



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

Josiclei de Souza Santos

**Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro e as
territorializações afro-amazônicas urbanas
(da *belle époque* à década de trinta)**

Belém - 2019

Josiclei de Souza Santos

**Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro e as
Territorializações Afro-Amazônicas Urbanas
(da *belle époque* à década de trinta)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como exigência para obtenção do título de doutor, do Doutorado em Letras, na área de concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marli Tereza Furtado

Belém – 2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

S237b SANTOS, Josiclei de Souza Santos
Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro e as territorializações afro-amazônicas urbanas (da belle époque à década de trinta) / Josiclei de Souza Santos SANTOS. — 2019. 274 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Marli Tereza Furtado Furtado
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,
Belém, 2019.

1. Modernismo afro-amazônico. 2. Cultura e história afro-amazônica. 3. Literatura Comparada e estudos culturais. I. Título.

Josiclei de Souza Santos

**Dalcídio Jurandir, Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro e as
Territorializações Afro-Amazônicas Urbanas
(da *belle époque* à década de trinta)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como exigência para obtenção do título de doutor, do Doutorado em Letras, na área de concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marli Tereza Furtado

Data da Aprovação

Banca Examinadora

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Marli Tereza Furtado
Universidade Federal do Pará

Membro externo

Prof. Dr. Aldrim Moura de Figueiredo
Universidade Federal do Pará- PPGHIST

Membro externo

Prof. Dr. Luiz Augusto Pinheiro Leal- *campus* Bragança
Universidade Federal do Pará

Membro interno

Prof. Dr. Luiz Heleno Montoril Del Castillo

Membro interno

Prof. Dr. José Guilherme Fernandes
Universidade Federal do Pará

Membro externo suplente

Prof^a. Dr^a. Gilcilene Dias da Costa
Universidade Federal do Pará-*campus* Cametá

Membro interno suplente

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima do Nascimento
Universidade Federal do Pará

À minha mãe, Maria Eugênia, porto sempre
seguro.

Ao meu pai José Pereira, *in memoriam*, que
com sua banquinha de frutas ajudou a
formar mestres e doutores.

Agradecimentos

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos, pelo programa Pro-Doutoral, via UNIFESSPA, que proporcionou a estrutura para que se tornasse menos penosa escrita desta tese.

Agradeço à minha orientadora Marli Furtado, presente com seus conselhos e apoio desde a graduação.

Agradeço à minha esposa Tatiana Cavalcante Fabem. Sem sua inestimável ajuda e paciência nos momentos difíceis este trabalho não teria sido concluído.

Agradeço aos meus filhos, que souberam entender minhas ausências por conta do estudo.

Agradeço ao meu irmão Joseny pelas recomendações de leitura.

Agradeço à minha irmã Leo, que me aconselhou nos caminhos da pesquisa.

Agradeço aos colegas de turma dalcidianos, me orientando nesse vasto mundo do *Ciclo do Extremo Norte*.

Agradeço à Mãe Beth, pelas explicações sobre afro-religiosidade.

Agradeço à Auda Piani e Werne Souza, que me inseriram no universo popular e artístico icoaraciense.

RESUMO

O presente trabalho faz uma leitura das territorializações afro-amazônicas profanas e sagradas na cidade Belém na passagem do século XIX para o XX, e nas primeiras décadas deste, a partir das obras *Batuque* (1939), de Bruno de Menezes, *Gostosa Belém de Outrora* (1965), de José de Campos Ribeiro, e *Belém do Grão Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir, observando como os referidos autores, a partir de vivências e pesquisas, conseguiram criar obras que reinseriram na narrativa da cidade os grupos minoritários afro-amazônicos que haviam sido ocultados pela narrativa dos grupos majoritários do período da *belle époque* amazônica, que se deu durante o ciclo econômico gomífero, tendo tais comunidades sido ocultadas da narrativa de conformação da cidade. Houve no referido ciclo um agenciamento enunciativo de essencialidade euro-indígena, alimentado por meio de uma produção artística comprometida com o aparelho de Estado. Interessa para este trabalho o que as referidas obras possuem de Literatura Menor, trabalhando com os signos das territorializações afro-amazônicas na cidade de Belém, rasurando as genealogias de origem geradoras de racismos e hierarquias, que diminuíram a participação afrodescendente na história da Amazônia. Como ferramentas para a leitura das obras estudadas serão utilizados os Estudos Comparativos, bem como os Estudos Culturais, numa perspectiva transdisciplinar. Para o estudo do conceito de territorialização utilizou-se Deleuze e Guattari (2012). Para o conceito de literatura menor também utilizou-se o estudo dos mesmos (2014). Para o estudo da narrativa de nação foram utilizados os estudos de Homi Bhabha (2013). Para se estudar o espaço urbano foram utilizados os estudos de Ricoeur (2007), Costa (2013) e Foucault (1987). Para o estudos do Modernismo no Pará foram utilizados Leal (2011), Figueiredo (1996) e (2001), e Furtado (2002). Para os estudos afro-amazônicos foram utilizadas as pesquisas de Salles (2005), (2004) e (2003).

Palavras-chave: Cidade. Afro-amazonidade. Territorialização. Bruno de Menezes. José de Campos Ribeiro. Dalcídio Jurandir.

ABSTRACT

The present paper makes a reading of the profane and sacred Afro-Amazonian territorializations in the city of Belém from the nineteenth to the twentieth century, and in the first decades of it, from the works *Gostosa Belém de Outrora* (1965), by José de Campos Ribeiro, *Belém do Grão Pará* (1960), by Dalcídio Jurandir, and *Batuque* (1939), by Bruno de Menezes, observing how the mentioned authors, through their experiences and research, got to create works that reinserted Afro-American minority groups in the narrative of the city. Amazonian communities that had been concealed by the narrative of the majority groups of the Amazon belle époque period, which took place during the gomiferous economic cycle, and these communities were hidden from the conformation narrative of the city. In this cycle there was an enunciative agency of Euro-indigenous essentiality, fed through an artistic production committed to the State apparatus. It is interesting for this paper what the referred works have of Minor Literature, working with the signs of Afro-Amazonian territorializations in the city of Belém, erasing the origin genealogies that generate racisms and hierarchies, which diminished the African descent participation in the Amazonian history. As tools for reading the studied works will be used Comparative Studies, as well as Cultural Studies, in a transdisciplinary perspective.

Keywords: City. Afro-amazonity. Territorialization. Bruno de Menezes. José de Campos Ribeiro. Dalcídio Jurandir.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
2. SOBRE TERRITORIALIZAÇÕES AFRO-AMAZÔNICAS, LITERATURA MENOR E GÊNEROS LITERÁRIOS	23
2.1 Os Gêneros e a literatura menor	33
2.1.1 O gênero lírico e ritmo afro-amazônico	33
2.1.2 O gênero narrativo, a cidade e os itinerários afro-amazônicos.....	36
2.1.3 A crônica como narrativa menor da cidade	37
3. O AFRODESCENDENTE E A NARRATIVA IDENTITÁRIA AMAZÔNICA: DA INVISIBILIDADE À PRESENÇA NA LITERATURA	40
3.1 As construções imaginárias sobre a Amazônia: uma breve revisão.....	50
3.2 A construção do homem amazônico no meio literário	56
3.3 Uma cidade sonolenta ameaçada pela selva	74
3.4 Belém: cidade da belle époque euro-indianista	80
3.5 Higienização, modernidade e assepsia urbana	90
4. O MODERNISMO ENTRE MESTIÇAGEM E LITERATURA MENOR	104
4.1 O projeto romanesco dalcidiano e a poética afro-amazônica bruniana.....	118
4.2 O Modernismo paraense e a visibilidade do afro-amazônida.....	130
4.3 Modernismo, subúrbio e cidade.....	139
5. A ESTRATIFICAÇÃO TERRITORIAL E LINHAS DE FUGA AFRO-AMAZÔNICAS EM BELÉM	149
5.1 O núcleo afro-amazônico da Rui Barbosa.....	163

5.1.1 A Belém afro-amazônica de Mãe Ciana.....	166
5.1.2 Seu Lício e a <i>flânerie</i> afro-amazônica.....	180
5.1.3 Sebastião e Dolores, relações amorosas e discriminação.....	191
5.2 Rizomas e territórios religiosos afro-amazônicos.....	194
5.2.1 As taieiras, os santos, os mastros do Divino e o poder dos cheiros.....	207
5.2.2 Pajés e pais de santo na cidade.....	215
5.2.3 Cachaça, liamba e as territorializações afro-amazônicas.....	222
5.3 Belém: território de bumbás e capoeiras.....	235
5.3.1 Os capoeiras como máquinas de guerra.....	239
5.3.2 Belém, bumbás e balisas.....	250
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	258
REFERÊNCIAS.....	263
ANEXOS.....	274

Introdução

A presente tese de início teria como objetivo dar continuidade à pesquisa iniciada durante o mestrado sobre processos identificatórios afrodescendentes na obra *Batuque* (1931-1939¹), de Bruno de Menezes. Mas o foco da pesquisa acabou por se ampliar para a obra de outros dois autores modernistas paraenses, José de Campos Ribeiro e Dalcídio Jurandir², a partir da percepção de que o universo poetizado em *Batuque* (1939) estava também presente nas obras dos outros dois autores paraenses referidos. A confirmação de que não era coincidência a alusão ao universo afro-amazônico comum em Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir se deu com a leitura do trabalho de Luiz Augusto Pinheiro Leal, *Nossos intelectuais e os chefes de mandinga (1937-1951)* (2011), em que é mostrado que muitos nomes do Modernismo paraense haviam participado da defesa ao direito de expressão afro-religiosa em Belém, principalmente, a partir da perseguição policial aos terreiros em Belém, em 1937, chegando a assinarem um manifesto pelo direito de culto. Dentre os que saíram em defesa dos pais e mães de terreiro estavam justamente Dalcídio Jurandir e Bruno de Menezes.

O nome de Bruno de Menezes figurando entre os que assinaram o referido manifesto pareceu previsível, pelo que já se conhecia de sua obra e de sua biografia quando da pesquisa de mestrado, mas saber da participação de Dalcídio Jurandir corroborou com uma percepção inicial sobre a questão da identificação³ afrodescendente nas obras desse autor, quando da leitura dos quatro primeiros romances do *Ciclo do Extremo Norte*, o que acabou por se confirmar mais tarde, com a leitura de todo o ciclo dalcidiano. De início, chamou a atenção a alusão ao capoeirista Pé de Bola tanto em *Batuque* (1939) quanto em *Belém do Grão Pará* (1960), e mais tarde em *Gostosa Belém de Outrora* (1965). Uma leitura, posteriormente, mais detida, mostrou haver outros nomes, lugares e manifestações em comum nas referidas obras, o que trouxe a hipótese de que as três obras se

¹ Apesar de se considerar a primeira edição de *Batuque* a de 1931, que saiu como parte do livro *Poesias*, para este estudo será considerada a edição de 1939, devido ao acréscimo de nove novos poemas, que traziam um aprofundamento sobre o universo amazônico, principalmente no campo do sagrado, havendo também a retirada de um poema presente na primeira edição, *Desbravadores da terra virgem*, que na primeira edição fazia uma exaltação aos viajantes como Pedro Teixeira, destoando do tema afro-amazônico.

² Agradeço à sugestão do professor Luís Heleno de ampliação do foco da pesquisa para outros autores.

