, nota-se a reverência à inspiração poética, não somente aos abolicionistas, mas ainda àqueles que, como Gonçalves Dias, defendiam a causa indígena. É a demonstração do lirismo de um país no qual as purezas étnicas diluíram-se, assim como o alimento que jorrava dos seios da mãe que se doou a todos os filhos desta nação, cujo poder de sustentação ultrapassa os limites físicos. É mais uma exaltação a quem se dedicou a enfrentar as adversidades de forma generosa e a expressar sentimentos que elevam o ser humano ao mais alto grau de sua própria humanidade.

A referência ao leite, como fonte geradora da luz que ilumina a escuridão, aparece novamente, de forma metafórica com relação à lua, o boião de leite, que mais tarde o poeta Cassiano Ricardo traria em sua obra poética sob um outro contexto, mas que vale ressaltar aqui, ao comparar a lua ao seio farto que transbordou o leite e alimentou a inspiração daqueles em cuja descendência a presença africana não deixa dúvidas pela cor da pele, aparece expressa nos versos:

Dos teus seios, Mãe Preta, teria brotado o luar?  
 Foste tu que na Bahia alimentaste o gênio poético  
 de Castro Alves? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias?  
 Terias ungado a dor de Cruz e Souza? (MENEZES, 1993, p. 227).

A representação da memória de um passado que ainda se faz presente, de forma progressiva como a própria vida, é a demonstração de uma atualização cultural, que acontece em decorrência da vivência, e do prazer de viver cada coisa no seu próprio tempo, conforme as mudanças naturais que acontecem com o ser humano que, ao longo de sua existência, deve também se adaptar às suas condições físicas, em função das alterações que chegam com a idade, como se pode observar:

Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta!  
 Gostosa, contando a história do Saci,  
 ninando murucututu  
 para os teus bisnetos de hoje...(MENEZES, 1993, p. 227).

A continuidade da sempre presença e abrangente influência que ultrapassa o tempo, fazem da mulher negra uma figura imprescindível na formação da cultura brasileira, pela

adaptação às mudanças que o tempo traz, carregando consigo os traços que perpetuam sua cultura e, mesmo assumindo outros papéis, não deixa de transmitir os ensinamentos que aprendeu:

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,  
cantando e sapateando no batuque,  
correndo o frasco na macumba,  
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento,  
varando pelos quilombos (MENEZES, 1993, p. 227).

Na estrofe acima, a invocação a Ogum e o envolvimento num ritual é uma representação da religiosidade demonstrada pela fé e submissão ao Orixá guerreiro, lutador que defende a lei e a ordem, agindo em favor dos menos favorecidos. É a da busca de proteção e também a forma de agradecer às forças sobrenaturais recebidas de um deus que ensina a lutar e enfrentar as adversidades da vida.

“Quanto Sinhô e Sinhá-Moça/ chupou teu sangue, Mãe Preta?!...” (MENEZES, 1993, p. 227). A pergunta que se repete de várias formas, com relação a uma quantidade indefinida de pessoas que foram alimentadas pela Mãe Preta, agora está direcionada aos filhos dos senhores, cujas raízes hereditárias não são africanas, a exemplo de “Sinhá-Moça”, uma personagem da ficção de Maria Dozonne, que representa o drama de uma escrava mestiça, mas de pele branca, incluída entre aqueles que estiveram empenhados na luta contra a opressão do negro, na condição de escravo.

Outro aspecto que o poema expressa é a mistura cultural, mostrada por uma festa religiosa tradicionalmente portuguesa, absorvida pelos negros que também contribuíram para essa manifestação cultural com suas iguarias. Nos três últimos versos, a referência à figura materna da negra africana como *Mãe de leite* de todo o povo brasileiro, demonstra o desejo de um sentimento como aspiração que identifica o sentimento fraternal de toda e qualquer nação:

Agora, como ontem, és a festeira do Divino,  
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê.  
És, finalmente, a procriadora da cor da noite,  
que desde o nascimento do Brasil  
te fizeste ‘Mãe de leite’...(MENEZES, 1993, p. 227).

A presença negra e sua incorporação na cultura popular brasileira ocorreram concomitantemente, pois na impossibilidade de manifestar a autenticidade de sua cultura, procurava expressá-la associada à cultura aqui já existente, uma hibridização que se manteve no decorrer do tempo.

Nos quatro versos que finalizam o poema é apresentado um pedido de bênção, direcionado apenas àqueles que assumem a negritude, mesmo não apresentando na pele essa marca, mas são aqueles que guardam na memória o amor e o cuidado a eles dispensados, sentindo-se honrados pela dedicação e pela vida que devem ao alimento, cultivado em raízes oriundas do continente africano:

Abençoa-nos, pois, aqueles que não se envergonham de Ti,  
que sugamos com avidez teus seios fartos  
– bebendo a vida! –  
que nos honramos com teu amor! (MENEZES, 1993, p. 228).

Em relação à consciência da produção e disseminação dos signos culturais pela insuficiência da consciência dos sistemas semióticos, Bhabha considera o reconhecimento de identificação outorgado pela tradição, que promove a modificação das representações culturais manifestadas no decorrer do tempo. “Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’” (BHABHA, 2010, p. 21). Assim, em toda a sua expressão de amor, de cuidado e atenção, o poema “Mãe Preta” traz a tradição e a reencarnação cultural de uma África renascente a cada nova geração, além dos limites geográficos de um continente que teve um grande contingente populacional retirado de seu território.

No poema “Pai João” (MENEZES, 1993, p. 222-4), identificam-se as recordações do passado de um filho de escravo que, já velho, lembra e relembra “a vida brasileira que ele viu e gozou e viveu”. Não era africano, antes um brasileiro pobre, nascido da escravidão e, mesmo sem ter passado pela difícil vida servil, enfrentou a miséria e a discriminação que dela ficou. Desde “moleque”, aprendeu a lutar contra os rigores das imposições sociais e, entre “rabo-de-arraia” e “cabeçada na polícia”, os descatos que o levavam ao “xadrez”, sentia-se livre e tinha o prazer em transgredir as leis de uma ordem pública que lhe eram impostas. Mas, com satisfação de ver o “furdunço no cortiço” onde morava, viveu intensamente os prazeres e os amores por “uma anágua de renda engomada” que, não tão comprida aos modos da época, deixava à mostra “umas sandálias brancas bem na ponta dum pé”. Em sua ignorância, pois “nem sabia o que era monarquia”, relembra, com grande orgulho as vitórias da nação, pela representação dos heróis e das batalhas vencidas pelo Brasil na “Guerra do Paraguai”, para a qual foi recrutado.

O saudosismo, característica significativa de uma identidade africana por alimentar o desejo de um retorno impossível, é bastante evidenciado em *Batuque*, não apenas pela

lembrança do continente distante, mas também pelo sentimento de perda que se dá em decorrência das mudanças no cotidiano. O passado se torna o motivo da exaltação do poeta em relação a algo inalcançável, como aparece no poema “São João do Folclore e Manjericos”, no verso “[...] Por que não és mais o mesmo meu São João do passado?!” (MENEZES, 1993, p. 239), o que demonstra o desejo de retorno de um passado prazeroso, que ainda está guardado na memória do poeta.

No poema “Chorinho”, o motivo da expressão lírica é a propagação de uma prática cultural popular, manifestada pelos três principais grupos étnicos que formaram o povo brasileiro. Outro ponto a ser observado é a expressão de exacerbação da saudade, que traz como referência a forma como se expande o próprio mundo, local de encontro dos três elementos acima mencionados. De maneira descomprometida, mesmo cantando músicas “chulas”, não deixam de “serenatear” e de demonstrar seus sentimentos, ainda que seja somente em uma esquina de rua, ponto de início e de fim dessa manifestação de lirismo, como se observa nos versos:

Das músicas chulas as notas subindo  
conduzem três almas demais brasileiras serenando.  
E vão por esse mundão que se chama Saudade  
e começa e termina numa esquina de rua (MENEZES, 1993, p. 240).

Todo o lirismo demonstrado em *Batuque*, com relação a uma identidade cultural africana, tem origem na literatura popular tradicional desse continente que, anonimamente, caracteriza a conservação de uma tradição oral, difundida por autores também anônimos. Esses autores “[S]ão cantores, poetas, cantadores, dançarinos, atores..., que Delafosse engloba sob a denominação comum de griots” (RAMOS, 2007, p. 138), um termo de origem francesa, criado pelo etnólogo francês Maurice Delafosse para designar o mágico contador de histórias que, utilizando-se da música para expressar-se, conta histórias e ensina as lendas e os costumes de seu povo.

De forma semelhante, o poeta Bruno de Menezes, nos poemas de *Batuque*, pode ser considerado o “griot” que, em tom musical, consegue transformar em versos as nuances de uma identidade negra, proporcionando uma compreensão mais apurada em relação às manifestações culturais africanas trazidas e adaptadas ao ambiente brasileiro, numa demonstração de que “[O] sentimento de pertencer a uma cultura se constrói a partir da interação entre as histórias do passado e as práticas sociais do presente” (LODY apud TORRES, 2009, p. 70), uma prática peculiar à literatura oral, mas que o poeta põe à mostra em seus versos.

### 3.3 – A musicalidade em *Batuque*

Como manifestação de expressividade identitária da negritude nascida de instrumentos rudimentares, construídos de madeiras ocas, de couro de animais e outros materiais facilmente encontrados na natureza, a música constitui um elemento cultural de vital importância na cultura africana, seja em momentos de êxtase e alegria, com um compasso frenético, ou em momentos de tristeza e nostalgia, marcado por um compasso lento e melancólico.

A coletânea de poemas produzida por Bruno de Menezes, como o próprio título já indica, é uma representação da manifestação da musicalidade africana. O efeito poético de seus versos ocorre, com frequência, pela nasalização e pela repetição do som, além de, em muitos poemas, pela opção da ausência de pontuação. Como exemplo de nasalização, é possível observar o eco decorrente do uso dos fonemas “õ” e “ã” que se alternam nos vocábulos que formam versos como o segundo do poema “Batuque”: “- do **jongo** do **samba** na **onda** que **banza**” (MENEZES, 1993, p. 215). Como exemplo de repetição, tem-se o verso “...E o sumo **baboso** **espumoso**, **meloso**”, no poema “Alma e Ritmo da Raça” (MENEZES, 1993, p. 218). Essas particularidades criam assim a aproximação entre o texto literário e a música que, embora sendo duas abordagens diferentes, o poeta conseguiu, em muitos de seus poemas, transcrever os ritmos na grafia de uma linguagem musical, proporcionando-nos melhor compreensão dessa característica da identidade cultural africana, marcada por uma fala nasalizada, com sufixos indicando o diminutivo e por sons repetidos.

Pela musicalidade dos poemas, o batuque, que também é o indicativo para o nome da obra, e do poema que a inicia, traz como significado o rufar dos tambores que, numa “cadência alucinante” desperta a sensualidade expressa em “Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios” (MENEZES, 1993, p. 215), quais movimentos reconhecidamente africanos, demonstrando uma expressão corporal evidenciada pelo ritmo que “acompanha a abordagem temática: intenso, marcado pela cadência dos tantans na alegria dos amores; ou lento, marcado na batida leve do couro surrado pela tristeza do tronco e da saudade da África” (FARES, 2012, p. 128). É uma íntima relação da música com a cultura africana evidenciando que, ao chegar em uma terra distante, desprovida de seus bens materiais, recorria a essa modalidade cultural como forma de deixar aflorar seus sentimentos, fossem de alegria ou de tristeza, extravasadas pelo poderoso ritmo dos instrumentos de percussão e pela cadência das palavras que traçam os caminhos do som.