³ Ao longo desta tese serão utilizadas as palavras “identificação”, “identificatório” e “identificatória”, em lugar de “identidade”, “identitário” e “identitária”, pelo fato de a palavra identidade e seus derivados sugerirem uma estabilidade do conceito, segundo Stuart Hall (1997). Seguindo a percepção de Deleuze e Guattari, de que os processos desterritorializantes e reterritorializantes da cultura são constantes, achou-se mais coerente utilizar o termo “identificação” e seus derivados, que, segundo Hall, sugerem esse processo sempre provisório dos processos culturais.

complementavam no sentido de mostrar as territorializações feitas pelas comunidades afro-amazônicas em Belém, que de início se pensava contemporâneas apenas do Modernismo em Belém. Sem deixar de sê-lo, a pesquisa acabou por mostrar que essa produção cultural e essas territorializações eram anteriores à famosa *belle époque*, atravessando-a e sobrevivendo à sua *débâcle*, em 1912, desfazendo uma narrativa que coloca tais produções como presentes na cidade após o áureo período da borracha. Nesse sentido, a pesquisa acabou se encaminhando para uma cartografia. O termo “territorializações” utilizado, a partir de uma perspectiva cartográfica, se liga a um conceito que será desenvolvido no decorrer do trabalho, e importante para essa cartografia afro-amazônica trazida para a Literatura, as territorializações afro-amazônicas, explicadas na primeira seção desta tese.

No que diz respeito à participação da obra de Dalcídio Jurandir nesta tese, apesar de a questão afro-amazônica contraposta ao racismo ser um projeto romanesco que ocupa todo o ciclo dalcidiano, neste trabalho o interesse particular foi por *Belém do Grão Pará* (1960), pelo destaque dado no romance ao núcleo afro-amazônico residente na travessa Rui Barbosa, em especial à Mãe Ciana, que, sendo já idosa e vendedora de cheiro nas ruas da cidade em 1922, quando se dá o tempo histórico da narrativa dalcidiana, foi contemporânea da *belle époque*, mas que, recusando a novidade dos bondes mesmo quando esses se tornaram elétricos em 1906, andava por toda a cidade, seja o centro ou o subúrbio, nos apresentando esta por uma outra perspectiva, a das comunidades afro-amazônicas, e sempre “de pé no chão”, como afirmava Dalcídio Jurandir ser característico da sua “aristocracia”.

Gostosa Belém de Outrora (1965) foi a última obra a ser incluída na pesquisa. Particularmente o título e a ilustração da capa da edição adquirida, da SECULT, de 2005, mostrando a rua *Boulevard Castilho França*, com o Mercado de Ferro ao canto, pareciam sugerir a repetição do já velho mito sebastiano da *belle époque* em Belém, para usar uma expressão de Fábio Castro (2010), sobre o período que se convencionou chamar nostálgica e melancolicamente de “Era da Borracha”. Felizmente tratava-se do também velho erro de se julgar o livro pela capa. Assim, pela leitura da obra foi possível perceber uma Belém para além dos grandes nomes e monumentos, esmiuçando o cotidiano das pessoas simples da cidade, muitas delas dos subúrbios, em que se destaca, como o próprio cronista afirma, uma “tônica umarizalesca”, ou seja, a partir do Umarizal, um, à época bellepoqueana⁴, bairro conhecido como de pretos, fato hoje esquecido, sendo o mesmo agora celebrado

⁴ Criou-se o neologismo “bellepoqueana”, derivado de *belle époque*, para se fazer referência ao referido período na Amazônia.

como área elitizada de Belém. E, o que foi mais importante, com a alusão a elementos afro-amazônicos comuns ao livro de Bruno de Menezes e ao de Dalcídio Jurandir, fazendo remissão a eventos das primeiras décadas do século XX, mas se referindo também a pessoas e atividades que atravessaram do século XIX para o seguinte. As crônicas de *Gostosa Belém de Outrora* (1965) em que foi possível perceber a presença afro-amazônica de forma mais explícita foram *Capitão Papudo*, *Esmolantes de Santo*, *Aqueles Bizarrões e Extraviados*, *Ginastas da Valentia*, *Mastros Votivos de Outrora*, *Eram Baixos Seus Coturnos*, *Preces*, *Remédios Contra Epidemia*, *Ocaso de Ferrabrás*, *Prático do Purus*, *Oh! Noites de Junho Antigo*, *Pagés(sic) da Cobra Grande* e *O Incomparável Professor Berilo*.

A leitura do livro pareceu fechar o escopo de estudo da então futura tese, pois foi possível perceber nas referidas crônicas ribeirianas que muitas personagens e situações envolvendo as comunidades afro-amazônicas belemenses presentes na obra estavam também nas cenas da cidade presentes no ciclo dalcidiano e nos poemas de *Batuque* (1931-1939). Assim, as 12 crônicas de Ribeiro, *Batuque* (1931-1939) e *Belém do Grão Pará* (1960), com suas memórias de lugares e personagens muitas vezes comuns, acabaram por fazer perceber uma Belém que na história oficial foi ofuscada pelas luzes da *belle époque*, tornando-se visível somente a partir da escrita dos modernistas, após o declínio do ciclo gomífero. Assim, sem negar a existência de um Estado e de uma elite que se pretendiam material e culturalmente a segunda Paris, o que já fora comprovado por conhecidos trabalhos de pesquisadores como Maria de Nazaré Sarges (2010) e Fábio Castro (2010), as referidas obras mostraram que na Belém da passagem do século XIX para o XX, até a década de trinta também havia pajés, pais e mães de santo, bois-bumbás, capoeiras, dentre outras manifestações afro-amazônicas, existindo nas frestas e linhas de fuga⁵ que esses sujeitos utilizavam para se afirmarem no espaço urbano.

Tais obras proporcionaram uma leitura ainda não conhecida da cidade, pois até então parecia que o subúrbio era apenas o espaço marginal, desconhecido e esquecido da capital paraense, vindo a ganhar vida e voz apenas após o que ficou conhecido como Ciclo da Borracha. Mas os escritores referidos trouxeram a possibilidade benjaminiana de uma

⁵ As linhas de fuga, segundo Deleuze e Guattari, se relacionam às desterritorializações que escapam ao controle do aparelho de Estado. São processos criativos, para além das subjetivações e significantes criados e estabilizados por este. Perceber a produção cultural afro-amazônica, que se concentra em sua maioria nos subúrbios, como linhas de fuga é trazer-lhes um olhar que não aquele que vê as hoje periferias onde essas comunidades habitam apenas como lugar de precariedade e violência, o outro negativo em relação ao centro branco e rico; é mostrar que esses sujeitos e suas produções culturais, sempre ricas e diferidas foram e são importantes para a cidade esteticamente e como afirmação identificatória ante o racismo e as estratificações do Estado.

leitura a contrapelo da História. Assim, deu-se o caminho inicial para o foco desta pesquisa, intitulada *Bruno De Menezes, De Campos Ribeiro, Dalcídio Jurandir e as territorializações afro-amazônicas urbanas (da belle époque até década de trinta)*. Desse modo, em lugar da sugestão da grande narrativa linear de uma visibilidade do subúrbio relacionada apenas com a decadência da cidade, foi possível perceber historicidades relacionais que se atravessam e negociam muitas vezes, mostrando que havia subúrbios com uma forte presença afro-amazônica, sendo os mesmos vivos e culturalmente criativos e com reverberações em toda a cidade na passagem do século XIX para o XX, chegando até as primeiras décadas deste, com uma produção estética que alimentou a produção literária dos autores estudados.

O objetivo, assim, ficou sendo pesquisar cartograficamente como esses três autores mostraram a presença afro-amazônica na cidade de Belém, mas não somente a partir do início do nosso Modernismo, com o livro de poemas *Lua Sonâmbula* de Bruno de Menezes, em 1924, pois os textos apontam para uma revisão da história da cidade que alcançava, como já dito, a passagem do século XIX para o XX, por meio da colocação nas obras de personagens e vivências afro-amazônicas que eram muitas delas comuns na segunda metade daquele século. Juntamente a essas vivências, há também os estudos desses autores sobre tal universo, principalmente de Dalcídio Jurandir, que somente chegou a Belém em 1922, mas que buscou pesquisar essa presença afro-amazônica na cidade no decorrer da História, para incluir em seu romance urbano elementos anteriores à sua chegada à cidade.

A busca por tal revisão histórica é característica que se percebeu já ter sido apontada por Aldrim Figueiredo como marca modernista paraense (FIGUEIREDO, 2001). Mas a partir das obras estudadas, surgiu a hipótese de que não apenas houve uma revisão da grande narrativa da História da Amazônia, para além da narrativa dos vencedores, como afirma o pesquisador, mas também de que a própria cidade de Belém possuía uma historicidade de uma população afro-amazônica, com uma rica produção cultural e artística, que, embora não tenha entrado na grande narrativa histórica que se construiu sobre a Amazônia, sobreviveu criativamente aos dispositivos disciplinares da *belle époque*, atravessando-a e nos legando muitos elementos que hoje são vistos como patrimônios imateriais. Assim, juntamente à intenção de revisão histórica, observada por Figueiredo, percebe-se também a busca na geração modernista dos três autores por uma revisão também geográfica, mostrando aos seus leitores uma outra Belém.

Iniciado o estudo sobre a presença afrodescendente em Belém a partir dos textos literários, tomou-se consciência de que o mesmo havia sido excluído da grande narrativa de origem identitária amazônica, em nome da afirmação de uma identidade euro-indígena alegórica. Quando se afirma a alegoria sobre essa identidade, se está adotando a perspectiva de Walter Benjamin, que afirma, “Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. (BENJAMIN, 2013, p. 195-196). No pensamento benjaminiano sobre a alegoria, o objeto alegorizado é, assim, “a imagem de uma caveira” (BENJAMIN, 2013, p.176) ⁶. No caso de Belém, os intelectuais da *belle époque* e o Estado assumiram essa função de alegorista. No entanto, é preciso se observar que os despojos e restos com que se tentou construir essa alegoria na Amazônia não eram nem eles mesmos de fato restos arqueológicos ou “caveiras”, já que vêm de uma invenção exógena à região, tratando-se, na maioria dos casos, mais de uma criação da intelectualidade literária nacional inicialmente romântica.

A invenção de tal identidade já havia sido apontada por Aldrim Figueiredo em seu famoso estudo *Eternos Modernos* (2001). O que se fazia necessário então era mostrar que, paralelamente a esse projeto de invenção alegórica, havia ações de ocultamento que tentavam apagar as marcas da afro-amazonidade na cidade. Essa tentativa de ocultamento, já conhecida por meio de Salles (2005), quando da pesquisa de mestrado, se mostrou presente mesmo no campo literário, desde José Veríssimo, embora fosse este um severo crítico do ciclo da borracha, e até mesmo em autores contemporâneos como Márcio Souza e Paes Loureiro. Talvez tenha sido essa invenção da essencialidade indígena alegórica como marca amazônica que tenha feito Jorge Amado, por ocasião da homenagem ao autor paraense Dalcídio Jurandir pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, em 1972, chamar o colega de partido e de ofício de “índio sutil”, embora Dalcídio Jurandir se reivindicasse como oriundo da “pretada” quilombola do Marajó.

Tal ocultamento, intensificado a partir da chamada *belle époque* amazônica, como já dito, aconteceu paralelamente ao desejo de se transformar em rito social o mito da origem euro-indígena alegórica para a Amazônia, trazendo para a cidade de Belém os signos do indianismo romântico brasileiro. Tal projeto, no campo da arte e da intelectualidade, chegou ao ponto de se trazer Carlos Gomes, consagrado na Europa com sua ópera *O guarani*, e que já havia vindo a Belém, mas agora já bastante debilitado, para morrer na

⁶ Nesta tese fez-se uma apropriação do conceito de alegoria benjaminiano para se pensar a construção da identidade amazônica e sua narrativa de origem indígena, com influências do indianismo romântico.

cidade. Criava-se assim uma genealogia arborescente que construía uma narrativa pedagógica, para usar uma expressão teórica de Bhabha (2013), alicerçada em uma essencialidade tapuia que teria gerado uma identidade cabocla. Na identificação da invenção dessa origem alegórica euro-indígena e do ocultamento afro-amazônico, fez-se necessário uma abordagem que extrapolasse o campo apenas literário, pela percepção de que o texto de Literatura, enquanto monumento, como diria Barthes (2002, p. 18), se articula com outros domínios.

Candido (2006, p. 13) mostra que o conteúdo social ou externo foi um elemento presente durante muito tempo na literatura brasileira, compondo internamente a própria estrutura das obras. Apesar de afirmar a importância da análise crítica, Candido mostra a relevância também da análise sociológica na literatura brasileira. O sociólogo afirma também que o escritor brasileiro surge como um tipo de intelectual que precisava dar conta de outras pesquisas, que não a apenas estética do campo literário. Segundo o mesmo, no Brasil o escritor, enquanto intelectual reconhecido, é um fenômeno que se consolida no século XIX, caracterizando aquilo que o teórico chamou de literatura empenhada. Tal característica significa que o escritor se apresenta como tendo uma missão para além do campo estritamente literário, aliado a uma existência precária de pesquisadores no campo das ciências humanas no Brasil (CANDIDO, 2006, p. 139). Assim, as produções literárias muitas vezes serviram como ferramenta de investigação da realidade brasileira, com características históricas e sociológicas.

Somente com a industrialização a partir da revolução de trinta, com o surgimento de uma indústria editorial, com o aumento de leitores e o incremento das pesquisas na área das ciências humanas é que os autores e autoras puderam se aprofundar em elementos estéticos, trabalhando ainda com o elemento social, mas sem a necessidade de suprir as pesquisas científicas de outras áreas das ciências humanas. Ao menos dois dos autores pesquisados, Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, se alinham à tradição dessa intelectualidade, cuja ação se insere para além do campo literário, fazendo com que suas produções neste campo, acabem sendo contaminadas pelos elementos históricos e sociológicos, não sendo possível uma investigação estética das mesmas sem uma incursão nesses dois universos.

No caso desta tese, além de relacionar a Literatura com outras linguagens artísticas, como a música e as artes visuais, em que se destacava uma intelectualidade empenhada em contribuir com a invenção de um passado e de um povo amazônico justificadores de um

presente, articulada com o Estado, fez-se necessário estabelecer um diálogo com o campo jurídico, o histórico, o geográfico, já que, ao mesmo tempo em que grupos majoritários da *belle époque* construíam tal narrativa de invenção, dispositivos disciplinares buscavam, durante esse período, mas também até a década de trinta, a higienização e assepsia urbana, perseguindo, disciplinando e vigiando as comunidades afro-amazônicas.

Lançar mão desse método foi necessário para se tirar da sombra fragmentos que complementavam as imagens apresentadas pelas obras, de forma a dar mais consistência cartográfica à presença das comunidades afro-amazônicas na passagem do século XIX para o XX, alcançando a década de trinta. Assim, o que aparentemente seria uma dispersão na focalização do objeto a ser estudado, é, na verdade, a necessidade da adoção de uma investigação que tem a intenção de, além de questionar uma leitura temporal linear de sucessão descendente do pólo centro-branco-afrancesado pelo subúrbio-afro-ameríndio, trazer, pela leitura das obras, uma cartografia da cidade a partir de múltiplas historicidades e territorializações, numa perspectiva que Foucault chamou arqueológica,

A arqueologia: uma análise comparativa que não se destina a reduzir a diversidade dos discursos nem a delinear a unidade que deve totalizá-los, mas sim a repartir sua diversidade em figuras diferentes. A comparação arqueológica não tem um efeito unificador, mas multiplicador (FOUCAULT, 2008, p. 180).

A proposta arqueológica deste trabalho busca perceber que paralelamente a essa grande narrativa sobre Belém, houve e há uma Belém afro-amazônica diversa. Assim, a partir da análise comparativa dos textos literários com matérias de jornais, códigos de postura, álbuns, quadros, fotografias, mapas, dentre outros textos, percebeu-se que, para além de sujeitos apenas reprimidos e excluídos do centro da cidade, determinadas comunidades afro-amazônicas criaram territorializações e linhas de fuga criativas para escapar aos processos estratificantes e disciplinares promovidos pelo aparelho de Estado, atravessando o período da *belle époque* e se estendendo para além do mesmo.

O efeito multiplicador afirmado por Foucault deu a esta pesquisa o cuidado de não pretender afirmar uma homogeneidade ou unicidade de uma comunidade afro-amazônica, pois há diferentes comunidades e mesmo essas com suas diferenças internas e em relações de poder com o restante da cidade. O que se buscou perceber é como os diversos territórios afro-amazônicos foram utilizados nas obras dos autores estudados nesta tese. Assim, em lugar da grande narrativa causal de herança aristotélica, teríamos a articulação de diferentes

signos, capazes de reunir fragmentos em torno de outras narrativas, para além da grande narrativa histórica,

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. Não se trata apenas de compreender que a ciência histórica tem uma pré-história literária. A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública (RANCIÈRE, 2009, p. 49).

A partir da reunião desses fragmentos de universos anônimos afro-amazônicos, explorados pelos escritores, é possível perceber uma outra Belém, não apenas resistente, mas estética e culturalmente criativa, acontecendo nos interstícios da Belém bellepoqueana e pós-bellepoqueana. Assim, descontadas as gradações e exceções, havia uma macrodivisão territorial da cidade entre centro e subúrbio que refletia uma divisão social: no centro rico estavam os brancos, e nos subúrbios pobres estavam tapuias e afro-amazônidas. Mas essa divisão se dava a partir de uma relação, que, pelas sendas criadas pela comunidade afro-amazônica e demais minorias, se apresentava sempre como agonística, como será visto, não sendo possível se pensar em um universo afro-amazônico exclusivamente suburbano, tampouco passivo, estático e homogêneo. Essa relação agonística dos afro-amazônidas do subúrbio com o centro branco permite perceber que território e espaço, embora ligados, não se confundem, como será visto na próxima seção.

Nesta tese, ao se fazer referência ao sujeito afro-amazônico, se está fazendo referência ao negro, mas se teve o cuidado de se distanciar essa equivalência do termo “escravo”, como busca de se fugir também ao agenciamento enunciativo que tenta naturalizar sobre os negros ou afrodescendentes a condição inferior de escravos, e dar-lhes como narrativa de origem identitária a escravidão, a exemplo da expressão “descendente de escravos”. Em razão disso, será utilizado o particípio “escravizado”, em lugar de “escravo”, já que aquele termo expressa melhor a condição de diferentes povos africanos e seus descendentes, que possuíam conhecimentos e culturas muito antigas, antes da escravização europeia, e que foram colocados pela força na referida condição, mas que conseguiram reterritorializar antigas práticas culturais africanas, para além da escravidão. Trata-se, portanto, não de produções culturais de escravos, e sim de criações de homens e mulheres que resistiram criativamente à escravidão.

Chega-se, assim, à conclusão de que a herança cultural recebida por esses descendentes tem marcas anteriores à escravização, sendo reelaboradas apesar e nos interstícios da mesma e da sociedade desigual e racista que a sucedeu, sendo, portanto, essa herança mais relacionada à sobrevivência e à luta criativa contra essa escravização e sua herança. Assim, nesta tese, pretende-se escapar à homogeneidade dos estereótipos atribuídos aos negros, armadilha em que mesmo alguns dos nossos modernistas caíram, para se buscar perceber devires minoritários que geraram as territorializações afro-amazônicas apresentadas pelas obras estudadas.

Um outro aspecto importante a ser ressaltado nesta tese é a relação das obras estudadas com o discurso da mestiçagem que predominou no meio da intelectualidade modernista brasileira. Apesar de este estudo ter como foco a presença afro-amazônica na cidade de Belém por meio das obras de três autores paraenses, a reflexão desta tese não busca indagar a questão afrodescendente em Literatura apenas em nível regional. Pois a produção desses três autores, principalmente a de Bruno de Menezes e a de Dalcídio Jurandir têm relação com a referida questão em nível nacional e mesmo internacional. Apesar de hoje ser comum a afirmação sobre o ocultamento ou a diluição do afrodescendente na história da Literatura, inclusive no Modernismo brasileiro em suas diferentes fases, ainda são iniciais os estudos que tentam mostrar autores que, ante o discurso diluidor modernista, afirmaram a afrodescendência em suas obras, vigorando algumas vezes a tese da defasagem estética dos escritores afrodescendentes contemporâneos dos modernistas em relação à produção destes. O trabalho dos autores citados vai de encontro à tese da defasagem literária afrodescendente.

Na pesquisa sobre os estudos da afrodescendência na Literatura brasileira percebeu-se a crítica aos modernistas de diferentes gerações, por assimilarem um discurso que teve como expoentes Paulo Prado e Gilberto Freyre, e que relacionavam a mestiçagem a uma suposta democracia racial brasileira. Segundo os estudos pesquisados, por conta disso, uma Literatura modernista propriamente afrodescendente no Brasil teria começado tardiamente. Mas a leitura de dois dos autores estudados nesta tese, Dalcídio Jurandir e Bruno de Menezes, mostra que os mesmos tiveram uma postura crítica em relação ao discurso da mestiçagem e da democracia racial brasileira, que ficou mundialmente consagrado por meio de Gilberto Freyre, ainda na primeira metade do século. Não por acaso, o núcleo familiar central do ciclo dalcidiano possui um branco e uma afro-amazônida, e um filho que seria a síntese da fórmula mestiça proposta por Freyre. Mas a adoção dessa fórmula

não tem por finalidade a reprodução do discurso da democracia racial; o que se vê é a desconstrução de tal mito e a denúncia de um racismo cotidianamente institucionalizado. A obra *Batuque* (1931-1939), por sua vez, pode ser hoje tida como o marco da primeira obra poética afrodescendente modernista brasileira, e antecipadora das estética da negritude, embora alguns estudiosos ainda não a conheçam. No caso da Amazônia, a obra desses autores, bem como a de De Campos Ribeiro servem também para desconstruir a afirmação sobre a pouca importância do elemento afrodescendente na região e para reinserir o afro-amazônida na história e na geografia da cidade de Belém.

Desse modo, as obras dos três amigos e contemporâneos escritores podem nos dar uma dimensão de como uma parte dos modernistas paraenses, além de buscar uma atualização da intelectualidade artística, se ligou também à luta afro-amazônica pela desconstrução do racismo presente na Belém de fins do século XIX e início do XX, que tentou retirar do mapa e da história da cidade a presença dessas comunidades.

Na presente seção desta tese se tenta minimamente expor a proposta de estudo e os autores estudados. A seção 2 se chama *Sobre territorializações afro-amazônicas, literatura menor e gêneros literários*. Na mesma alguns conceitos importantes e as suas adaptações para a leitura das obras literárias são apresentados. Também serão apresentadas as relações dos gêneros literários a que essas obras pertencem com os conceitos adotados para o presente estudo. A seção 3 se chama *O afrodescendente e a narrativa identitária amazônica: da invisibilidade à presença na Literatura*, em que será feito um breve panorama das construções imaginárias sobre a Amazônia desde os primeiros invasores até os primeiros esboços da imagem do sujeito amazônico no meio literário. Para análise de tais esboços, trabalhar-se-á com os dois autores amazônidas mais importantes na passagem do século XIX para o XX em nível nacional, José Veríssimo e Inglês de Sousa; mais um autor não tão conhecido, contemporâneo destes, mas importante para se perceber a presença afro-amazônica em Belém antes do auge da *belle époque*, Marques de Carvalho, com sua obra naturalista *Hortência*, lançada em 1888.