Originado em diversas fontes da emoção humana, o som pode se propagar em várias direções, causando inúmeras sensações. “As imagens interpenetram-se nos planos sensoriais,

fundem-se em sensações visuais (plásticas ou cênicas), sonoras (do ritmo e da cadência da música), olfativas (o cheiro das ervas e do corpo) e resultam em raros efeitos expressivos” (FARES, 2012, p. 129). Apesar de toda a magia que o poema transmite, enfatizando a busca de compensações pela difícil condição de um exílio como forma de superação dos traumas sofridos, parece impossível esquecer esse sofrimento expresso nos versos: “E o batuque batendo e a cantiga cantando / lembram na noite morna a tragédia da raça!” (MENEZES, 1993, p. 216). Observa-se, então, a luta por uma superação que não se consegue alcançar, concorrendo assim para a expressão da ambiguidade humana, numa tentativa de demonstração de alegria, mas que não apaga a tristeza.

Em outro poema, “Alma e Ritmo da Raça”, a descrição do corpo feminino e dos movimentos sedutores, que enfeitiçam os homens como o “cheiro forte das resinas mandingueiras”, traz a estética de um corpo admirável, transcrita nos versos: “E os seios pitingas, o ventre em rebojo, / as ancas que vão num remanso rolando / no tombo do banjo” (MENEZES, 1993, p. 218). Associado à música, o corpo da mulher negra aparece com as curvas naturais do corpo feminino, moldadas pela magia de uma sensualidade característica do molejo africano transformado em gestos sedutores.

Sob outro aspecto, encontra-se no poema o espaço para exaltação da sensualidade feminina, tão bem mostrada pelo poeta ao descrever a reação do corpo, como forma de seduzir os homens, inclusive aqueles que não são de sua etnia, considerados os senhores que, mesmo devendo manter distância do contato, vão de encontro às circunstâncias sociais, sem conseguir deixar de lado o instintivo desejo de um envolvimento carnal, como se pode observar na estrofe abaixo:

E o branco sentindo xodó pela preta,  
aguentando a marêta gemendo no fungo,  
bem quer e não pode mas vai de teimoso  
se acabar no rebolo da bamba africana ... (MENEZES, 1993, p. 219).

Ainda no mesmo poema, a expressão da sensualidade feminina desperta também uma reação no tocador, que manifesta o desejo incontido, caracterizado pela inquietação demonstrada com a aceleração do ritmo, percebida nos versos: “E os braços se agitam, se afligem batendo, / as coxas se apertam se alargam se roçam / os pés criam asas voando pousando” (MENEZES, 1993, p. 218). Numa relação de causa e efeito, a música relaciona o movimento entre a dançarina, que exhibe a leveza de seus gestos sensuais diante do desenvolvimento da música, e o tocador que, ao perceber essa reação, expressa, pela evolução da música, o desejo que a dançarina lhe desperta.

“O ritmo forte e vibrante marcado pela cadência das palavras e dos instrumentos musicais mostra, em *Batuque*, a evolução de um ritual negro, acompanhado pelo erotismo dos corpos em requebros e preparação para o amor” (FARES, 2012, p. 129). Dessa forma, a poética de Bruno de Menezes demonstra, de forma envolvente, os valores de uma identidade africana já conhecidos, mas não apreciados em toda a sua magnitude.

O som do banjo, instrumento africano, traz à lembrança o sofrimento causado pela escravidão, até mesmo naqueles de tez clara, miscigenados por brancos e negros, e que não conseguem espaço numa sociedade firmada sobre uma teoria de branqueamento, contudo desconsideradora da cor da pele quando a origem genética é negra. Embora discriminado, o negro demonstra que o prazer pela música não se apaga, sendo este prazer uma forma de extravasar os sentimentos negativos, um dom que se opõe às hostilidades sociais, conforme observado na estrofe a seguir:

A luz vai sumindo ... E o banjo nos lembra  
dos filhos do engenho, da escrava, da Izaura  
tão dungo no denço  
que é dom desta raça cotuba no samba (MENEZES, 1993, p. 221).

Ainda com referência à estrofe acima, uma característica da identidade africana é o jeito criança do homem adulto que, como demonstração do *gingado* africano, tornou-se uma característica do brasileiro, no qual o molejo proveniente dessa musicalidade está no seu jeito de andar, como quem anda sambando.

No poema “Chorinho”, a musicalidade é marcada pela expressão de lirismo demonstrada nos versos: “O silêncio parou para ouvir o chorinho / que os crioulos tocavam / amando as estrelas falando com a lua” (MENEZES, 1993, p. 240). Em outro momento, os versos “E os dedos raspando nas cordas gementes, / os beijos soprando na boca da flauta, / comovem a Lua que fica branquinha” (MENEZES, 1993, p. 240-1) representam o poder que a música dos “crioulos” tem ao provocar sentimentos em quem parece não conseguir manifestá-los, e empalidece, ao perceber essa manifestação de emoção. É a força da cultura que se manifesta em sons envolventes, contra os quais não há resistência, mesmo daquele que, na alta noite, acorda e, ao abrir “[U]ma janela curiosa vem ver quem é que toca” (MENEZES, 1993, p. 241).

Outra forma dessa manifestação é a menção de instrumentos musicais, como recurso de manifestação das emoções, expressas pelo efeito em decorrência do uso da bebida que, no poema intitulado “Cachaça” enfatiza que essa é uma bebida “que faz com que o negro nem pense em morrer, / que põe nas mãos dele cuícas e surdos / na hora dos ranchos dos sambas e

choros” (MENEZES, 1993 p. 246). Essa condição dá ao negro a coragem de que ele precisa para enfrentar as dificuldades e o incentiva a tocar seus instrumentos como forma de superação dessas barreiras que surgem em sua vida.

Em “Liamba”, os versos “Teu fumo foi fuga do cativo, / trazendo atabaques rufando pras danças, / na magia guerreira do reino de Exu” (MENEZES, 1993, p. 257) apresentam um misto de musicalidade e religiosidade num ritual sob o efeito da droga que entorpece, junto à cadência rítmica dos atabaques, “provocando um estado de excitação que induz ao afrouxamento dos controles da consciência até o completo transe” (SEVCENKO, 1998, p. 128). É a demonstração de traços culturais nos quais a música tem presença marcante nos cultos religiosos.

### **3.4 – A religiosidade em *Batuque***

Com o tráfico de escravos ocorrido na África a partir do século XVI, que proporcionou a chegada das etnias africanas à América, foram trazidas ao continente americano as práticas religiosas desses povos. Despojados de tudo, sob o ponto de vista material, vieram apenas os conhecimentos que possibilitaram o exercício das práticas vivas do seu cotidiano, como elemento de superação das dificuldades enfrentadas longe de sua terra e como forma de manutenção da riqueza de um patrimônio cultural. Um exemplo disso é o candomblé, manifestação com características mais africanas; e a umbanda, marcada pela fusão de outros cultos. Essas práticas religiosas trazem os elementos de revelação do sagrado que, sob a visão de um cosmos hierarquizado, no qual o homem está incluído, está em permanente diálogo com os outros componentes desse universo, sobretudo, as forças da natureza.

Existe um vasto repertório simbólico para a explicação de conceitos e da expressão da diversidade dos mitos e divindades conformados nesse espaço mágico que se manifesta nos *terreiros*. Enquanto ambiente dos rituais, e também de outras relações, em especial as sociais, Bruno de Menezes retrata em *Batuque* o espaço dos terreiros como o local de trocas e interações culturais. Assim, os cultos e crenças de origem africana são manifestações de expressão cultural, na qual “[A] religiosidade é uma das formas de o negro, transplantado de sua terra, minimizar seu sofrimento diante da negação e silenciamento de sua identidade; da negação de sua liberdade e dignidade” (REIS, 2012, p. 93).

Os rituais são referidos não somente como algo particular de uma determinada etnia, e sim a somatória de traços de etnias diversas, tais como Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Moçambique, Mina, Banto, Yorubá e tantas outras anteriormente citadas na obra, que aqui

chegaram e transpuseram-se em processo de fusão aos cultos já existentes, deixando sua marca distinta, como considera o sociólogo Reginaldo Prandi: “Mas são nas religiões afro-brasileiras que estão registradas a presença decisiva e a diversidade da contribuição negra” (PRANDI, 2004, p. 231). A grande influência da religiosidade na cultura africana estendeu-se a outras manifestações culturais, interligando-se a elas, contribuindo para a riqueza de um complexo cultural africano que foi também somado àquelas existentes na América, sobretudo no Brasil, país que, pela proximidade com o continente africano, recebeu maior número de escravos.

Sustentada na história oral, a memória milenar africana ressurge nos poemas do livro *Batuque*, com as regras que determinam os papéis de homens e mulheres, tanto nas ações comunitárias, quanto em outras atividades, tendo na religiosidade o exercício de um poder simbólico, que se mantém a cada nova geração. A força dessa religiosidade tem origem na compreensão de fenômenos naturais, intermediados pela ação ritualística, que se utiliza de um grande repertório conceitual, garantindo a sobrevivência da identidade grupal, constituída na ligação entre o humano e o sagrado.

Essa presença é observada em inúmeros poemas, dos quais, “Toiá Verequête”, que demonstra o *transe* como um processo natural, recorrente em cultos religiosos de origem africana, caracterizado pela presença de uma entidade sobrenatural no corpo de um participante do culto. Isso é observado nos versos: “A voz de Ambrosina em ‘estado de santo’ / virou masculina. / O corpo tomou jeitão de homem mesmo” (MENEZES, 1993, p. 242).

A transmutação do humano que, por um momento passa a apresentar características de entes espirituais, independente das características de gênero, é comum no Candomblé, na Umbanda e tantos outros cultos. Essa forma de manifestação do sobrenatural, somada ao catolicismo e a cultos indígenas de pajelança, tomou uma nova conformação na Amazônia, em cujo culto, além dos orixás africanos, foram acrescentados os caboclos e espíritos indígenas como entidades invocadas nas manifestações religiosas.

A onipossessão é comum a várias religiões, porém, na cultura brasileira ainda é pouco explorada e, segundo os princípios estabelecidos pela sociedade politicamente organizada, ainda é uma prática incomum, por muito tempo considerada proibida. Nesse sentido, Nicolau Sevcenko observa essa condição não por ser ocasionada pelo desaparecimento da possessão sagrada, mas por ser “desinvestida de sua dimensão política, restringindo-se a uma atuação no contexto de um culto que passa a ser controlado pelo Estado e pelas magistraturas” (SEVCENKO, 1998, p. 131). Nas sociedades tribais, a força da religião equivale à força política, pois a crença no poder sobrenatural dos deuses e espíritos, que interferem na vida das pessoas e nas ações cotidianas do grupo, garante o equilíbrio desses dois poderes.

Na representação do poder nesse tipo de culto religioso percebe-se que a “qualidade essencial e principal do mago, em todas as suas funções e em todas as suas práticas, é, sem dúvida, a de saber provocar em si mesmo e nos demais, esse estado de ânimo especial que é necessário para a magia” (CASTIGLIONI, 1987, p. 69). Cabe a esse líder, estabelecer a ligação entre o mundo humano e o espiritual.