Ainda na segunda seção será feito um breve histórico sobre as imagens da cidade de Belém e de como ela saiu de uma imagem de atraso civilizacional e de pestilência, devido à sua proximidade com a floresta amazônica, e entrou em uma imagem de uma *capital* euro-indianista higienizada e moderna, observando alguns aspectos dessa higienização e assepsia urbana como forma de ingresso numa suposta modernidade e as implicações desses processos para as comunidades afro-amazônicas. Apesar de o foco central da

presente tese ser a passagem do século XIX até a década de trinta do século XX, fez-se necessário uma investigação histórica desde os primeiros anos da invasão colonial para que se confirmasse a longevidade da presença negra em Belém, portanto, anterior à *belle époque*.

Na terceira seção, de modo a não regionalizar a questão da afrodescendência na Literatura, será feita uma leitura mostrando a diferença entre a literatura menor praticada pelos autores e o discurso diluidor da mestiçagem, predominante no cânone nacional do Modernismo em suas diferentes fases, e que teve nos estudos freyreanos um de seus pontos altos. Nesta seção será mostrado que, confrontando o projeto diluidor paulopradiano e, principalmente, freyreano, havia um projeto romanesco dalcidiano, apesar de Benedito Nunes afirmar o contrário sobre a obra do autor marajoara. A hipótese é a de que tal projeto consistiu em desconstruir a imagem brasileira de uma sociedade com mobilidade social e sem racismo. Também será mostrado como a poética afro-amazônica bruniana⁷ possui uma importância não apenas regional, mas nacional e internacional. Por fim será mostrado como o Modernismo paraense deu uma maior visibilidade para as comunidades afro-amazônicas, principalmente dos subúrbios de Belém, até então ocultadas da narrativa histórica da cidade produzida na *belle époque*. Nessa visibilidade têm destaque as crônicas de De Campos Ribeiro.

Na quarta seção, a partir das obras estudadas, serão percebidos os processos de estratificação territorial levados a cabo pelo aparelho de Estado e a linhas de fuga afro-amazônicas na cidade. As primeiras análises serão mais dedicadas ao romance dalcidiano, que nos dá uma imagem territorial de Belém, mostrando as circulações dos afro-amazônidas e as interdições a estes. Em *Belém do Grão-Pará* (1960), será analisado o núcleo Afro-amazônico da Rui Barbosa, com destaque, como já dito, para Mãe Ciana, a mais antiga do referido núcleo, e Seu Lício, velho militante anarquista afro-amazônico e boêmio, observando como o mesmo faz uma *flânerie*, mas uma *flanêrie* com um diferencial em relação àquela feita por Baudelaire e analisada por Benjamin, pois o *flâneur*, enquanto afro-amazônico, atravessa o centro, mas sem o livre trânsito que o *flâneur* branco teria, sendo, ao contrário, observado e vigiado, na sua condição de negro.

Além de atravessar o centro, ele também navega pelo subúrbio, chegando mesmo até onde a presença da floresta e do rio é mais acentuada, num percurso diferenciado do *flâneur* benjaminiano, que se localiza mais no ambiente artificial da grande cidade, em

⁷ Os adjetivos bruniana, ribeiriana, bruniano ou bruniana, dalcidiana ou dalcidiano usados nesta tese fazem referência respectivamente à Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro e Dalcídio Jurandir.

meio às multidões. O caráter “amazônico” desse *flâneur* está em que o urbano não se coloca em oposição ao natural, como acontecia em Paris com o *flâneur* benjaminiano. O caráter “afro” desse *flâneur* faz com que ele desenvolva estratégias próprias de navegação pela cidade. Esse mesmo caráter o liga também a uma consciência histórica coletiva na perspectiva minoritária. Assim, as modificações geográficas percebidas em sua travessia pela cidade são lidas historicamente pelo filtro dessa coletividade minoritária afrodescendente aliado à consciência de classe.

Ainda com relação ao núcleo familiar materno afro-amazônico de Alfredo, será analisada a relação de seu tio, o negro Sebastião, e a branca Dolores, percebendo como mesmo nas micro-relações, como as amorosas, há questões políticas ligadas ao racismo.

No que diz respeito ao sagrado, importante elemento de territorialização afro-amazônica, serão analisados os rizomas religiosos afro-amazônicos, com destaque para as celebrações do Divino Espírito Santo, além dos pajés e pais e mães de santo na cidade, e de dois elementos que se ligavam com suas práticas ritualísticas, a cachaça e a liamba, dando destaque para os poemas brunianos e a crônicas ribeirianas. Também no campo sagrado serão mostrados os esmoladores tiradores de ladainha, que recolhiam donativos para as festividades ligadas às irmandades de homens pretos.

Outros elementos que compõem as territorializações afro-amazônicas na cidade, e que estão presentes nas três obras estudadas são os bois-bumbás e os capoeiras, numa relação que, apesar de envolver conflitos entre si e com as autoridades, também era de negociação em relação aos espaços da cidade. *Belém do Grão-Pará* é a obra em que menos o boi-bumbá aparece, mas já o narrador aponta para esse universo, mais tarde bastante explorado pelo autor em *Chão dos Lobos* (1976). Já em *Batuque* (1939) e *Gostosa Belém de Outrora* (1965) tem-se muitas referências a essas manifestações. Na última obra citada chegamos a tomar conhecimento de um boi-bumbá feito somente de mulheres em um tempo em que a rua ainda não era um espaço tão frequentado pelo público feminino. Quanto aos capoeiras, as três obras mostram a presença dos mesmos, mas Dalcídio Jurandir mostra que estes chegaram a ter importância como mecanismo repressor para o aparelho de Estado mesmo durante a *belle époque*. Era a guarda negra, criada em Belém, e batizada a partir de um nome que causava temor aos republicanos da então capital do Rio de Janeiro, o que faz ser questionado o caráter moderno do governo que reivindicava para si a inserção da cidade na modernidade.

Em muitos momentos, desde a colonização, essas comunidades afro-amazônicas, embora fundamentais para o surgimento e manutenção da cidade de Belém, foram perseguidas e invisibilizadas, precisando as mesmas criar linhas de fuga nas frestas do sistema repressor. Mas, mesmo assim, muito da produção artística e cultural dessas comunidades, em solidariedade com outros sujeitos minoritários, chegou até nós. Assim, diferentemente dos signos amazônicos alegóricos, que nos apresentam apenas caveiras de um tempo distante, essa produção ainda hoje aparece viva, sempre se reterritorializando e escapando à morte que lhe queriam decretar, a exemplo do código de posturas do município de Belém de 1880, ou da proibição dos bois-bumbás de saírem de seus currais em 1905, ou dos terreiros proibidos de realizarem seus cultos em 1937.

A Literatura, assim, se apresenta como a possibilidade de percepção dos monumentos estéticos e criativos, para além apenas da resistência, nos fazendo lembrar, a respeito da cidade, a afirmação benjaminiana, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Contra essa barbárie não declarada publicamente, a criatividade afro-amazônica chegou até nós por meio das obras dos três autores pesquisados, mas não somente por meio das mesmas. Ainda hoje, nos subúrbios, tambores celebram os rituais afro-amazônicos, capoeiras exercitam suas práticas e rodas de carimbó acontecem, mostrando tratar-se essa produção estética de uma cultura viva que transcende a repressão.

2 Sobre territorializações afro-amazônicas, literatura menor e gêneros literários

Nesta seção serão explicitados, ainda que minimamente, alguns conceitos utilizados como ferramentas de leitura das obras estudadas, bem como o seu processo de apropriação e adaptação para a presente tese. Além disso, será feita a relação de tais ferramentas com os gêneros literários a que pertencem tais obras, no sentido de perceber como as mesmas, dentro das possibilidades estruturais e estéticas dos seus gêneros literários, traduziram literariamente o universo afro-amazônico na cidade Belém. Uma breve reflexão sobre o a questão do gênero literário torna-se necessária porque as obras pertencem a gêneros literários diferentes, sendo *Batuque* (1931-1939) pertencente ao gênero lírico, *Belém do Grão-Pará* (1960) pertencente ao gênero narrativo, e *Gostosa Belém de Outrora* (1965), ao gênero crônica. Apesar de as mesmas possuírem um elemento temático em comum, a cidade de Belém, o modo como esse tema foi explorado, devido à dinâmica específica de cada gênero, foi diferente.

Inicialmente serão vistas as ferramentas teóricas. Uma reflexão importante para esta tese se relaciona ao conceito de território. Se o espaço, segundo Sodré (2012), geralmente se apresenta como físico, o território é o modo como os sujeitos se relacionam com a realidade espacial, inserindo na mesma suas marcas identificatórias. Segundo Muniz Sodré,

A história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A História dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal (SODRÉ, 1988, p. 22).

As relações implicadas nessa questão territorial levam a atentar para o fato de que perceber a cidade é um espaço ocupado por diferentes grupos sociais, tendo, por isso, implicações de perspectiva para além de uma visão a partir de um enfoque exclusivamente econômico, orientador de uma divisão urbana em centro e subúrbio, pois a territorialização enquanto demarcação identificatória tem implicações também subjetivas dos sujeitos para com o espaço, com volatilidades, deslocamentos e identificações, e economias para além do aspecto apenas financeiro, como, por exemplo, a economia do sagrado afro-amazônico,

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que [...] traça limites, especifica o lugar

e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço – sistema indiferenciado de definição de posições, onde qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar – outra é o território (SODRÉ, 1988, p. 23).

A cidade é filha da modernidade ocidental. Apesar de em sua origem as cidades serem parte da estratégia de dominação, as mesmas são apresentadas como espaços funcionais e universais, igualando todos os seus habitantes sob a categoria “cidadão”. No entanto, os estudos pós-coloniais mostram que nas regiões periféricas do mundo, como a Amazônia, sob a afirmação moderna universal, antigas contradições se mantêm e se reatualizam. Nesse sentido, o espaço da cidade é transformado em diferentes territórios, a partir de dinâmicas próprias aos diversos grupos.

O entendimento do conceito de território deve levar em conta outros dois elementos que compõem o território e que estão interligados: as desterritorializações⁸ e reterritorializações. Desse modo, as territorializações afro-amazônicas no espaço urbano não podem ser percebidas em dimensões homogêneas, ou apenas materiais e estáticas. Essas territorializações consistem também em deslocamentos, e em apropriações e inserções de marcas identificatórias mesmo em lugares interditos às comunidades afro-amazônicas, como será mostrado com os capoeiras. Por sua vez a vigilância e o avanço desterritorializante dos grupos majoritários sobre os subúrbios onde habitam esses afro-amazônidas, forçando-lhes o deslocamento para outras áreas, fazem perceber que o território é algo em constante movência, comprovando assim uma relação agonística entre diferentes grupos no espaço da cidade. Exemplo claro dessa movência é o já referido bairro do Umarizal, ainda com algumas marcas afro-amazônicas, mas agora reivindicado historicamente, como será mostrado, como lugar de habitação da elite.

Assim, ao se pensar a cidade como espaço, é preciso pensar também as diferentes relações que os sujeitos estabelecem com a mesma, seus processos interacionais e relações de poder, suas dinâmicas, acomodando o espaço a marcas identificatórias que o tornam

⁸ No caso da presente tese, dos conceitos deleuze-guattariano de desterritorialização e reterritorializações retirou-se a categoria “territorializações afro-amazônicas”, em que o adjetivo diz respeito ao modo como as comunidades afrodescendentes se inseriram no espaço urbano amazônico. A diversidade criativa e de grupos presente nesse processo explica o uso do plural. As desterritorializações podem acontecer no plano dos conteúdos ou da expressão. No caso dos conteúdos temos o tráfico de escravizados da África como a origem do primeiro tipo de desterritorialização. O nivelamento dessas diferentes civilizações sob a categoria “negro” foi a primeira desterritorialização semiótica a que esses povos foram submetidos, os processos reterritorializantes, que geraram os agenciamentos maquínicos ou de corpos, e os agenciamentos de enunciação surgidos a partir dos rizomas de diferentes signos advindos da África e dos próprios povos originários desterritorializados com fundação da cidade foram aos poucos estabilizando e criando aquilo que nesta tese vai-se chamar territorializações afro-amazônicas, mas com a observação de que os movimentos de desterritorializantes e reterritorializantes na cessam, sendo, portanto, a estabilização sempre um fenômeno provisório.

familiar, o que remete ao campo do território. No entanto, como se está lidando com elementos identificatórios afrodescendentes, é preciso de antemão não se esquecer que tais territórios já trazem consigo processos desterritorializantes, pois foram diversos povos arrancados de seus diferentes e antigos territórios, e que aqui buscaram se reterritorializar, daí se afirmar o caráter afro-amazônico desses grupos. O prefixo “afro” se liga, portanto, a essas desterritorializações referidas. Já o termo “amazônico” se liga ao processo reterritorializante desses sujeitos, em contato com as diversas realidades amazônicas. Além disso, essas territorializações implicam um movimento constante a partir das desterritorializações e reterritorializações advindas também das relações entre centro e subúrbio e interior e capital.

A respeito da territorialização afro-amazônica, que implica processos de desterritorialização e reterritorialização, principalmente em Belém, é importante se fazer um comentário de um termo teoricamente a ela relacionado, o rizoma. O termo rizoma nos remete à botânica, sendo nesse campo científico entendido como caule ou ramo capaz de emitir outras raízes, sempre se expandindo. A apropriação desse termo por Deleuze e Guattari tenta justamente se distanciar do conceito de raiz como origem ou centro emanador de verdades atávicas.

Essa ideia de raiz como origem ou centro, numa lógica arborescente está no discurso alegórico sobre a identidade amazônica construída durante a *belle époque* na região amazônica. O rizoma enquanto proposição conceitual interessa a este estudo para que possa haver um distanciamento do conceito de identidade amazônica homogeneizante e de narrativa original retilínea e progressiva, como propõe o modelo pedagógico de narrativa nacional tanto em nível de Brasil quanto de Amazônia.

Interessa para este estudo, portanto, o caráter antigenealógico dessa teoria como forma de entender a complexidade dos agenciamentos identificatórios do ser amazônico. O rizoma, desse modo, está relacionado à conexão, heterogeneidade e multiplicidade, ou seja, os signos entendidos como significações fechadas são desconstruídos. Segundo os autores que o pensaram,

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo [...]. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções moveáveis. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear.

[...]. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições (DELEUZE, 1995, p. 43).

A partir da longa, mas esclarecedora citação, vê-se, portanto, que, na perspectiva mostrada, qualquer tentativa de se apresentar a possível identidade amazônica como sendo composta por uma origem genealógica arborescente européia, depois desdobrada em uma exclusivamente cabocla ou tapuia, com a finalidade de referendar discursos de raízes amazônicas, não corresponde à complexidade que a cultura e os processos identificatórios assumem. Deleuze e Guattari mostram que o centro e a origem, ligados a interesses de domínio centralizadores, são formas limitadas de perceber o fenômeno cultural, marcado por heterogêneses e transformações constantes. Diferentemente das raízes e genealogias, o rizoma, como afirmam os autores, coloca em jogo diferentes regimes de signo (e até a-signos), gerando uma abertura produtiva e criadora que os mesmos chamam de devir. Desse modo. Em lugar da narrativa linear originária e evolutiva, os autores propõem a “involução”. Sobre o caráter involutivo do rizoma, os mesmos afirmam,

Preferimos então chamar de "involução" essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 19)

Um rápido olhar sobre a produção cultural afro-amazônica confirma o quanto a mesma é involutiva e diferenciada, fazendo com que falemos em comunidades afro-amazônicas, e não apenas em comunidade afro-amazônica, no singular, e com um tempo homogêneo. No processo rizomático afro-amazônico, gerador de involuções, estão implicados os processos desterritorializantes e reterritorializantes das comunidades afro-amazônicas, em que o contato e o jogo com diferentes sujeitos e materiais geraram uma rica produção de territórios culturais. Os estudos de Vicente Salles alertam para o cuidado de não se buscar uma pureza afrodescendente na produção cultural amazônica, e também comprovam essa riqueza involutiva pelo contato com materiais e outros sujeitos da região. O mesmo nos mostra, por exemplo, que há na região de Cametá as celebrações do bambaê e do samba de cacete (SALLES, 2003, p. 63), além da produção musical do banguê (SALLES, 2003, p. 67); muito presente no nordeste paraense e Marajó há o carimbó (SALLES, 2003, p. 120-121), e cuja origem afro-amazônica foi confirmada pelo IPHAN, quando do tombamento desta manifestação; e em Bragança, a marujada de São Benedito.

Enfim, trata-se de um processo involutivo rico e diferenciado, que os autores estudados registraram em suas obras em Belém, seja a partir de pesquisas, seja por vivências.

Uma observação importante é que as involuções e os rizomas que marcam os territórios afro-amazônicos em Belém, a partir de processos desterritorializantes e reterritorializantes, são criações agonísticas na cidade, com traduções, meias-passagens, conflitos e negociações entre diferentes grupos divididos, pela relação de poder. Assim, tinha-se a cidade dividida em grupos majoritários e minoritários, sendo que os primeiros tomavam-se como a civilização por excelência. Mas quando se aborda a questão da civilização, não nomeando sua origem majoritária de “homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual” (DELEUZE, 2011, 55), se está diante de um jogo de encobrimento enunciativo presente naquilo chamado por Deleuze e Guattari de máquina abstrata de rostidade, que consistiria, segundo os autores, em apresentar um modelo de “normalidade”, uma constante de expressão e de conteúdo para o real. Essa normalidade no Brasil gerou o negro enquanto outro, oposto ao inventado modelo normal branco⁹.

Desse modo, é possível perceber a busca por se reproduzir em Belém essa normalidade, que consistiu em transformá-la em uma Paris levemente amorenada, mas em que pobreza e riqueza, para além de elementos materiais, tinham, como mostrou Dalcídio Jurandir, elementos subjetivos raciais que se articulavam à questão econômica. A divisão social que, além do elemento econômico, tem implicações de raça, gênero e sexualidade, determinando, assim, o que seria a normalidade, se relaciona com outro conceito apresentado por Deleuze e Guattari, o de maioria e minoria,

A maioria, na medida em que é analiticamente compreendida no padrão abstrato, não é nunca alguém, é sempre Ninguém –Ulisses-, ao passo que a minoria é o devir de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo. [...] É por isso que devemos distinguir o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, 56).

⁹ Em Deleuze e Guattari, o conceito de rosto enquanto normalidade é marcado pela biunivocização ou binarização. Segundo os autores, os significantes construídos, formariam o que os mesmos chamaram de “muro branco”, e nele haveria o que eles denominaram “buraco negro”, que capturaria as potencialidades criadoras, estabelecendo modelos de subjetivação a partir da normalidade. Assim, por meio da ação sobre os significações e as subjetividades, o rosto determinaria o normal, mas precisando para isso de um outro que represente a desviança, o outro, o polo negativo “anormal”. No caso da presente tese, interessa perceber como o negro ou afrodescendente foi transformado semioticamente em outro do europeu que se inventou como rosto branco.

Da afirmação dos estudiosos franceses é preciso destacar o caráter de potencial criativo minoritário, potencial este percebido nas obras estudadas, a exemplo da antecipação poética por parte de Bruno de Menezes da estética da negritude ou da rasura dalcidiana no mito da democracia racial brasileira. Assim, o poder majoritário imporá um padrão de normalidade branco para a realidade. Mas como falar dos afrodescendentes como minoria em Belém se no século XIX eles representavam dois terços da população urbana? Segundo Deleuze e Guattari, a condição de minoria ou de maioria não se baseia em critérios quantitativos, mas sim em relações de poder e de dominação, que determinam os padrões de normalidade.

Com relação à construção do afrodescendente como minoria, é possível afirmar que este e seus antepassados, de várias civilizações africanas, algumas delas até inimigas, foram nivelados sob o significante “negro”. E que sobre ele foi criada uma narrativa homogeneizadora, inferiorizante e alicerçada no racismo, gerando, assim, uma ontologia do ser negro que o coloca em uma relação dicotômica, dependente e negativa em relação à invenção europeia do ser “branco”, tomada nesse jogo semântico como modelo de normalidade ou símbolo de civilização por excelência a ser seguida, mas nunca alcançada, como fora mostrado por Fanon (2008, p. 26). Segundo este, nesse jogo de dependência do polo positivo branco com o polo negativo negro, o único caminho possível de passagem da negatividade à positividade seria o embranquecimento.

Tal embranquecimento demandaria, antes de tudo, numa negação de signos ligados ao negro. Mas a partir da década de trinta do século XX, houve uma apropriação do termo “negro” por grupos que buscaram se contrapor à pretensa superioridade branca, dando-lhe uma conotação positiva e de resistência, a exemplo da invenção da negritude. Adotar o termo negro como marca identificatória tem como objetivo lembrar que a desterritorialização desses povos africanos está intrinsecamente ligada a um tipo de racismo específico, porque ligado ao corpo, com implicações discursivas subjetivas, como mostra Jean Paul Sartre, “un Juif, blanc parmi les blancs, peut nier qu’il soit juif, se déclarer un homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu’il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore : il est noir” (SARTRE, 1968, p. 14).

A reflexão sartreana aponta para um importante elemento presente no racismo relacionado ao negro, que é o fato de ele ser identificado como negro, ainda que não se identifique enquanto tal, o que não aconteceria com judeus e ciganos, por exemplo. Por isso, nesta tese o termo “negro” será utilizado para referir-se às diferentes civilizações e

sujeitos desterritorializados pela escravidão e reterritorializados na Amazônia. No entanto, como seu sinônimo, será utilizado também o substantivo “afro-amazônida”, para que se deixe demarcada a presença das culturas africanas na Amazônia. Quando se tratar de adjetivo, será usado o termo “afro-amazônico”.

O uso prefixo “afro” como demarcação da herança cultural africana na Amazônia não é novidade em nosso meio intelectual. Já Bruno de Menezes, em sua pesquisa *Boi Bumbá: auto popular*, em 1958, havia percebido a necessidade de se pensar o contato das civilizações africanas com a Amazônia, usando o termo “afro-ameríndio” para fazer alusão a esse processo. No entanto, mais uma vez é preciso frisar que o termo afro-amazônico, não significa uma única construção cultural, tampouco uma síntese cultural, estando mesmo hoje as comunidades afro-amazônicas em constantes e diversos processos desterritorializantes e reterritorializantes.