No poema intitulado “Louvação do Cavaleiro Jorge”, os aspectos da religiosidade africana estão representados em cultos que resultaram da mistura com os cultos originariamente católicos, trazidos pelo colonizador europeu. No texto introdutório do poema é enfatizada a existência do culto religioso em devoção a um mesmo símbolo, do qual os negros se apropriaram, em decorrência da proibição à expressão religiosa africana, havendo, portanto, a fusão entre São Jorge, o cavaleiro príncipe da Capadócia e santo católico, e Ogum, o deus guerreiro dos cultos de origem africana, louvado com “ladainhas, com cânticos sacros e música de atabaques” (MENEZES, 1993, p. 249). A mistura não descaracteriza o ritual que apresenta especificidades dos dois cultos, e chega a uma forma singular de manifestação religiosa, diferente das duas, mas que mantém as marcas identitárias de cada uma.

Na condição de dominado que não poderia demonstrar livremente o culto a seus deuses, o africano e seus descendentes manifestavam sua religiosidade de forma escondida, por trás dos santos de devoção católica, cuja representatividade se assemelhava. Assim, fundiam-se o guerreiro São Jorge e o grande Ogum, por possuírem as mesmas características.

No poema “Oração da Cabra Preta”, destaca-se a figura de Mestre Desidério, um feiticeiro que usa seus poderes para conseguir a mulher desejada, mesmo que isso não seja o desejo dela. É caracterizada também a mistura entre religiões observada nos versos “Com fê e ‘atuado’ mestre Desidério / chama por três vezes ave-Maria” (MENEZES, 1993, p. 256) pois, sob o efeito do transe, invoca Maria, santa cultuada no catolicismo.

O poema “Cachaça” é uma exaltação ao líquido produzido com a cana plantada pelos escravos e por eles usada como importante elemento dos cultos afros, “que dá coragem ao negro”. Entre o bem e o mal, assim como os deuses, que também têm representação entre esses dois opostos, a cachaça tem o poder de tirar o negro da terra e levá-lo ao céu “onde tem assento / Ogum Omolú Ochossis Oxum” (MENEZES, 1993, p. 246), divindades africanas que são, respectivamente, o deus guerreiro; o deus mais temido, que representa a terra e as pestes; o deus caçador, que representa a fartura; e a deusa da fecundidade.

Semelhante ao poema “Cachaça”, “Liamba” também representa um elemento de transição entre o bem e o mal, como se pode observar nos versos “Teu fumo foi fuga do cativo, / trazendo atabaques rufando pras danças, / na magia guerreira do reino de Exu”

(MENEZES, 1993, p. 257). Na religiosidade africana, Exu, enquanto divindade de representação do mal, não está em oposição aos deuses do bem, uma característica do culto africano, que não traz a preocupação do direcionamento à luta entre o bem e o mal, constante em cultos de outras origens.

Em outro momento do poema, os efeitos decorrentes do consumo da liamba são demonstrados de forma semelhante ao *transe* do culto religioso e tornam possível, pela imaginação, uma viagem ao continente africano, despertando a fé nos Santos protetores de lá e que ainda podem ser invocados, apesar da distância. Eles se tornam a possibilidade para o surgimento da saudosa lembrança da terra que, apesar de localizada do outro lado do oceano, ainda se faz presente, como se pode observar nos versos:

Na tontura gostosa na quebreira vadia  
que sentem os teus ‘defumados’,  
estaria toda a ‘força’ dos Santos Protetores  
que vieram da outra banda do mar?” (MENEZES, 1993, p. 257-8).

No poema “*Mãe Preta*”, a representação de religiosidade está em sua participação como ajudante da cerimônia do culto de invocação dos deuses, demonstrada nos versos: “correndo o frasco na macumba/ quando chega Ogum, no seu cavalo de vento” (MENEZES, 1993, p. 227).

No poema “*Mastro do Divino*”, caracterizado como um culto de mistura entre etnias, a presença africana dá aos “festejos da coroa”, uma conotação diferente às ladainhas, cantorias originariamente europeias, que absorveram os cantos africanos, registrados nos versos: “As tiradeiras vêm tirar as ladainhas africanas / que o povo bastardo resmunga contrito:” (MENEZES, 1993, p. 233). A demonstração de poder do canto africano é evidenciada no último verso pela expressão “povo bastardo”, que são aqueles que, mesmo não sendo filhos legítimos de uma negritude africana pura, são contagiados pelo canto africano. No verso “assaí, mungunzá, caruru, tacacá” (MENEZES, 1993, p. 234) percebe-se a contribuição das iguarias, tão presentes nos cultos. E no verso “malhando bolindo mexendo o mocambo” (MENEZES, 1993, p. 234) está a demonstração da forma nasalizada que caracteriza a fala e marca a musicalidade como outro componente da religiosidade africana.

Diferente do poema “*Mastro do Divino*”, o poema “*Toiá Verequête*” apresenta um culto originariamente africano, que tem no *ponto* a forma de chamar as entidades espirituais, o que é evidenciado nos versos “Aí o ‘terreiro’ num gira girando / entrou na tirada cantada do ‘ponto’” (MENEZES, 1993, p. 242). Nesse sentido, a “tirada do ponto”, falada ou cantada, é o modo de invocação das divindades, respeitando-se a especificidade de cada uma delas.

### 3.4.1 – O sagrado e o profano em *Batuque*

O poeta Bruno de Menezes, em *Batuque*, “[A] pesar dos temas e cenários profanos, sofre a influência de uma inspiração religiosa, revelando o negro brasileiro em sua integridade cósmica, trabalhado pela ação ancestral que lhe modela a dança e o canto.” (FARES/NUNES, 2005, p. 16). A ocorrência de uma aproximação entre essas duas formas de manifestação cultural que, em povos que adotam as religiões de base cristã, parece ser uma condição improvável, nas religiões de origem africana não é apenas uma possibilidade, mas algo que acontece de modo natural.

A existência de valores morais e normas determinantes na organização social dão à religião a posição de elemento condicionante de sentido em qualquer sociedade. Nas culturas africanas, essas práticas religiosas têm como fundamento os rituais que cultuam a magia de uma ancestralidade e é envolvida numa teia de relações dispostas além das razões de viver, criadas num espaço de transição simbólica pelas sociedades tribais que, por sua vez, criaram um sistema de representações agregador da crença religiosa com as práticas comuns à vida material.

Constituídos como situações existenciais que o ser social de origem africana adquiriu ao longo de sua história, o sagrado e o profano tornaram-se componentes do ato misterioso de uma manifestação materializada do mundo natural, que passa a ser vista como sagrada. Essa é uma forma de colocar em mesmo plano a experiência humana e o divino, relação essa que não tem a mesma pureza em outras culturas, mas é condicionada pela própria existência social. Nesse sentido, o divino torna-se uma condição que delimita o ser, mas que pode ser resgatado no interior das pessoas, nos mistérios trazidos em si ou até mesmo nos sonhos. O homem toma consciência da vida e de suas ações para vivê-la, dando a ela os valores sociais das memórias individuais, nas quais o sagrado ocupa a posição de mediador das ações humanas, mas que não as proíbe de acontecerem.

Essa ocorrência acontece de forma diferente de outras culturas, nas quais a luta entre Deus e Satã é estabelecida pelo confronto entre a espiritualidade e a materialidade, como observa o francês Georges Bataille, ao comentar o sentido da vida que Baudelaire demonstra em *Les fleurs du mal*. Considerando a relação do trabalho como uma atividade divina, e o prazer, como atividade satânica, é possível perceber a ligação desses dois polos, sabendo-se que “[O] trabalho responde à preocupação do amanhã, o prazer ao do instante presente. O trabalho é útil e satisfaz, o prazer, inútil, deixa um sentimento de insatisfação. Estas considerações colocam a economia na base da moral, colocam-na na base da poesia” (BATAILLE, 1998, p. 42). Nesse sentido, está definida a divergência entre o sagrado, enquanto dimensão espiritual,

e o profano, ocasionado pelo desejo da satisfação material, o que demonstra a existência de “duas solicitações simultâneas, uma para Deus, a outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir em grau; a de Satã ou da animalidade é uma alegria de descer” (BATAILLE, 1998, p. 42).

Ainda que seja evidente o distanciamento ideológico entre aquilo que representa o sagrado e o que pode ser representado como profano, a configuração do espaço destinado a essas práticas, antes separadas, tornou-se comum tanto a eventos divinos, quanto a eventos mundanos, o que já era comum na cultura africana. O que deve ser levado em consideração é a intenção da manifestação, pois o terreiro sempre foi o espaço destinado a todas essas atividades. Como considera o historiador francês Maurice Halbwachs:

À medida que as principais atividades da vida social se libertam do domínio da religião, o número e a extensão dos espaços dedicados à religião ou habitualmente ocupados por comunidades religiosas, se reduziram e fecharam. Certamente, “para os santos, tudo é santo”, e não há lugar que na aparência seja tão profano em que o cristão não possa evocar seu Deus (HALBWACHS, 2003, 183).

A presença do sagrado e do profano na criação poética de Bruno de Menezes é constante, porém, em *Batuque*, essas duas manifestações culturais estão demonstradas de forma peculiar, sem a culpa dos rigores das normas estabelecidas. Assim, da santificação que a liberdade da expressão poética não obedece, surgem as características da religiosidade africana trazida para o Brasil. Nesse sentido:

A experiência poética, como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, de repente o nosso ser recorda sua identidade perdida; e então aparece, emerge, esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem se sustenta sozinha, sem necessidade de recorrer à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo (PAZ, 2012, p. 144).

A criação imaginativa do poeta põe à mostra a percepção de um mundo que se funde entre a ação, nascente da vivência de uma realidade apresentada no cotidiano, e o mito, que em sua forma primordial leva às experiências sobrenaturais. “O mito vivia a vida do homem e este a vida do mito, porque ambos se co-pertenciam dentro de um espaço onto-poético do existir fazendo a experiência do mundo junto à terra. Isso era o modo de pertencimento do homem” (SILVA, 2010, p. 12).

O registro dessa particularidade de identidade cultural africana enxerga o homem como sujeito passível de fazer duas escolhas, algo que em outras culturas está em oposição. Tal

aspecto identitário confere ao homem, distante das pressões de uma religiosidade severa, a liberdade de sua própria natureza original, como se pode observar no poema “Cachaça”, na seguinte estrofe:

Cachaça é teu céu  
 onde tem assento  
 Ogum, Omulú Ochossis Oxum.  
 Toda tua crença de alma sofrida  
 tu sentes no peito  
 louvando a “caninha” (MENEZES, 1993, p. 246).

Livre de convenções morais que outras religiões impõem, na religiosidade africana apresentada no poema “Cachaça” não há esse juízo que leva ao conflito da escolha entre dois caminhos absolutamente opostos. Na produção literária de Bruno de Menezes, a expressão fictícia da realidade proporciona a quebra de valores éticos e morais, e coloca, em um mesmo plano, situações e sentimentos antagônicos que se complementam como elementos constituintes da narrativa, oferecendo novos enfoques para essa realidade e despertando a percepção dos teóricos para novas análises e interpretações.

A construção da memória histórica torna-se um processo seletivo no qual o autor dirige sua narrativa segundo sua concepção, pela qual a representação figurada do passado está ligada a um aprendizado absorvido pelo poeta diante da vivência com a história do negro que aqui chegou para o trabalho na lavoura canavieira. “A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico” (RICŒUR, 2007, p. 455).