Como já dito, a obra dos autores pesquisados se confunde com os grupos minoritários afro-amazônicos, trazendo, portanto, características daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de literatura menor (2014). Segundo Deleuze e Guattari, existem três marcas comuns ao que seria uma literatura menor, estas seriam a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação.

Sobre a primeira característica, afirmam os autores, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Um exemplo dessa desterritorialização é a coloquialidade comum à comunidade afro-amazônica inserida nas obras. Também houve essa apropriação da coloquialidade desterritorializante por muitos dos modernistas consagrados pelo cânone, no entanto, o uso dessa coloquialidade que, a princípio significaria um movimento desterritorializante mais radical, teve suas linhas de fuga bloqueadas pela reterritorialização que a nacionalidade mestiça diluidora representou, como é perceptível na afirmação de um falar que seria comum ao “bom negro e” ao “bom branco / da Nação Brasileira”, presente no poema *Pronominais*, do livro de estreia de Oswald de Andrade, *Pau Brasil* (1925), prefaciado, não por acaso, por Paulo Prado, um dos grandes mentores do discurso da mestiçagem brasileira.

Os três autores paraenses ora estudados operaram a desterritorialização da língua, utilizando elementos linguísticos do cotidiano da comunidade minoritária afro-amazônica,

percebendo-os como potenciais germes ou cristais de um devir literário afro-amazônico. Em Dalcídio Jurandir e De campos Ribeiro o dar voz à fala das minorias caracteriza essa desterritorialização da língua. Em Bruno de Menezes, como será visto no tópico que trata do gênero lírico, por se tratar de uma obra poética modernista, tem-se a possibilidade de uma desterritorialização mais acentuada, pois a língua acaba por se aproximar da cantiga popular e da percussividade afrodescendente, unindo a isso uma rica pesquisa de vocabulário. Um exemplo da desterritorialização da língua, presente nas obras dos três autores, está no campo do sagrado, pelo fato de, para que este seja melhor entendido, muitas vezes ser necessário se recorrer a obras que expliquem alguns termos, como é exemplo o *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*, (SALLES, 2003). Isso apenas reflete o processo de marginalização das religiões de matrizes africanas, até hoje estigmatizadas e perseguidas, o que mostra que a utopia da língua da nação brasileira ainda não condiz com a realidade.

Com relação à segunda característica das literaturas menores, é possível afirmar que tudo nelas é político, ou seja, existe nas mesmas uma estreita ligação entre o que seria o individual, o imediato e político, entendendo-se mesmo as micro-relações como micro-políticas. As três obras têm essa característica. Mas visto que a crônica, gênero em que se inscreve *Gostosa Belém de Outrora* (1965) De Campos Ribeiro, é um gênero urbano afeito ao micro-cotidiano, dando visibilidade aos que a grande narrativa da História deixa de lado, embora não se trate de uma obra que retrate exclusivamente a comunidade afro-amazônica belemense, tem-se uma predominância dessas micro-relações pela sua focalização cotidiana “umarizalesca”, como será visto no tópico que trata sobre o gênero crônica.

Na obra *Belém do Grão-Pará* (1960), temos o drama de um menino que se liga a uma rede complexa de laços afetivos, percebendo-se, na mesma, claros elementos que se relacionam à macro e à micro-política. Com relação à macro-política, têm-se na obra as reverberações da queda de Lemos e do fim do Ciclo da borracha, já bastante exploradas por Marli Furtado em *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir* (2002), no cotidiano da cidade. Mas ao lado desse tema, tem-se também a questão territorial, e, ainda que um pouco à distância, a resistência interiorana dos roceiros do Guamá.

Importante ressaltar também como, na obra dalcidiana, até mesmo as questões amorosas envolvem elementos de ordem política, pois há um noivado proibido entre

Etelvina e o líder dos roceiros do Guamá, Jerônimo Paxiúba. Este, como observado por Corrêa (2008, p. 35), possui o mesmo sobrenome do líder cabano Matias Paxiúba, retratado por Inglês de Sousa no conto *O rebelde* (SOUSA, 2006). O dito noivado acaba por mobilizar uma rede em favor dos noivos, tendo à frente seu Lício, liderança anarco-sindicalista afro-amazônica, Mãe Ciana e Etelvina, filha desta, além dos moradores do número 72 da Travessa *Rui Barbosa*, todos ligados ao núcleo parental materno afro-amazônico de Alfredo, evidenciando uma relação de solidariedade entre os afro-amazônidas e os tapuios, mostrando que Dalcídio Jurandir, em lugar da antipatia entre afro-amazônidas e tapuias afirmada por Veríssimo, como será visto, buscava afirmar laços de solidariedade entre os mesmos. Outro exemplo de micro-política nas relações afetivas na obra dalcidiana é o relacionamento entre a branca Dolores e o negro Sebastião, tio materno do protagonista Alfredo, em que as questões racistas ligadas a conflitos de classe, e que dividem a sociedade, aparecem como elemento complicador na relação dos dois. Essa dimensão política das micro-relações está também em *Batuque* (1939¹⁰), por exemplo, no poema *Oração da Cabra Preta*, em que um feiticeiro afro-amazônico do subúrbio de Belém, mestre Desidério, busca atrair sobre si a atenção de uma “mulata que não gosta de ninguém”, que tem sua atenção “na cozinha dos patrões” que devem habitar o centro. Questões de gênero, de classe, de território e do profano e sagrado fazem parte do poema. Além disso, em vários poemas brunianos tem-se a associação do cotidiano à história de afirmação e resistência criativa afro-amazônica.

A terceira característica da literatura menor, que se liga à segunda, segundo Deleuze e Guattari, é “que tudo toma um valor coletivo. [...] O que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, [...]. O campo político contaminou todo o enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). Esse caráter coletivo dessa literatura menor também pode ser percebido na obra dos autores estudados. No caso de De Campos Ribeiro, o autor afirma que suas crônicas possuem, como já afirmado, uma “tônica umarizalesca”. Como será visto, o Umarizal ficou conhecido no período estudado neste trabalho como um bairro de pretos, e pela leitura das crônicas, percebemos o elemento identificatório com a coletividade do bairro.

Em *Batuque* (1931-1939), assim como nas duas outras obras, diversas manifestações do universo afro-amazônico são trabalhadas, numa focalização que ora é a coletiva da comunidade afro-amazônica, ora é individual, mas mesmo essa individualização do eu

¹⁰ Aqui foi colocado o ano de 1939, porque o poema *Oração da Cabra Preta* foi acrescido à obra apenas nesse ano, na segunda edição.

lírico traz a marca do que seria a característica da poesia dos autores da negritude, segundo Bernd, pois mesmo quando em primeira pessoa, haveria por trás desse eu poético individual um “nós” (BERND, 1992, p. 27), ou seja, um eu enunciativo que expressa uma coletividade. Esse caráter coletivo da poesia bruniana fica evidente quando se vê que o poeta “intercala a sua voz poética com a voz anônima das composições populares que circulam entre os afro-amazônidas. Essa poesia popular, que o poeta intercala à sua, fala do sagrado, do trabalho, das lutas, enfim, do cotidiano dessa comunidade” (SANTOS, 2007, p. 18), elemento a ser estudado tanto em *Batuque* quanto nas outras duas obras.

No que diz respeito a Dalcídio Jurandir, temos essa identificação coletiva sendo construída após sucessivas crises e aprendizados da personagem Alfredo, naquilo que Benedito Nunes chamou de *roman-fleuve* (NUNES, 2006, 246), em que a personagem vai aos poucos tomando contato com a comunidade afro-amazônica, primeiramente com o núcleo parental ligado à sua mãe, depois com outros grupos. Essa característica da literatura menor se relaciona, portanto, ao que Benedito Nunes, ao referir-se ao conjunto da obra dalcidiana, chamou de “oscilação do ciclo entre o individual e o coletivo” (NUNES, 2006, 249), num lento e complexo processo de aprendizagem dos processos identificatórios afro-amazônicos. Para a análise da obra escolhida para este estudo, tem importância o núcleo parental da travessa *Rui Barbosa*, mais adiante analisado, com quem a personagem vai aos poucos se identificando. Dentre as personagens do referido núcleo parental, para esta pesquisa tem importância principalmente Mãe Ciana e seu Lício, pela idade avançada dos mesmos, o que lhes dá uma maior experiência em relação à vivência afro-amazônica na cidade.

Essa última característica da literatura menor se relaciona diretamente com o já referido objetivo deste estudo, pois o que se pretende fazer é, a partir das obras estudadas, uma cartografia da presença das coletividades afro-amazônicas em Belém na passagem do século XIX para o XX, chegando até as primeiras décadas deste. Nesse sentido, os autores estudados, apesar de suas obras terem sido lançadas em tempos diferentes, compartilham memórias e histórias comuns sobre personagens ligadas ao universo afro-amazônico em Belém, no referido período. Dalcídio Jurandir, que chegou a Belém somente em 1922, fez um trabalho de pesquisa das memórias e histórias das comunidades afro-amazônicas em Belém, juntando às mesmas as memórias afro-amazônicas interioranas. *Gostosa Belém de Outrora* (1965) apresenta cenas, personagens, costumes e lugares presentes também em *Belém do Grão-Pará* (1960), como o conhecido e já referido capoeirista Pé de Bola.

Também a obra *Batuque* (1931) faz referência a personagens, lugares e cenas comuns a algumas crônicas da referida obra de José de Campos Ribeiro, como a personagem tia Ana das Palhas, presente no poema *Mastro do Divino*, de Bruno de Menezes, e que está na crônica *Mastros votivos de outrora*, em que mais detalhes dessa manifestação são dados, como adiante será mostrado.

2.1 Os Gêneros e a literatura menor

Deleuze e Guattari utilizaram como exemplificação para ilustrar o que seria literatura menor a novela kafkiana *Metamorfose*. Já nesta tese serão utilizadas três obras de gêneros diferentes: *Batuque* (1931-1939), pertencente ao gênero lírico, *Belém de Grão-Pará* (1960), pertencente ao gênero narrativo, e *Gostosa Belém de Outrora* (1965), do gênero crônica. Nesse sentido, é necessário fazer uma breve observação de como cada obra, a partir do gênero que a estrutura, apresenta elementos importantes que a inscrevem na literatura menor.

2.1.1 O gênero lírico e ritmo afro-amazônico

Por uma questão cronológica das obras estudadas, o primeiro gênero estudado será o lírico, relacionado à *Batuque* (1931-1939), de *Bruno de Menezes*. Inicialmente será feita uma macrodivisão entre poema e prosa para mostrar a diferença rítmica entre os mesmos, já que o elemento rítmico é um elemento de destaque na poesia, e em especial na bruniana, o que a distancia mais das duas obras estudadas, que são da prosa. Para o estudo da diferenciação entre poema e prosa, no que diz respeito ao ritmo, um autor importante é Octávio Paz (2005). Para ele,

O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso, mas as de atração e repulsão (PAZ, 2005, p. 11-12).