Em *Batuque* é enfocada a força de uma religiosidade que comporta o individual de maneira holística, pela qual são manifestadas as dimensões de um mundo espiritual e um mundo material, presentes na cultura africana. Pela demonstração de um ritual misto no qual a manifestação do sagrado e do profano estão em conexão, reforça-se a ideia de liberdade em relação aos valores determinados pelas normas sociais de grupos estritamente presos aos princípios de uma religião castradora. Essa característica é observada em vários poemas, como no poema “Alma e Ritmo da Raça”, nos versos: “não é candomblé não é Santa Bárbara, / nem banzo banzado bom carimbó bolinoso;” (MENEZES, 1993, p. 219), nos quais a representação da dança pode ser vista como um ritual profano, que se realiza de forma semelhante ao ritual religioso.

A expressão musical, que estimula o ritual da dança, é um fenômeno inerente à cultura humana, em quaisquer estágios de uma vida social, porém, é estabelecida como uma prática

apresentada de modo a separar o sagrado daquilo que é profano, apesar de que na cultura africana há uma intersecção. Esses rituais aproximam mito e religião como práticas que contêm explicações das razões da vida e tudo o que nela ocorre.

Embora com particularidades comuns, há uma íntima relação para a elucidação de justificativas desses fenômenos, pois seus fundamentos não são ligados, especificamente, às pressuposições de um pensamento lógico, mas aos sentimentos, o que não significa que as ideias que lhes servem de apoio não obedecem a uma organização. Na cultura africana essas práticas constituem a valorização de percepções que envolvem as pessoas em sua própria realidade, na qual o campo espiritual e o campo material fazem parte da composição de todo e qualquer indivíduo. Nesse sentido, Mircea Eliade, em seus estudos sobre religião afirma:

A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar, etc. (ELIADE, 2010, p. 87).

Na visão de Michel Maffesoli, as condições presentes na sociedade estabelecem uma relação de ambivalência que acompanha o indivíduo desde a infância. Na figura paradigmática da criança, as ações acontecem sem a preocupação com julgamentos de valores, à margem de qualquer moralismo. Ao transitar entre o mito e a realidade, como objetos de suas brincadeiras, essa prática infantil faz surgir o que mais tarde passará a constituir o comportamento dos adultos. “A verdade do homem está na sua contradição. As suas práticas são ambivalentes. A duplicidade é a estrutura antropológica mais constante” (MAFFESOLI, 2002, p. 125).

A ambiguidade estabelecida como característica da natureza humana, é também expressa pela literatura sob uma concepção da organicidade holística natural e social, na qual é demonstrada a essência contraditória do universo e a dualidade do ser que é, ao mesmo tempo, matéria e espírito, uma condição que contribui para o duplo efeito, ao passo que “[A] matéria é espiritual, assim como o espírito é material” (MAFFESOLI, 2002, p. 111).

Essa condição pode ser relacionada ao efeito de transe, característico dos rituais religiosos de origem africana que, a partir do canto e da dança, tem uma forma de invocação para se atingir o estágio de fusão das entidades espirituais ao corpo dos devotos, como se observa nos versos: “Aí o ‘terreiro’ num gira girando / entrou na tirada cantada do ‘ponto’” (MENEZES, 1993, p. 242). A participação da coletividade em busca de um mesmo fim, demonstrada pelos versos, traz ao ritual o caráter unitário entre dois campos componentes do

indivíduo que, tendo o corpo como representação da matéria, também pode entrar em contato e doar esse corpo às entidades espirituais, situação retratada no poema “Cachaça”, no verso “si o teu ‘assistido’ te faz seu ‘cavalo’<sup>11</sup>” (MENEZES, 1993, p. 246).

A fundação ontológica do mundo na religiosidade africana dá-nos a ideia de uma forma humana holística, que acontece pela materialização do sagrado, ocasionada pelo transe, no qual há uma interação direta entre o mundo material e o mundo espiritual. Esse ritual é diferente daquilo que Mircea Eliade denominou *hierofania*, como sendo a manifestação do sagrado. Esse modo de expressão do divino revela, em outras religiões, um centro absoluto para o qual convergem todas as forças que têm por objetivo o bem, marcado pela ocorrência de uma “extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma *orientação* pode efetuar-se” (ELIADE, 2010, p. 26). Assim, está lançado o distanciamento entre o mundo material e o mundo espiritual, que se torna apenas um desejo que só pode ser atingido após a morte, como prêmio àqueles que buscaram a santificação em sua vida terrena.

De forma contrária, nas culturas de origem africana, as possibilidades de relação entre sagrado e profano são sempre frequentes, chegando, em alguns momentos, a uma fusão entre essas duas dimensões, como demonstradas no poema “Cachaça”, nos versos: “Toda tua crença de alma sofrida / tu sentes no peito / louvando a caninha” (MENEZES, 1993, p. 246). A elevação da bebida a um estágio sagrado provoca sensações semelhantes ao transe, pela suspensão da razão e entrega aos efeitos que ela causa. Nos rituais religiosos, a sacralização de objetos comuns ao cotidiano do mundo materializado cria condições para a aproximação entre o sagrado e o profano, demonstrando que, “para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa” (ELIADE, 2010, p. 26).

### **3.4.2 – O bem e o mal em *Batuque***

A luta entre o bem e o mal pode ser considerada uma questão de caráter metafísico, que compõe a integralidade do ser e faz parte da trajetória do ser humano ao longo de sua própria história, visto que está envolvido num eterno conflito entre duas forças oponentes. Surgida das contingências de valores morais que a sociedade estabelece, essa condição de um

---

<sup>11</sup> Na linguagem utilizada nos cultos religiosos de origem africana, o termo “cavalo” significa o médium que recebe entidades espirituais.

posicionamento unilateral está, segundo Michel Maffesoli, em processo de mudança, favorecendo o surgimento de uma nova visão, pois:

O homem mediano, moderno, apenas ‘funcionando’ numa dessas polaridades, é um ideal recente. Parece, aliás, que esse ideal está já em vias de saturação, e que retorna à ordem do dia o dialógico, que a sabedoria popular nunca esqueceu, entre ‘o odor da santidade’ e o ‘odor do enxofre’” (MAFFESOLI, 2002, p. 103)

A oposição desses valores também foi considerada por Nietzsche, para quem “‘bom’ e ‘mau’, ‘bem’ e ‘mal’, mantiveram durante milhares de anos um combate largo e terrível, e ainda que há muito tempo que o segundo valor logrou vantagem, não faltam ainda hoje terrenos onde a luta continua indecisa” (NIETZSCHE, 2011, p. 53). Essa situação conflituosa torna-se, constantemente, fonte de inspiração para a literatura, que sempre apresenta questões em suas criações voltadas a ações desenvolvidas segundo os dois lados dessa oposição, como a ordem, que se contrapõe à desordem, e a honestidade, que tem como oposto a corrupção. É nesse embate que se desenvolve o percurso da trama literária.

A relativização dos conceitos de bem e de mal está diretamente vinculada à dependência de normas socioculturais, que variam de uma sociedade a outra, dentre as quais se encontra a religião, uma instituição que hoje abre espaço à condição politeísta de que “o Deus único, absoluto, transcendente, criador do mundo, servindo de referência ao Homem dominador da natureza, dá lugar a um politeísmo multiforme” (MAFFESOLI, 2002, p. 47). É nessa condição multiforme que se fundem as definições de bem e de mal, quebrando a ideia de uma definição absoluta, que não permita a abertura de espaços para contestações entre os valores que eles representam. “O politeísmo dos valores é, então, o meio mais seguro de se proteger do totalitarismo do pensamento totalizante” (MAFFESOLI, 2002, p. 97).

O surgimento de uma ambiguidade conceitual, que leva a várias concepções de bem e de mal, cria a necessidade de uma existência compartilhada entre essas duas forças que, embora contraditórias, estão intimamente relacionadas em sua ambivalência. “Podemos esforçar-nos por dissimulá-la, procurar eliminá-la, que ela não deixa de afirmar a sua indiscutível continuidade. Para o dizer em termos metafísicos, Deus tem sempre necessidade do seu oposto: Satanás” (MAFFESOLI, 2002, p. 103).

O pensamento de Maffesoli pode ser relacionado à ideia do filósofo alemão Friedrich Nietzsche em sua afirmação de que “[P]ara edificar um santuário é preciso destruir outro” (NIETZSCHE, 2011, p. 91), uma ideia lançada sob o princípio da lei que rege a vida humana, em todos os níveis de sua existência, na qual estamos sujeitos à manutenção de “uma

vivisseccção da consciência, de um mau-tratamento brutal, exercido contra nós, por milhares de anos; estamos habituados a isto e nisto fazemos consistir a nossa maestria, a nossa perversão de gosto” (NIETZSCHE, 2011, p. 91-2). Nessa condição, a genealogia de uma moral, que determina as contingências sociais, tem como um de seus princípios a relação antagônica entre o bem e o mal, mas pode tomar outro contorno pela transposição do ângulo de percepção.

Nesse contexto, o bem e o mal representam conceitos antagônicos presentes na construção do ser social e dependem de valores morais estabelecidos pelo meio no qual está inserido, mas não estão vinculados a conceitos absolutos, adquirindo outras denominações. “Conscientemente ou não, todos nós nos referimos a critérios que nos permitem distinguir, se não o bem e o mal absoluto, pelo menos o melhor e o pior” (TODOROV, 2002, p. 160). São as diversas conotações dadas a esses dois valores que dão origem a uma variedade de sentidos, ampliando as possibilidades de interpretação.

O amadurecimento de uma identidade individual necessita de uma conformação proveniente de fatores sociais e interferem na formação do sujeito, enquanto ser social. “O indivíduo é causa e efeito da lógica da identidade. Senhor da sua história, capaz com outros indivíduos autônomos de fazer a história do mundo, ele é educado para ter uma função nas instituições programadas pela sociedade” (MAFFESOLI, 2002, p. 82). Assim, a vivência em sociedade favorece o contato desse sujeito com normas e valores sociais. “Essas experiências afetivas contém o germe das categorias éticas: o bem é aquilo que é bem para ele, o mal também” (TODOROV, 2002, p. 163).

Em *Batuque*, o poeta Bruno de Menezes apresenta-nos, como marca característica de identidade cultural africana influenciada pela religiosidade, rituais que demonstram a busca de forças sobrenaturais tanto daquelas representantes do bem, quanto das relacionadas ao mal, o que faz com que os adeptos dessas religiões sintam-se com maior liberdade para transitar entre esses dois opostos.

No poema “*Toiá Verequête*”, o bem e o mal aparecem expressos nos versos: “Mestre Desiderio cheio de fé e confiança / começa a rezar no rastro da criatura:” (MENEZES, 1993, p. 255). De forma implícita, o artifício utilizado pelo feiticeiro está relacionado a um ritual religioso, pelo qual ele consegue atrair a atenção da mulher amada que o despreza. A manifestação de um sentimento unilateral toma, no poema, a conotação dialética que uma ação pode apresentar entre dois opostos, na qual a obtenção do amor está representada como um bem para o personagem, que não se preocupa com o outro lado envolvido na questão. A visão de uma relação amorosa marcada pela entrega mútua se apaga com a possessividade de quem só consegue perceber seus próprios sentimentos. A situação apresentada pode ser considerada

como uma representação do mal para a mulher que, embora antes não se sentisse interessada por ele, a partir do ritual passa a vê-lo de outra maneira.