A partir da citação de Paz é possível perceber como o ritmo é importante para o gênero lírico. No entanto, segundo o autor, o ritmo não deve ser entendido apenas como um elemento sonoro, pois tanto o campo imagético quanto o campo semântico acabam sendo contaminados pelo ritmo. Essa predominância rítmica é um forte elemento

desterritorializante da língua na poesia de *Batuque* (1931-1939), pois se a língua portuguesa, enquanto língua imposta pela sociedade majoritária, traz consigo a cultura racionalista europeia, que percebe o mistério como uma etapa a ser vencida pelo esclarecimento da razão, o ritmo e a sonoridade afrodescendente presente na poesia bruniana rasuram o falocentrismo¹¹ da linguagem para reencaminhá-la à dicção, ao mistério, ao rito e ao apelo somático percussivo afrodescendente. Segundo ainda Paz, A prosa traria em si a dinâmica da linearidade alicerçada no pensamento, enquanto que a poesia teria uma dinâmica circular, alicerçada no ritmo (PAZ, 2005, p. 12). É possível acrescentar que essa dinâmica quando não circular, poderia ser vista como espiralada, com avanços e retornos. Não por acaso, a palavra verso, unidade mínima do poema, em sua etimologia significa caminho de volta. Recursos melopaicos como o metro, a rima, as aliterações e assonâncias servem para turvar a linearidade que seria própria à linguagem verbal. Já a prosa, em que se destaca o gênero narrativo, desde Aristóteles, sabemos possuir uma dinâmica linear lógico-causal.

Bruno de Menezes, reconhecidamente um poeta que, apesar de adotar as inovações do modernismo, conhecia a tradição musical poética ocidental, como por exemplo, a simbolista, conseguiu esteticamente perceber que a tradução poética da musicalidade e do universo afrodescendente demandaria a criação de um ritmo e uma sonoridade própria, como forma de buscar se aproximar dessa herança musical africana. A consciência dessa importância rítmica para a criação de uma poesia menor afro-amazônica fez com que o poeta aproximasse a palavra poética do tambor e dos ritos de dança, a partir de um vocabulário minoritário afro-amazônico. Paz também percebeu a proximidade do ritmo poético com tambor e os ritos dos povos originários,

Os acentos e as pausas constituem a parte mais antiga e mais puramente rítmica do metro; ainda estão próximos da pancada do tambor, da cerimônia ritual e dos calcanhares dançantes que batem no chão. O acento é dança e rito. Graças ao acento, o metro se põe de pé e é unidade dançante” (PAZ, 2005, p. 88).

Percebe-se, então, que na poesia os elementos rítmicos e sonoros presentes em uma língua maior podem ser melhor desterritorializados e tornados afro-amazônicos. Tal desterritorialização rítmica já não é um elemento tão forte na crônica e no romance, como será visto. Em termos rítmicos é possível perceber na poesia bruniana um maior apelo

¹¹ Termo tomado de empréstimo a Jacques Derrida.

consonantal que aproxima a palavra da percussão sincopada afrodescendente, como é possível perceber nos versos,

Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeiros,
cabindas cantando lundus das cubatas.

Nos dois versos é possível perceber o uso alternado de oclusivas bilabiais e linguodentais, além de glotais, todas oscilando entre surdas e sonoras, o que dá aos versos uma configuração rítmica próxima da percussividade. Em termos de vocalização, é possível perceber a presença do grave e da nasalização, como forma de aproximação do timbre dos tambores.

RUFA o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.

Chama a atenção a pesquisa profunda sobre o vocabulário afrodescendente feita por Bruno de Menezes. O poeta traduz poeticamente uma modalidade da língua portuguesa marginalizada pela sociedade majoritária, por estar relacionada às comunidades afro-amazônicas. Assim, ele explorou o falar cotidiano presente nos rituais, nas festas, na capoeira, no trabalho, dentre outros.

No que diz respeito aos objetos utilizados pelo gênero lírico, pela não obrigatoriedade de o mesmo se ligar a estruturas fixas como na narrativa, que deve apresentar elementos básicos, como tempo, espaço, personagens, etc, o poema está mais livre para explorar fragmentos da realidade, sem a necessidade uma ordem lógico-causal, como no romance, por exemplo. Daí a possibilidade associação poética, que Paz percebeu como um elemento comum entre os “modernistas” (PAZ, 2005, p. 32). Devido à sua não objetividade e não linearidade, segundo Käte Hamburger, o gênero lírico pode ser construído e estudado a partir das associações de sentido, em que diferentes elementos são aproximados no corpo do poema. Daí o fato de no livro *Batuque*, apesar em alguns momentos ser percebida elementos de narratividade, predominar uma livre associação de tempos, lugares, pessoas, ritos, sons, cheiros, corpos, cores, sombras e outros elementos, em uma radical mistura de corpos que cria um agenciamento coletivo e um território poético afro-amazônico.

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

Como pode ser percebido no excerto supracitado, corpos, sons, cheiros e danças se misturam num único ritmo. Ao classificar o gênero lírico, a teórica alemã referida apresenta o eu lírico como a exposição de um estado de alma, em que a realidade incorporada a ele acaba por se tornar um motivo poético. Não por acaso, a cantiga de batuque presente de forma intercalada junto ao primeiro poema da primeira edição de *Batuque* (1931) é seguida da palavra “motivo” entre parênteses. Pode-se afirmar, então, que Bruno de Menezes aproximou o motivo poético do motivo musical negro.

Todos esses materiais e outros objetos mais são subjetivados, mas essa subjetivação, no caso de autores negros, como bem apontou Bernd, mesmo sendo um eu lírico, singular, trás consigo a coletividade de um “nós” afrodescendente (BERND, 1992, p. 27), uma marca da literatura menor. Essa coletividade expressa poeticamente se contrapõe ao buraco negro que subjetiva o negro como o outro negativo do rosto branco.

Percebe-se, portanto, que a literatura menor afro-amazônica, no campo do gênero lírico, transforma a realidade afro-amazônica em motivo poético e musical, trazendo a possibilidade de converter o universo dessas comunidades em um ritmo a um só tempo fanopaico e melopaico, a partir de uma dicção e um vocabulário que causam uma desterritorialização na língua portuguesa, fazendo-a assumir a caracterização negra. Nesse sentido, o resultado conseguido por Bruno de Menezes seria aquilo que os poetas da negritude anos depois conseguiriam executar poeticamente.

2.1.2 O gênero narrativo, a cidade e os itinerários afro-amazônicos

Se a poesia bruniana nos coloca próximo de uma língua portuguesa que é contaminada pela rítmica da afrodescendência, o gênero narrativo, em que se inscreve a segunda obra analisada nesta tese, *Belém do Grão-Pará* (1960), teria a função de principalmente criar, a partir dos vestígios das pesquisas e vivências de Dalcídio Jurandir, uma Belém afro-amazônica, que não entrou na grande narrativa histórica sobre a cidade, com personagens que habitam os subúrbios, mas que também circulam pelo centro branco da cidade. A objetividade do gênero narrativo no sentido de articular espaços, aliada ao fato de se tratar de um romance ligado a elementos históricos da cidade de Belém, torna possível ter uma leitura mais geográfica da cidade.

A partir do núcleo familiar afro-amazônico, ligado ao nº 72 na Rui Barbosa, Dalcídio Jurandir nos pinta uma Belém, em que a invenção do ficcional tem o caráter político de

rasurar o ocultamento histórico negro em Belém durante a chamada *belle époque*, e após a mesma, mostrando que havia um racismo institucionalizado no cotidiano da cidade que a dividia em centro branco e subúrbio não branco. Assim, o autor marajoara usa a moldura da cidade para pintar os itinerários cotidianos de sua aristocracia de pé no chão. Assim, fica-se sabendo onde se localizavam os terreiros, a igreja construída e frequentada pelos homens pretos desde o início da invasão colonial, as festas, dentre outros elementos. Mas, além disso, como será mostrado, Dalcídio mostra que essa Belém afro-amazônica está em estreito contato com os chamados interiores e mesmo com outros estados, como será mostrado nesta tese.

Além da questão espacial presente na estrutura do gênero narrativo, um outro elemento estrutural presente nesse gênero literário que importa para o estudo da obra dalcidiana é a focalização. Segundo Käte Hamburger (1986), o gênero narrativo é mais objetivo que o gênero lírico, sendo, no entanto, pela presença do narrador, mais subjetivo que o gênero dramático, que fica limitado a um tempo de encenação e está ligado ao aspecto da percepção, (HAMBURGER, 1986, p. 100-101), dando ao receptor uma possibilidade de leitura apenas externa das personagens encarnadas pelos atores.

O narrador e suas diferentes focalizações nos dão acesso ao interior das personagens, seus medos, seus pensamentos, suas angústias não confessadas. Nesse sentido, se por um lado o narrador de *Belém do Grão-Pará* (1960) aparece em terceira pessoa, por outro o mesmo se aproxima das perspectivas das diferentes personagens do romance, nos dando acesso à sua intimidade e aos seus dramas, muitas vezes ligados à questão de raça e classe. Para este estudo interessa principalmente a perspectiva, além da de Alfredo, de duas personagens: seu Lício e Mãe Ciana, pelo fato de os mesmo terem idade avançada e por aparentarem uma longa vivência no universo minoritário afro-amazônico em Belém, comprovando que a história afro-amazônica em Belém remonta o surgimento da cidade e que atravessou a *belle époque*, sobrevivendo criativamente às perseguições sofridas por essas comunidades pelos dispositivos disciplinadores.

2.1.3 A crônica como narrativa menor da cidade

A crônica ribeiriana a ser analisada possui um traço interessante no que diz respeito ao gênero a que pertence, pois este, como hoje conhecemos, se liga à modernidade, tendo como lugar de sua disseminação os jornais, o lugar, segundo Benjamin, em que a

experiência dos mais antigos para os mais novos começa a morrer. Mas vejamos primeiramente as características da crônica enquanto gênero, para depois se voltar a essa questão. Uma importante observação diz respeito à origem do nome do gênero,

São vários os significados da palavra crônica. Todos, porém, implicam a noção do tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*. [...] Lembrar e escrever: trata-se de um relato permanente em relação com o tempo, de onde tira como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido. (ARRIGUCCI, 1987, p. 51).

O tempo como um elemento fundamental da crônica está presente no próprio título da obra ribeiriana analisada, *Gostosa Belém de Outrora*, em que o espaço da cidade aparece, mas com remissão um passado nostálgico por meio do “de outrora”. A crônica, como sugere o título, se liga a um tempo e a um espaço vividos, se distanciando assim do gênero narrativo, em que, ainda que retrabalhando materiais da realidade, o que se lê tem caráter ficcional. Nesse aspecto, pode-se pensar em um escritor que escreve em um presente real e vivido, 1965, sobre um passado vivido. Sobre a diferença entre a ficção e a não ficção no que diz respeito ao tempo, afirma Käte Hamburger, “as considerações feitas sobre o presente, passado e futuro têm significado somente quando se relacionam a um sujeito-de-enunciação autêntico” (HAMBURGER, 1986, p. 47). Por essa característica de não-ficcional, a crônica não se confundiria com o gênero narrativo, ainda que lhe tome elementos estruturais de empréstimo. Com relação à questão estrutural da crônica, sua plasticidade não a aproxima somente da narrativa,

Teve aqui um florescimento de fato surpreendente como forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 53).

Como mostrou Arrigucci Junior, a crônica também se aproxima do gênero lírico, e em De Campos Ribeiro esse é um aspecto marcante pois o mesmo é, além de jornalista, poeta. Nesse sentido é possível perceber em suas crônicas por vezes uma oscilação entre a prosa e a poesia, em que a força da imagem e o ritmo são tomados de empréstimos da poesia para a prosa.

Outra característica que separa o a crônica do romance, ainda que aquela apresente características narrativas, é que enquanto aquele traz uma dimensão maior, a crônica trabalha com pequenos quadros do dia a dia, nesse sentido, no que diz respeito à extensão, a crônica se aproximaria mais do conto.