A conceituação de Herbert Spencer em relação ao que é bom e útil, mesmo não tão verdadeiro, mas lógico, está firmada sob um ponto de vista daquilo que pode ser conveniente ou não, do qual surge a questão dos juízos entre “bom” e “mau”, assegurada pela afirmativa de que “é bom aquilo que, em todos os tempos, se revelou como útil, e daí logo ‘o seu valor essencial’” (NIETZSCHE, 2011, p. 34). Assim, nas duas situações acima citadas, o bem e o mal adquirem a conotação de bom e mau, estando passíveis de aplicação dessa condição, pois, tanto no romance quanto no poema, dependendo da observação, o mau ou mal pode ser visto como bom ou bem, e vice-versa. “Toda filosofia serve para esconder outra filosofia: toda opinião é um esconderijo, toda palavra uma máscara” (NIETZSCHE, 2012, p. 211).

Na complexidade das relações sociais, o bem e mal estão sempre presentes, considerado por Nietzsche, segundo Léon Chestov (1949, p. 172), como uma condição que se dissimula no humor do poeta alemão Heine, como Dante revela na *Divina Comédia* e, mais tarde, Sheakespeare se inspiraria em suas tragédias e Tolstoi em seus romances. Mas a acessibilidade à arte literária não é possível a todos em razão do conhecimento e, “É porque a arte que quer satisfazer às exigências superiores da alma não pode ser acessível a todos”<sup>12</sup>. Poucos têm acesso à essa forma de expressão artística, uma pequena parcela que se torna ainda mais reduzida devido às divergências de pensamento, uma ocorrência perceptível desde a antiguidade grega, caracterizada pela procura de uma solução para os problemas que atormentam a humanidade.

Essas oposições, decorrentes do convívio entre pessoas, estão todas sujeitas aos valores que regem a organização social, dentre os quais os valores morais, participantes da própria constituição da natureza humana, e apresentam a flexibilidade quanto ao poder que exercem em uma determinada cultura, chegando até a suprimir valores religiosos:

Nietzsche não se preocupava com isso (a moral), mais do que se preocupava com tudo o que há no mundo das organizações sociais. Ele procurou na moral os traços divinos, mas não os encontrou. A moral se revelou impotente lá onde todos os homens estavam no direito de esperar dela a mais poderosa manifestação de sua força.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Texto original: “C’est pourquoi l’art qui veut satisfaire aux exigences supérieures de l’âme ne peut être accessible à tous” (CHESTOV, 1949, p. 173).

<sup>13</sup> Texto original: Nietzsche ne s’en inquiétait pas plus qu’il ne s’inquiétait de tout ce qu’il y a au monde d’organismes sociaux. Il avait cherché dans la morale *des traces divines*, il ne les trouva pas. La morale se révéla impuissante là où tous les hommes étaient en droit d’attendre d’elle la plus puissante manifestation de sa force (CHESTOV, 1949, p. 229).

Nesse sentido, a suspensão dos valores morais impostos pelas determinações de ações de uma religião proibitiva, não estão presentes em muitos poemas do livro *Batuque* que, ao focalizar traços culturais de uma religiosidade africana não se atém aos rigores da busca de uma conduta sacralizada, antes mostra a fusão entre o bem e mal como forças antagônicas, que fazem parte de uma composição holística do ser humano que engloba, em sua composição de ser global, uma dimensão material, representada pelo corpo, e outra espiritual, que representa a transcendentalidade. Contudo, a obra não estabelece, pela expressão de uma religiosidade, critérios de separação entre essas duas forças. Como exemplo, tem-se o poema “Oração da Cabra Preta”, nos versos a seguir:

Minha Santa Catarina  
 Vou embaixo daquele enforcado  
 Vou tirar um pedaço de corda  
 Pra prender a cabra preta  
 Pra tirar três litros de leite  
 Pra fazer três queijos  
 Pra dividir em quatro pedaços  
 - Um pedaço pra Caifaz  
 Um pedaço pra Satanaz  
 Um pedaço pra Ferrabraz  
 Um pedaço pra sua infância  
 (Sua infância é a mulata) (MENEZES, 1993, p. 255).

A demonstração de um ritual envolve a religiosidade católica representada com a invocação de uma santa, pela qual está configurada a representação de um Deus que luta contra o mal. Por outro lado, a divisão do queijo em quatro pedaços que podem ser vistos como oferendas às entidades malignas, exceto o quarto, que passa a ser o objeto pelo qual o feiticeiro obterá a realização de seu desejo. O primeiro pedaço é para Caifaz, o rabino que induziu o governador Pôncio Pilatos a incentivar o povo judeu à condenação de Jesus Cristo; o outro pedaço é dedicado a Satanaz, o anjo que, expulso do céu se opôs a Deus, passando a ser reconhecido como uma divindade do mal, contra a qual as religiões de origem cristã lutam; um terceiro pedaço é ofertado a Ferrabraz, o lendário cavaleiro, cujo nome indica ser uma pessoa rude e violenta, que carrega consigo a destruição; o último pedaço, destinado à mulher amada, comporta a força que ocasionará a transformação dos seus sentimentos para que, enfeitiçada, venha a corresponder à paixão do feiticeiro.

Ao proporcionar várias possibilidades quanto às perspectivas de análise, o texto literário, em especial a criação poética, por meio da demonstração de um fingimento, passa a ser vista como “algo originado de um mundo irrealizado, que pela transgressão do caráter difuso

do imaginário, assume a aparência de realidade” (LIMA, 2006, p. 288), uma condição aparente, que se torna objeto para inúmeras interpretações. Dessa forma:

o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2002, p. 958).

Nesse processo, a semelhança do imaginário com algo real faz do *Batuque*, de Bruno de Menezes, uma obra literária que se abre como um campo de opções diversas ao estudo analítico de seus poemas, ao focalizar aspectos de uma realidade não muito apresentados em sua expressão de verossimilhança, mas que põem à mostra algo de verdadeiro percebido de várias maneiras, apresenta um leque de compreensões sobre um mesmo ponto observado. Essa é uma condição decorrente da vastidão dos espaços ainda desconhecidos, contudo abertos a novas perspectivas que a ficção literária proporciona, ampliando os horizontes para as teorias críticas nesse campo, no qual as características de verdades indiscutíveis são transformadas em verdades relativas. “A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (CANDIDO, 2006, p. 62).

Em comentário sobre a reflexão teórica do escritor em busca da retratação de uma postura sociopolítica em seus livros, Silviano Santiago considera que essas obras veiculam também informação justa e necessária, vistas como suplemento dos meios de comunicação ou “instrumento oportuno de alerta e de conscientização”, revelando aspectos da sociedade, na qual o escritor torna-se um líder pelas “vitórias” que seu livro alcança. Mas sua obra não é apenas o componente de “uma literatura, portanto, em que há vencedores e perdedores. É um texto que leva a pensar que a sua vitória é a do bem sobre o mal” (SANTIAGO, 1982, p. 131).

O bem representado na literatura criada em *Batuque*, por Bruno de Menezes, está relacionado à abertura da consciência de membros da sociedade para os desmandos e desvios de interesses sem que sejam levadas em conta as necessidades reais da comunidade social, como ocorre no poema “Pai João”, nos versos “Moleque sagica e teso, destro e afoito num rolo, / Pai João teve fama de capoeira e navalhista.” (MENEZES, 1993, p. 222). O processo de rememoração traz, pela situação descrita, a lembrança que põe à mostra o choque cultural decorrente das imposições sociais, pela proibição da prática da capoeira, considerada como um mal para a sociedade, mas que, para o personagem, representava o bem, vista como uma forma de defesa, a qual ele recorria em momentos de necessidade.

A busca da literatura por seu objeto de criação em situações cotidianas é, aparentemente, de pouca importância, como ocorre em *Batuque*, obra que, embora mostrando o trágico destino de muitos africanos tirados de seu território para servirem como escravos, traz poemas que não se estendem além das práticas culturais resistentes ao tempo e à memória de condições sociais que ainda relegam o negro a posições de subserviência, como se pode observar no poema “Cachaça”: “Que fazes os braços ficarem mais ágeis / na estiva no rodo empurrando carrinho” (MENEZES, 1993, p. 248). Diante de imposições que impedem o negro de ter uma vida condizente às suas necessidades, além de estímulo para enfrentar a dureza de um trabalho que traz a lembrança da escravidão, a bebida também pode ser vista no poema como o refúgio que o liberta da consciência desse destino, trazendo-lhe momentos de liberdade, conforme observado nos versos:

Cachaça nascida do olho da cana,  
que faz com que o negro nem pense em morrer,  
que põe nas mãos dele cuícas e surdos  
na hora dos ranchos dos sambas e choros (MENEZES, 1993, p. 246).

Nos versos acima apresentados, o mal que a cachaça representa transforma-se em um bem que ajuda o negro a enfrentar a dura vida do trabalhador braçal, pelo fato de que a bebida tanto traz consequências drásticas a quem se entrega a esse vício, quanto serve de veículo que conduz à diversão. Em *Batuque*, a criação poética toma forma, em muitos momentos, das narrativas de um cotidiano com reflexos de um passado distante, guardados na memória do poeta. É a partir dessas situações, que a obra de Bruno de Menezes pode também despertar o interesse de outras áreas de estudo como a história social, a sociologia, a antropologia e a psicologia, abrindo-se a outras possibilidades de percepção e interpretação, o que demonstra a dependência do processo memorialístico não somente de um conhecimento daquilo que se conta, mas da consciência tida em relação a essas histórias criadas no campo literário.

A procura por outras formas de concepções sobre os aspectos atribuídos ao bem e ao mal, sempre vistos de maneira antagônica, traz novas perspectivas à percepção de uma produção literária latino-americana a qual, na luta por sua autonomia, cria diferentes possibilidades daquelas surgidas na Europa, que serviam de modelo às obras produzidas na América. “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Na literatura de expressão africana ou afro-americana, produzida na América, surge uma nova visão em relação à religiosidade, como uma possibilidade de compreensão

concernente à representação do bem e do mal que, na religiosidade dessas etnias, colocam em mesmo grau de equivalência tanto os deuses voltados à linha bem, quanto aqueles considerados da linha do mal, sendo todos cultuados da mesma forma, como se pode perceber no poema “Liamba”, nas estrofes seguintes:

Liamba!  
Teu fumo foi fuga do cativoiro,  
trazendo atabaques rufando pras danças,  
na magia guerreira do reino de Exu.

Liamba!  
Na tontura gostosa na quebreira vadia  
que sentem os teus “defumados”,  
estaria toda a “força” dos Santos Protetores  
que vieram da outra banda do mar? (MENEZES, 1993, p. 257-8).

A fé devotada tanto aos Exus, divindades que se manifestam para agirem sob uma intenção maligna, e aos Santos Protetores, que intercedem com ações benignas, não está ligada a distinções, mas na confiança de que todas essas entidades podem ser invocadas em um mesmo ritual, não havendo o choque de poder entre elas.

Sob a força dos valores impostos por um colonialismo, que se instalou no continente antes mesmo de os povos que nele habitavam tivessem condições de um nivelamento cultural, a luta por uma autonomia está vinculada à transfiguração dos elementos trazidos pelos colonizadores e diluídos na hibridez de novas culturas que aqui surgiram. “A única chance que teríamos de progredir na escala da moral consistiria em reconhecer e em combater o mal em nós mesmos” (TODOROV, 2002, p. 167), como ocorre com a obra *Batuque*, pela demonstração de aspectos da cultura africana, que pelo mito de sua religiosidade, coloca no mesmo plano o bem e o mal, como forças presentes em todo e qualquer indivíduo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta pesquisa com a intenção de analisar os poemas do livro *Batuque*, da obra de Bruno de Menezes, surgiu a necessidade do conhecimento sobre a vida do autor, chegando-se à compreensão da divisão em duas faces de uma mesma moeda. De um lado, o trabalho que reflete o envolvimento do poeta em questões políticas, pois mesmo sendo apartidário, o seu compromisso com o cooperativismo e o sindicalismo é uma demonstração do seu engajamento na luta pela melhoria das condições sociais, priorizando as relações de trabalho e as reivindicações em favor dos trabalhadores menos esclarecidos. Por outro lado, uma produção de caráter mais literário, na qual está incluído o *Batuque*, enfocando as manifestações culturais, em especial as de caráter religioso. Nesse contexto, percebe-se um autor preocupado com a cultura de maneira geral, transitando com desenvoltura singular entre o erudito, com uma poética que se aproxima de um misto entre Simbolismo e Parnasianismo; e o popular, que retrata o cotidiano, impregnado de representações da cultura que se vê nas ruas, nas feiras, nas igrejas e nos terreiros.

A ideia proposta por Antonio Candido, de que nada melhor do que exagerar uma verdade para contá-la de forma verossímil, trouxe o interesse da pesquisa em busca dos traços de uma identidade africana, bastante destacada na obra *Batuque* pela exacerbação da negritude nela abordada. Mas para que isso acontecesse, foi preciso conhecê-la, indo além daquilo que parecia exagerado. Foi necessário vivê-la. Desta feita, a realidade negra da representação da identidade africana contada por Bruno de Menezes, adquire uma feição do verdadeiro porque ele não somente conta o que viu, como componente de uma plateia assídua atenta às encenações que surgem diante dos seus olhos, mas conta o que viveu no palco, como o participante que encena sua própria realidade. Ao contá-la, o poeta transmite, de forma intensa, a mesma emoção provocada por um sentimento que brota das veias e escorre com o suor lançado ao papel em versos, com as mesmas cores, cheiros e sensações que podem atingir não somente os olhos, mas todos os sentidos e chegar ao íntimo de quem lê.

No estudo do *Batuque*, dos três aspectos propostos para análise, o caráter religioso surgiu com mais evidência enquanto marca de identidade cultural africana, que encontra pela expressão da musicalidade o ritmo das ações de origens diversas, uma forma harmônica de fusão entre o sagrado e o profano, quebrando assim a dicotomia entre o bem e o mal, alimentada em tantas outras religiões, como aquelas fundamentadas no cristianismo, em luta travada contra a própria natureza humana, que oscila entre essas duas forças.

Como característica comum nas culturas de origem africana e trazida aos festejos religiosos que acontecem por quase todo o Brasil, a inexistência dessa dicotomia é demonstrada em vários poemas, como por exemplo em “Mãe Preta”, sendo observada em dois momentos: nos versos “cantando e sapateando no batuque, / correndo o frasco na macumba, / quando chega Ogum, no seu cavalo de vento” (MENEZES, 1993, p. 227) e também nos versos “[A]gora, como ontem, és a festeira do Divino, / a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê” (MENEZES, 1993, p. 227). Nos dois trechos apresentados surgem situações que denotam a completude da identidade da mulher negra que consegue fundir duas condições opostas, como a de colaboradora num ritual religioso africano e a da devota que se permite participar numa festa profana de origem católica, sem que haja a preocupação com um discernimento que a conduza à obrigatoriedade de escolha entre uma ou outra.

Observou-se também, que na fusão entre o sagrado e o profano o lirismo é manifestado pela saudade de um tempo e de um lugar passado, presente na lembrança daqueles que, mesmo não o tendo vivido, conseguem penetrar na alma africana, ao sentir a nostalgia de uma liberdade atingida por intermédio da imaginação, criada pelo poeta em seu próprio cotidiano. Assim, o negro mostrado em *Batuque* torna-se um escravo de sua própria condição social, contra a qual está em permanente luta.

Pela interpretação dos poemas, em especial aqueles que retratam as histórias de vida do negro que luta para conquistar seu espaço na sociedade, compreendeu-se que é possível trabalhar, de forma efetiva, as questões da identidade como expressões de nossa existencialidade, permitindo colocar em evidência a pluralidade, a fragilidade e a mobilidade de nossas identidades. Associada às constatações da representação identitária, a tomada de consciência em relação à formação do ser humano é enfatizada na obra *Batuque* pela reconstituição da memória que volta ao passado e cria condições para melhor compreensão do processo permanente de educação e de diferenciação, contribuindo para a definição de si mesmo, na constituição de nossa identidade evolutiva, como sinal emergente de fatores socioculturais.

Como recurso aplicado aos estudos das ações do homem no tempo, que favorece a busca da compreensão das diversas possibilidades de leitura que nele são apresentadas, a memória histórica torna-se, assim, um instrumento para a literatura, na elaboração de um diálogo com o passado, na tentativa de trazê-lo ao presente, reatualizando a presença constante de sua existência concreta. Pela análise do processo histórico surgiram novas perspectivas para a pesquisa, nas quais personagens, fatos e paisagens tornaram-se componentes de uma tela que,

à disposição do observador, perdeu o caráter de estaticidade, reacendendo toda a plenitude de algo a ser desvelado, sobretudo pelo olhar do pesquisador que se deparou com uma obra que desperta, por seus poemas, o interesse pelo conteúdo histórico que ela apresenta.

Semelhante ao pintor, que pode expressar em suas telas momentos históricos, o poeta Bruno de Menezes também deixou em suas obras as marcas ocultas de períodos históricos passíveis de análise, motivo de estudo da obra *Batuque*, como tentativa de compreensão da relação entre a memória histórica nela apresentada, e a realidade de uma presença negra na Amazônia, que contribuiu para a formação de identidades culturais afro-amazônicas na região. Ao analisar *Batuque*, foi possível compreender o movimento que a própria condição da existência humana exige de cada indivíduo, como membro de uma sociedade, que em seu contínuo processo de construção das identidades culturais, acompanha as mudanças decorrentes dos períodos históricos, sujeitas aos efeitos desestruturadores ocasionados pelas transformações sociais, econômicas e políticas. Assim, confirma-se o pensamento da professora Elanir Silva, em sua afirmação de que “[A] história não é o motor do fazer poético de *Batuque*, porém é a sua dimensão celular, é o quadro sobre o qual se assenta o seu encadeamento estilístico” (SILVA, 1984, p. 44).

No fazer poético de Bruno de Menezes, está evidente a busca pela reconstituição, se não de uma identidade, mas de traços identitários que demonstram a necessidade de que “[É] preciso revelar o país aos seus habitantes para que se apropriem dele; mas é preciso ao mesmo tempo revelá-lo ao mundo, integrá-lo num feixe de multi-relações” (DAMATO, 1995, p. 275). Surge, então, a ideia de que a forma hierárquica, pela qual a sociedade trata as culturas nela coexistentes, pode ser mais danosa para uma cultura dominante do que para as dominadas, pois estas últimas, em condição de opressão, recebem elementos daquela e conseguem absorvê-los e integrá-los aos seus próprios valores, mas também deixam os seus traços como elementos de composição de uma nova cultura, marcada pela hibridez.

Na constante luta contra um processo de mundialização, a recomposição identitária das sociedades menos desenvolvidas não é visualizada com boas perspectivas, pois, pela força de um desenvolvimento tecnicista que invade todos os setores de qualquer sociedade, torna-se difícil o diálogo entre as diferenças, no qual as sociedades menos estruturadas, na tentativa de evitar o isolamento que traria graves consequências, absorvem valores estranhos aos seus.

Sob uma visão mais ampla, a lembrança de um período da história, marcado pelo massacre aos judeus em campos de extermínio, também é demonstrado na literatura por um grande número de obras testemunhais que trazem à tona os rastros deixados pelos carrascos

nazistas. Nesse caso, a questão do bem e do mal surge com uma conotação diferente daquela propagada por Hitler, que acreditava na eugenia como um bem ao povo alemão, menosprezando os judeus que habitavam a Alemanha. Depois da guerra, a construção do Mémorial des déportés juifs (Memorial dos deportados judeus), na França, materializou a memória e trouxe um novo significado ao episódio. “Ao fazer isso, restitui aos desaparecidos sua dignidade humana. A vida perdeu para a morte, mas a memória ganha em sua luta contra o nada” (TODOROV, 2002, p. 143). Dessa forma, o mal que a morte representa foi minimizado pelo bem de uma homenagem àqueles que foram sacrificados.

Com o negro, não há um registro concreto das mortes ocorridas e dos massacres decorrentes da escravidão. Submetido a um êxodo forçado de seu continente e levado em maior número à América, poucas foram as iniciativas de reconhecimento quanto aos prejuízos causados, ficando essa ideia por conta de autores como Bruno de Menezes, que dedicou sua obra *Batuque* a todas as etnias africanas chegadas ao Brasil, e que se juntaram aos diferentes povos que já habitavam este país, para também fazerem parte da hibridez característica da formação cultural brasileira.

Nesse sentido, como valorização de uma identidade amazônica, constituída também por traços de uma africanidade, o poeta deixa em sua obra que a magia de “um cheiro forte das resinas mandingueiras” (MENEZES, 1993, p. 216) vindas da floresta, seja o traço característico de uma identidade que ainda resiste contra o aniquilamento, mas que também passa a receber influências do novo ambiente. A obra evidencia a expansão das marcas de diversas culturas por toda a região, abrigando inúmeras identidades, e não apenas a do colonizador europeu, do índio e do negro, mas sim de todas aquelas que, mesmo em menor número, chegaram à região e nela se estabeleceram.

Dentro da pluralidade étnico-cultural que a Amazônia comporta, já não há espaço para existência de grupos isolados, pois em *Batuque*, além da marcante presença negra na obra, é possível perceber os outros dois componentes étnicos do povo, não só da região, mas do Brasil como nação de formação híbrida. Isso é demonstrado no poema “Chorinho”, nos versos:

Das músicas chulas as notas subindo  
conduzem três almas demais brasileiras serenando.  
E vão por esse mundão que se chama saudade  
e começa e termina numa esquina de rua (MENEZES, 1993, p. 240).

Numa possível interpretação de que as “três almas demais brasileiras” representam o negro, o índio e o colonizador europeu, surge a compreensão de que o autor, mesmo destacando

o negro em sua obra, reconhece a fusão pela qual o povo brasileiro se formou, e que nesse “mundão que se chama saudade” estão as lembranças de culturas supostamente originais, que deixaram na cultura brasileira os traços mais expressivos de suas identidades, contribuindo para o surgimento de uma nação que, se ainda não é igualitária, segue seu rumo em busca desse propósito, visto que “[A] vida e a dignidade de um homem ou de uma mulher, de uma criança ou de um velhinho são igualmente preciosas, sejam quais forem a raça, a nação ou a cultura deles” (TODOROV, 2002, p. 191).

O hibridismo étnico-cultural apresentado na obra *Batuque* também pode ser estendido para sua forma de elaboração que, pelo caráter modernista, apresenta-se como um misto no qual:

Literatura erudita... literatura popular... literatura escrita... literatura oral... são manifestações com particularidades indiscutíveis. As distinções que marcam a gênese, configuração ou destino de cada uma destas realizações não estão em julgamento. Tão-somente, se quer evidenciar que elas têm pontos de intersecção e intercâmbio permanentes, que lhes impõem o cumprimento de uma função cultural, da maior importância, enquanto categorias literárias energizadoras e revitalizadoras de emoção e de conhecimento (SIMÕES, 1996, p. 136).

Ao recorrer à memória de uma existência que ainda se faz presente, Bruno de Menezes trouxe o passado, transformando em versos singularidades das identidades africanas que também compuseram a hibridez que surgiu na Amazônia, deixando os rastros de sua negritude na formação cultural de uma região que, de forma semelhante às demais regiões do Brasil, também teve o negro como participante ativo de sua história, elemento fundamental na formação das identidades amazônicas.

Este trabalho trouxe uma nova perspectiva de conhecimento quanto à diversidade de aspectos que envolvem a organização social humana em sociedades diferentes, mas que apresentam pontos comuns que se intersectam, e são retratados pela literatura de forma verossímil, cabendo ao escritor, enquanto reproduzidor dessa realidade, contextualizar sua obra segundo experiências possivelmente vivenciadas, criando assim um campo no qual a comunicação seja estabelecida de forma verdadeiramente efetivada, ultrapassando em sua criação artística, os limites estabelecidos pelo tempo, como fez o autor de *Batuque*, uma obra que, pela memória histórica recriada em versos, coloca a história e a literatura como transmissoras de cultura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1973.
- BATAILLE, Georges, *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Vega, Limitada, 1998
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. (1936). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras Escolhidas, v. 1).
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues – *A Educação como Cultura*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: \_\_\_\_\_ *A Escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, p. 7-37, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, disponível: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CASTIGLIONI, Arturo. *Encantamiento y magia*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHARTIER, Roger. Escrita e memória: o librilho de Cardenio. In: \_\_\_\_\_ *Inscriver e apagar: cultura escrita e literatura*. São Paulo: UNESP, p. 49-83, 2007.
- \_\_\_\_\_. Debate: Literatura e História. *Topoi*: Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216, 2000.
- CHESTOV, Leon. *L'idée de bien chez Tolstoi et Nietzsche*. Tradução do russo por T. Rageot-Chestov e G. Bataille. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1949.
- COELHO, Marinilce Oliveira. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA/UNAMAZ. 2005.

- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: AnnaBlume, 1996.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FARIA, Denise Lorenzoni Pierrotti. *Representações da Diáspora, Memória e Transculturação em Beloved e The Tortilla Curtain*. Recife: UFPE. 2010. Disponível: <http://www.pgletras.com.br/2010/dissertacoes/diss-denise-lorenzoni.pdf> acesso em 26/07/13 – 11:30 h
- FARES, Josebel Akel. Bruno de Menezes e o rufar dos tambores. *Revista Boitatá*: Londrina, n. 13, p. 126-137, jan./jul. 2012.
- FARES, Josse/NUNES, Paulo. Prefácio in MENEZES, Bruno. *Batuque*. 7. ed. Belém: Gráfica Sagrada Família, p. 15-18, 2005.
- FERNANDES, José Guilherme Santos. Negritude e criouliização em Bruno de Menezes. *Novos Cadernos NAEA*. v. 13, n. 2, p. 219-233, dez. 2010.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do apocalipse e outras histórias: Arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história in *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 15. n. 2, p. 31-36, jul./dez. 2007.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva/Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-escritura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura e Oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, p.17-34, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional In: *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2 / Seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.]. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- \_\_\_\_\_. Prefácio in BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, p. 15-34, 2001.
- LIMA, Jorge de. *Poemas Negros*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *Entre o bem e o mal*. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- MENEZES, Bruno de. *Obras completas*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. (Coleção Textos Filosóficos).
- \_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. 2. ed. Petrópolis, RJ: vozes, 2012. (Coleção Textos Filosóficos).
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. *Revista de Estudos Avançados*. v. 18 n. 52. p. 223-238. São Paulo, set./dez. 2004.
- RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*; organização Flávio Aguiar & Sandra Gardini T. Vasconcelos. Trad. Raquel la Coste dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. (Ensaio latino-Americanos; 6).
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Raízes).
- REIS, Marcos Valério Lima. *Entre poéticas e batuques: trajetórias de Bruno de Menezes*. 2012. 157 f. Dissertação em Comunicação, Linguagens e Cultura. Belém: UNAMA.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil, 1961.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et. al.]. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.
- SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas - Serv. de publicações [e] Universidade Federal do Pará, 1971.

- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um Discurso sobre as Ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 7. ed. 1995.
- SANTOS, Josiclei de Souza. *Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes*. 2007. 115 f. Dissertação em Letras: Estudos Literários. Belém: UFPA.
- SCHMIDT, Maria Auxiliadora/Marlene Cainelli. *Ensinar História*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2009.
- \_\_\_\_\_. Jovens brasileiros e europeus: identidade, cultura e ensino de história (1998-2000). *Revista Perspectiva*: Florianópolis, v. 20, n. Especial, p. 183-208. jul./dez. 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, p. 120-135, 1998.
- SILVA, Antonio Carlos Alves da. *O sentir como linguagem: mito-religião-cultura*. 2010. 201 f. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ.
- SILVA, Elanir Pessoa Gomes (Lana). *O Africanismo em Batuque de Bruno de Menezes*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.
- SIMÕES, Maria do Socorro. Narrativa: Um Percurso Teórico em Discussão. In: *Narrativa Oral e Imaginário Amazônico*. Belém: UFPA, p. 31-40, 1999.
- \_\_\_\_\_. Memória lusitana e narrativas amazônicas. *Moara: Estudos de narrativa oral*. n. 5. Belém: UFPA, p. 127-140, abr./set. 1996.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TORRES, Francisco Leandro. Vozes e Visões, Cantos (Griots) e Cabelos: “Afribrasil”. In: *Griots - Culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Organizadores: Tânia Lima, Izabel Nascimento, Andrey Oliveira. Natal: Lucgraf, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Trad. Joana Angélica D’Avila Melo, São Paulo: Arx, 2002.
- WEINSTEIN, Bárbara. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## **ANEXOS<sup>14</sup>**

---

<sup>14</sup> Todos os anexos foram digitalizados do livro Obras Completas de Bruno de Menezes já referenciado na seção “Referências Bibliográficas”.

## NA PRAIA DO CRUZEIRO

### XIII

Sol sanguineo.

Sobre-tarde.

Ao poente andam velas latinas.

Igneo,

o horisonte, arde.

Tu foste veranear,

na Villa do Pinheiro

e eu fui te visitar.

Para veres o mar,

convieste em residir na praia do Cruzeiro ;

-- uma paizagem linda aos luares e ás matinas.

Obra de anachoretas

dos tempos coloniaes

diz a lenda, é o Cruzeiro.

Pétreo, braços

abertos, como quem espera

amistosos abraços,

elle é alguma das tuas silhuetas

de chimera,

algo sentimentaes,

-- é o Cruzeiro. /Z

Devem gosar teus olhos!

-- Este recanto ahi é um sanatorio

para os que soffrem saudades :

Tens a vista do rio escachoando entre abrolhos,

quadros marinhos . . . muitas nuvens . . . varias tellas . . .

Luares e noites bellas.

Delicias as oiças!

-- Ouves o consistorio

das ondas tramando as tempestades .

Marulhantes redoiças . . .

Serenatas em barco ; ou, pela praia,

o vento quando guaia.

Emfim! gosam os teus Sentidos

todos,

todos,

bem servidos.

Voltarás? . . . O Cruzeiro és tú mesma, -- descança.

Cruz de pedra, talvez,

talvez,

calix de travos . . .

Meu Instrumento de supplicio, -- esta lembrança!

-- Centuriões da Saudade, em mim, pregai os cravos.

## BATUQUE

## POEMAS

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

CANTIGA DE BATUQUE — (MOTIVO)

**R**UFA o batuque na cadência alucinante  
 — do jongo do samba na onda que banza.  
 Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,  
 cabindas cantando lundús das cubatas.

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

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

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

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

(Ver a música na pag. 20)

## BRUNO DE MENEZES

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!  
Visconde do Rio Branco!  
Euzebio de Queiroz!

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

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

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

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

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

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

(3) — "Maribondo no meu corpo!  
— Maribondo Sinhá!"  
— É por cima é por baxo!  
— E por todo lugá!"

*Para êste poema foram criados motivos musicais pelo compositor  
paraense Gentil Puget.*

## ALMA e Ritmo da Raça

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

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

No rosto crioulo dois sóis de jarina  
brilhando nos olhos.  
...E o sumo baboso espumoso, meloso,  
da fruta leitosa rachada de bôa!

A carne transpira... E o almiscar da raça  
é o cheiro "malino" que sai da mulata.  
O banjo faz solo no fim do banzeiro:  
— lundús choradinhos batuques maxixes.

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

## BRUNO DE MENEZES

É o Congo Loanda  
Angola Moçambique  
É o sangue zumbi  
tentação do português.

As mãos vão palpando o balanço dos quartos,  
subindo pra nuca com os dedos fremindo,  
rolando o compasso no fim da cadência.

Não é candomblé não é “Santa Barbara”,  
nem banzo banzado bom carimbó bolinoso;  
— baílado benguela de gente sem nome  
que agora machuca as “sinhora” e os “sinhô”.

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

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

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

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

## BATUQUE

## POEMAS

E o banjo endoidece tinindo nas cordas  
tantans retezados.

O corpo viscoso se estorce nas pontas  
dos pés maxixeiros.

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

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

*O compositor Gentil Puget deu interpretação musical a alguns  
trechos deste poema*

BRUNO DE MENEZES

## PAI JOÃO

Pai João sonolento e bambo na pachorra da idade  
 cisma no tempo de ontem.  
 De olhos vendo o passado recorda o veterano  
 a vida brasileira que êle viu e gosou e viveu !

Mãe Maria contou que o pai dêle era escravo...

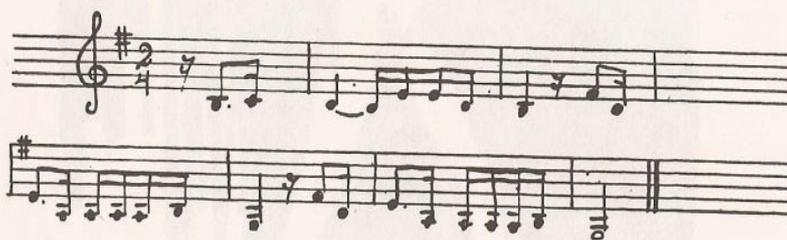
Moleque sagica e teso, destro e afoito num rôlo,  
 Pai João teve fama da capoeira e navalhista.

— Eita!... Era o pé comendo,  
 quando a banda marcial saía à rua,  
 com tanto soldado de calça encarnada.

E rabo-de-arraia, cabeçada na policia,  
 xadrez, desordens, furdunço no cortiço  
 e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó :

"Juvená  
 Juvená!

Arrebate  
 esta faca  
 Juvená!



## B A T U Q U E

## P O E M A S

Arrebate  
esta faca  
Juvená!"

De amores... uma anagua de renda engomada,  
um cabeção pulando nos bicos duns peitos,  
umas sandalias brancas bem na pontinha dum pé.

E o rebolo bolinante dos quartos roliços da Chica Cheirosa...  
E a guerra do Paraguaia! Recrutamento!  
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!  
Itororó! Tuiutí! Laguna!

E não sabia nem o que era monarquia!

... Agora, sonolento e bambo,  
tendo em capuchos a trunfa,  
Pai João ao recordar a vida brasileira,  
que êle viu e gosou e viveu,  
diz do Brasil de ontem:

AH! MEU TEMPO!...

BRUNO DE MENEZES

## MÃE PRETA

No acalanto africano de tuas cantigas,  
nos suspiros gementes das guitarras,  
veiu o doce langor  
de nossa voz,  
a quietura carinhosa de nosso sangue.

E's Mãe Preta uma velha reminiscencia  
das cubatas, das senzalas,  
com ventres fecundos padreando escravos.

Mãe do Brasil ? Mãe dos nossos brancos ?

És, Mãe Preta, um céu noturno sem lua,  
mas todo chicoteado de estrêlas.  
Teu leite que desenhou o Cruzeiro,  
escorreu num játo grosso,  
formando a estrada de São Tiago...

Tú, que nas Gerais desferraste o servilismo,  
tatuando-te com pedras preciosas,  
que deste festas de esmagar !  
Tú, que criaste os filhos dos Senhores,  
embalaste os que eram da Marqueza de Santos,  
os bastardos do Primeiro Imperador  
e até futuros Inconfidentes !

## B A T U Q U E

## P O E M A S

Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta ?...

Luíz Gama ? Patrocínio ? Márcílio Dias ?  
A tua seiva maravilhosa  
sempre transfundiu o ardor cívico, o talento vivo,  
o arrojo máximo !

Dos teus seios, Mãe Preta, teria brotado o luar ?  
Foste tú que na Bahia alimentaste o gênio poético  
de Castro Alves ? No Maranhão a glória de Gonçalves Dias ?  
Teríás ungido a dôr de Cruz e Souza ?

Foste e ainda és tudo no Brasil, Mãe Preta !

Gostosa, contando a história do Saci,  
ninando murucú-tú-tú  
para os teus bisnetos de hoje...

Continuas a ser a mesma virgem de Loanda,  
cantando e sapateando no batuque,  
correndo o frasco na macumba,  
quando chega Ogum, no seu cavalo de vento,  
varando pelos quilombos.

Quanto Sinhô e Sinhá-Moça  
chupou teu sangue, Mãe Preta ? !...

Agora, como ontem, és a festeira do Divino,  
a Maria Tereza dos quitutes com pimenta e com dendê.  
És, finalmente, a procreadora côr da noite,  
que desde o nascimento do Brasil  
te fizeste "Mãe de leite"...

BRUNO DE MENEZES

Abençoa-nos, pois, aqueles que não se envergonham de Ti,  
que sugamos com avidez teus seios fartos  
— bebendo a vida! —  
que nos honramos com o teu amor!

TUA BENÇÃO, MÃE PRETA!



①

②

BATUQUE MEMÓRIAS DE POEMAS

MARUJADA

Fragatas, marujos pintados de entrudo,  
 gageiro subindo no mastro de proa,  
 piloto crioulo cantando a manobra  
 na cadencia da onda, ao rumor da marêta.

É um brigue lendario... A "Nau Catarineta"...  
 Um cruzador do Império...

— "Seu imediato!  
 — Pronto seu comandante!  
 — Mande suspendê ferro que são  
 hora da partida!..."

E as fragatas em côro tatuadas gigando...  
 suspendem o ferro mesmo sustêm a força da amarra.

(1) "Alerta marinheiro  
 vâmo o ferro levantá  
 as hora não chegada  
 do "Tupí" si arritirá".

E o rufo batuca na lufa-lufa a vela estrebuxa ao vento  
 [que bufa...]

Navio pirata... Veleiro corsário em mar alto...  
 Barca onde só vem mestiço.

Ver a música na pág. 30)

BRUNO DE MENEZES

Regamboleios de fragatas no arrastão da marujada  
meia-lua em ronda longa escorregando no convés.

Pintados de entrudo! Oficiais e a marinhagem!  
Revolta tumulto a bordo... O imediato posto a ferros...

Os trovões os relampagos o vento,  
o mar brabo e a invocação à Virgem Mãe dos Navegantes:

(2) "Sinhora do Mar  
Rainha das Ondas  
livrai-nos da morte  
nas ondas do mar..

É a cerração... Vida de bordo numa sala  
que palpita de emoção e a marezia faz tremer.

A embarcação joga sem rumo...

Pintados de entrudo!

Rodelas de carmin... brancuras de alvaiade...

O comandante de espadim dragonas gôrro e apito  
... tinha a melhor fragata!

Mas na hora em que na adriça,  
cessada a tempestade,  
a bandeira subia garbosa no mastro,  
êles pensavam que era certo e davam vivas ao Brasil!

## BATUQUE

## POEMAS

# MASTRO

## do Divino

(1) “Lavadera da campina  
 Lavadera!”  
 Lava roupa sem sabão  
 Lavadera!

*Canção dos Romeiros do Divino — (MOTIVO)*

O mastro vem vindo na ginga vadia  
 da velha toada.  
 Vem vindo rolando nos ombros melados  
 da tropa devota de tantos festeiros.

O mastro já veio do fundo da terra,  
 assim todo verde vestido de folhas.  
 Depois lhe puzeram a tal bandeirinha  
 onde surge o Divino pintado num Sol...

As outras bandeiras de pano encarnado  
 não sobem no tópo do mastro votivo  
 porque lá na ponta só fica o Divino...

No arraial decorativo um arco-iris de artifício,  
 todo de bandeirolas e correntes de papel,  
 dá um ar de tradição a êsses festejos da Corôa.

Ver a música na pág. 34)

## BATUQUE POEMAS

E o mastro vem, chega na ginga vem na onda  
vem no som da caixa funda  
no soturno baticum :

T a m . . . b u m !

T a m . . . b u m !

Chegam os juizes as madrinhas os mordomos.  
Chispam pincham foguetes,  
num papouco festivo  
ao mastro do Divino !

A tia Ana das Palhas que foi do tempo dos cabanos,  
ornamentada de chitão  
e joias de ouro português  
é a dona do Santo que paga a promessa.

E por vontade do Divino,  
no Dia da Ascensão o mastro vai se levantando,  
carregado de frutos e verdes folharadas,  
apontando para o céu que a Pomba Branca vai subindo.

As tiradeiras vêm tirar as ladainhas africanas  
que o povo baxtardo resmunga contrito :

(2) "Meu Divino  
olhai por nós.  
Meu Divino  
meu Sinhô".

BRUNO DE MENEZES

O mastro plantado depois vai murchando,  
perdendo a folhagem caindo seus frutos.  
Mas alegre o arraial, que tem palmas verdes,  
assai mungunzá carurú tacacá,  
tem sortes brinquedos comidas leilões...

... Dou-lhe uma...  
dou-lhe duas...  
dou-lhe três...

— É seu o “segrêdo das moças donzelas”...

A tia Ana das Palhas quer musica e baile  
no dia em que o mastro vai ser derrubado.

A fita encarnada que foi toda benta  
e estava lá em cima enfeitando a bandeira,  
vem leve voando cair direitinha  
na cabeça do novo juiz do outro ano.

A dona do Santo derruba o seu mastro,  
soltando foguetes cantando toadas  
dos sambas do engenho...

(3) “Meu canarinho  
amarelo  
Ela casa comigo  
eu com ela...”

É o côco brabo no terreiro poeirento  
malhando bolindo mexendo o mocambo.

**BATUQUE** **POEMAS**

... E a tia Ana das Palhas  
que benze põe cartas faz banhos de sorte,  
rezando acendendo três velas sagradas  
pede à Pombinha Branca que a conduza sob as asas,  
quando a dona fôr ao céu vêr os festejos do seu Santo...

BRUNO DE MENEZES

SÃO JOÃO  
do Folclore e  
Mangericos...

Junho! Mês joanino do Santo Antonio de Lisbôa,  
do João Batista precursor,  
do velho São Pedro chaveiro do céu.

Tua alegria é feita de fogueiras crepitantes,  
de crespas rodinhas estreladas,  
de foguetinhos pipocantes,  
de bojudos balões multicores,  
de toda essa alegria luminosa e aparente.

Teus cordões de bumbás,  
de bichos folieiros com caçadores e pagés  
de compadrescos e afilhadismos  
vêm dos terreiros da Casa Grande,  
quando o escravo deixava o eito  
e aparecia a divertir os Senhores lusitanos.

Ah! como o folclore revive na tua quadra  
as nossas ingênuas crenças avoengas!  
— Os patacões de cobre que dormiam no braseiro  
para os "cortes" de izipla e suspensão de espinhela;  
os cortinados de cama e igrejas de claras de ovo  
nos copos serenados das esperanças de noivado;

## BATUQUE

## POEMAS

a lâmina da faca virgem  
 cravada na inocente bananeira sem culpa;  
 o espelho de agua dormida na bacia dos destinos,  
 até os cantaros de ir à fonte partidos pelo Santo  
 às mãos das saloias ramalhudas.

Os “mangericos” as guitarradas os “ferrinhos”...

Tuas bebidas meio-indio africanas :  
 — o aluá a tiborna a gengibirra,  
 a “caninha imaculada” com o rosario do engenho espu-  
 [mando...

Os mungunzás, as cangicas bolindo,  
 os mingaus bem do Norte,  
 com leite de côco castanha e fubá.

— “Cabôco riá!  
 — Sinhô diretô!  
 — Abre a portêra cabôco!  
 — Já abri diretô!”

E a caboclada ginga e pula na frente do “Boi de Fama”!

Pai Francisco é o velho africano macumbeiro,  
 amancebado com a Catirina, cômico e paciente do cordão!  
 — Um Carlitos sem bigodinho e cartolinha...

O amo é a soberbia mestiça do feitor discriçãoário  
 que manda nos vaqueiros na maloca inteira,  
 que foi batizada pelo Padre Anchieta.

## BRUNO DE MENEZES

São João das capelinhas, dos banhos felizes,  
rescendendo a raízes raladas e trevos e pripioca,  
dos cheiros cheirosos que se grudam na pele da gente  
e vão passando pra dentro.

São João dos terreiros suburbanos,  
com mafuás nos currais enfeitados de palhas de assaí.  
São João do tempo do "Pé-de-bola", do maranhense Go-  
[lemada,  
do meu padrinho Miguel Arcanjo.

São João dos moleques vadios e também dos meninos ricos  
— já nascidos bachareis — tudo correndo na rua  
atrás das "bichas", dos "espanta-coiós"...

— "São João disse...  
— São Pedro confirmou...  
— ...Meu compadre bôa noite...  
— ...Olhe lá meu primo...  
— ...Minha madrinha sá bença..."

Ah! São João dos meus quinze anos da Jaqueira,  
quando fui chefe de maloca e as mulatas me viciavam.

... Por que não és mais o mesmo meu São João do  
[passado?!

BATUQUE POEMAS

CHORINHO

“Flô amorosa

pensativa

sensitiva

oh! vê...”

Trecho de chula — (MOTIVO)

Alta noite...

O silêncio parou para ouvir o chorinho  
 que os crioulos tocavam  
 amando as estrélas falando com a lua.  
 Ao som do violão da flauta e cavaquinho  
 horas inteiras aquele chorinho  
 acorda a rua adormecida.

Das musicas chulas as notas subindo  
 conduzem três almas demais brasileiras serenatando.  
 E vão por êsse mundão que se chama Saudade  
 e começa e termina numa esquina de rua.

“Flô amorosa

pensativa

sensitiva

oh! vê...”

E os dedos raspando nas cordas gementes,  
 os beijos soprando na boca da flauta,

## BRUNO DE MENEZES

comovem a Lua que fica branquinha,  
ouvindo e sentindo o chorinho pachola...

“Flô amorosa  
pensativa  
sensitiva  
oh! vê...”

Uma janela curiosa vem ver quem é que toca  
sob o luar, mesmo que um dia...

“Flô amorosa  
pensativa...”

... E uma crioula trescalando a mangerona,  
camisa de renda cabelo entrançado,  
fecha a janela que se abriu de madrugada  
por uma flauta um violão e um cavaquinho...

*N.B. — Este poema está musicado por Valdemar Henrique, com interpretação de Gastão Formenti, em disco Odeon n.º 11.496*