Feito esse esclarecimento sobre as particularidades da crônica, pode-se agora voltar à reflexão presente no início deste tópico. Segundo Candido, a crônica, escrita ao “rés-do-

chão” “é filha do jornal e da era da máquina” (1989, p. 6), estando, por isso, sob o signo da velocidade e da efemeridade. O cronista ora estudado, enquanto jornalista, devia saber disso, mas mesmo assim escolheu como tema predominante em seu livro de crônicas um tempo distante daquele 1960 em que foi lançado. Suas crônicas, algumas, segundo o próprio autor, publicadas esparsamente nos jornais fazem referência a diferentes datas, mas todas distantes do tempo de publicação da obra. A distância temporal está, como já dito no próprio título. Algumas histórias remontam a passagem do século XIX para o XX. Para esta tese interessam as crônicas que tratam do referido período até a década de trinta. Muitas das histórias, segundo Ribeiro, se ambientam no bairro do Umarizal, que até o início do século XX era considerado um bairro de pretos. O autor se preocupou em mostrar pequenas histórias de pessoas comuns daquele bairro, em que cada crônica aparece como uma peça no mosaico que nos dá o cotidiano do Umarizal.

Davi Arrigucci Junior, para falar das temáticas da crônica usa a expressão “História menor” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 55), mas não se deve entender isso como um motivo para uma menor importância da crônica, trata-se de uma focalização sobre o micro-cotidiano. Nesse sentido, essa característica de História menor sobre um passado não contado pela grande História da cidade assume um caráter de literatura menor, pois nos mostra os agenciamentos coletivos e criativos dos negros do Umarizal. Assim muitos personagens que aparecem em seus dramas individuais, na verdade, representam dramas comuns nessa comunidade do bairro, e em outros lugares da cidade, tratando de questões micro-políticas como território, defesa, afirmação identitária, festas, denúncia das desigualdades. As crônicas ribeirianas, escritas ao “rés do chão”, em muitas passagens assumem uma atmosfera cômica, como se narrassem para aqueles que conhecem o conteúdo narrado e descrito, num tom saudosista. Quanto à norma adotada, há momentos de erudição, mas em muitas passagens o falar umarizalesco afro-amazônico dá ao texto ares de descontração, como é comum à crônica.

A partir das estruturas dos gêneros literários a que cada uma das três obras estudadas pertence, percebe-se, portanto, que as mesmas, apesar de terem uma matéria em comum, a cidade e seus os territórios afro-amazônicos, demandam formas específicas de análise, o que será mostrado quando da análise dos textos literários.

3. O afrodescendente e a narrativa identitária amazônica: da invisibilidade à presença na Literatura

A alusão ao afrodescendente na cidade de Belém pelos modernistas é comprovada por diferentes pesquisadores que vinculam essas imagens ao que hoje é chamado de geração do *Peixe Frito*, ou *Geração dos Novos* como afirmava Ribeiro, ou os *Vândalos do Apocalipse*, segundo Bruno de Menezes. A incorporação do grupo minoritário afrodescendente como tema literário foi uma característica disseminada por todo o cânone do Modernismo brasileiro, em suas diferentes fases. Belém não foi exceção a essa característica. Mas, se a presença afrodescendente enquanto tema literário a partir do Modernismo já é uma constatação há tempos, inclusive no Pará, qual a novidade em se trabalhar com três autores que abordam o universo afrodescendente na Amazônia?

A argumentação a esse questionamento se inicia com a afirmação de que, diferentemente do que se diz a respeito de outras regiões do país, sobre a situação do afrodescendente na Amazônia pesa muitas vezes uma imagem de pouca importância e pouca participação na construção histórica do que hoje seria culturalmente a Amazônia. Quando, por exemplo, são estudadas algumas produções intelectuais do século XIX e mesmo contemporâneas, no campo literário, que tratam sobre a região amazônica, percebe-se por parte de alguns autores a afirmação da referida pouca importância cultural do afrodescendente na Amazônia, chegando mesmo a haver a negação da disseminação do regime escravocrata na região¹². Por conta de afirmações como estas, repetidas em diferentes momentos de nossa Literatura, a investigação de tal presença na região passa a ter outra dimensão. Somente esta constatação nos dá um diferencial do que representaria a incorporação dos afrodescendentes na produção de alguns modernistas paraenses.

Junta-se a essa tentativa de diminuição do afrodescendente na Amazônia a sugestão de que o universo deste, com destaque para o subúrbio, somente teria surgido após o declínio econômico da borracha, decretando, assim, o fim da *belle époque* na Amazônia, o que, por meio da pesquisa das obras e outras fontes, mostra-se ser mais resultado de um ocultamento do que uma realidade. Antes de se mostrar que havia uma diversa produção

¹² Márcio Souza é defensor da tese de que no Grão-Pará a influência africana foi quase nula, já que, segundo o mesmo, em lugar das *plantations*, na Amazônia predominou a economia extrativista. Cf. SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo, Alfa-Omega, 1977, e *Breve História da Amazônia*. São Paulo, 1994.

cultural afro-amazônica, que atravessou o ciclo gomífero, sobrevivendo à *débâcle* da borracha, veja-se inicialmente como se deu esse processo de ocultamento do sujeito afrodescendente na Amazônia.

Para se ter uma melhor dimensão sobre a importância do gesto dos modernistas paraenses que inseriram o afrodescendente na narrativa da capital do estado, é preciso ter um olhar não apenas geográfico sobre a cidade, mas lançar mão da historiografia, dos estudos da memória e das reflexões sobre identificação, tentando observar, ainda que de maneira breve, os textos importantes que ajudaram a construir a imagem de uma Amazônia euro-indígena, que é mais alegoria do que reconhecimento aos povos indígenas, cuja síntese seria o tapuio ou o caboclo, ao mesmo tempo ocultando ou diminuindo a presença afrodescendente no espaço urbano amazônico.

Pensar como um grupo social foi invisibilizado na cidade no decorrer da história demanda que seja vista a relação entre tempo e espaço urbano. Apesar de, ao pensarmos em cidades, logo vir à mente espaços de uma modernidade que se pretende racionalizada, numa dinâmica em que o novo, enquanto expressão de um agora, busca sempre o lugar do ultrapassado, os espaços urbanos, apesar do seu cosmopolitismo, são também espaços de memória, em que a identidade se alicerça em construções materiais e imateriais tornadas signos identificadores e patrimoniais pela correlação de força entre diferentes grupos.

Em seu estudo sobre a memória, a História e o esquecimento, Paul Ricoeur (2007), apesar de trabalhar com elementos temporais, não deixa de abordar as implicações de tais elementos sobre os espaços urbanos (2007, p. 159). O autor afirma que a cidade, apesar de geográfica, é uma narrativa histórica e de memória, tensionada entre os conflitos de diferentes grupos/sujeitos no projeto de negociação do co-habitar. Assim, “narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material” (RICOEUR, 2007, p. 159). Desse modo, a busca em se preservar e valorizar determinadas construções, áreas e manifestações urbanas, e o esquecimento a que outras foram relegadas por determinados grupos, mas recuperadas por outros, mostram que, sobre esse espaço urbano, agem projetos de história e de memória, e também de esquecimento, com várias temporalidades, descontínuas, fragmentárias, às vezes quiasmáticas, todas enredadas em uma teia narrativa movente, sempre tensionada em constante processo de reescrita, e reescrevendo, conseqüentemente, a nossa leitura sobre os espaços da cidade. As inscrições ou apropriações identificatórias de diferentes grupos no espaço da cidade é o

que nesta tese se chama territorialização, com destaque para as territorializações afro-amazônicas.

Desse modo, um estudo literário que busca ter como tema de investigação as territorializações afro-amazônicas no espaço da cidade necessita dialogar transdisciplinarmente com aspectos historiográficos e geográficos, na busca de uma articulação entre tempos e espaços que fujam à linearidade da grande narrativa identitária essencializante e alegorizante euro-indígena amazônica,

Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narrativa impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estreitamente associados do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento (RICOEUR, 2007, p. 159).

O autor mostra que, se toda narrativa é uma seleção de fatos, personagens e imagens, que tem um lugar de enunciação que não é neutro, influenciando na eleição de determinados elementos em detrimento de outros, assim se dá também com as cidades, lugares-narrativas em constante processo de reescritura, a cada ruína, a cada modificação e/ou preservação, num constante processo de negociação entre diferentes grupos. Mas além do caráter narrativo de determinados monumentos e espaços que podem nos fazer ler-ver as cidades também como construções narrativas que buscam articular retalhos espaço-temporais, as cidades têm também em seus alicerces a narrativa histórica e a memória oficial urbana, que se ligam aos grupos majoritários que querem fazer passar sobre as cidades tal narrativa enquanto memória coletiva única. Segundo Jerusa Pires Ferreira, essa memória coletiva enquanto projeto articula determinados signos, relegando ao esquecimento os elementos indesejáveis (FERREIRA, 2001, p. 76-77). A tentativa de legitimar a narrativa majoritária como memória coletiva será vista ao se analisar alguns textos, até mesmo a mudança de nomes de ruas, criação de monumentos, destruição de construções e modificações de espaços, em que o poder público buscou ocultar a presença afrodescendente do centro da cidade de Belém.

Assim, as narrativas majoritárias das cidades, que selecionam elementos interessantes aos grupos dominantes, relegando ao esquecimento elementos incômodos, são construções que servem a interesses de uma maioria que detém o poder, mas que

tentam passar, por meio do discurso identitário, como a história do patrimônio de todos. No estudo referido de Ricoeur, a relação entre memória e narrativa também é abordada,

A memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. [...] É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. [...] Contudo, é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece (RICOEUR, 2007, p. 98).

Apesar de esta tese ter a princípio uma perspectiva geográfica de um determinado grupo social, buscando estabelecer uma cartografia do mesmo no espaço da cidade, o alerta de Ricoeur sobre o caráter ideológico da memória enquanto narrativa torna necessária também uma investigação historiográfica sobre a invenção da identidade amazônica por parte dos poderes institucionais a serviço dos grupos majoritários e dos intelectuais de algum modo a eles alinhados, anteriores ao período histórico em que se desenvolveu o Modernismo, já que tal invenção, de par com outras iniciativas do Estado, implicou um trabalho de ocultamento/diminuição afrodescendente na região, o que iria influenciar no lugar ocupado pelo mesmo na cidade. Desse modo, esta tese geo-historiográfica e de memórias se liga à reflexão dos processos identificatórios, com o intuito de perceber, a partir dos textos literários, o eco de vozes silenciadas, ou como diria Benjamin, a imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer, (1991, p. 154-156).

A uma primeira vista, discutir a identidade amazônica parece ser uma ampliação muito grande do foco de estudo de um trabalho que se propõe a pesquisar apenas um determinado grupo social em uma cidade, Belém, durante um determinado período, mais precisamente na passagem do século XIX para o XX e as primeiras décadas deste. No entanto, se atentarmos para o fato de que a intelectualidade que pensou a identidade nacional se concentrou, tanto no Romantismo como no Modernismo, nos centros econômicos e culturais do país, perceberemos que também a invenção dessa identidade amazônica que ocultou o afrodescendente e criou uma síntese mestiça euro-indígena, se deu por parte de um aparelho de Estado e por uma intelectualidade concentrada na capital do Pará, durante o chamado ciclo econômico da borracha, conhecido também como *belle époque* amazônica. Desse modo, é possível relacionar o projeto de identidade amazônica ao projeto de cidade à época e perceber as consequências desse processo para as comunidades afro-amazônicas de Belém e os processos de linha de fuga destas, e,

posteriormente, a criação de uma Literatura Menor modernista. Inicialmente, é preciso refletir sobre uma questão importante para esta pesquisa, a relação entre identidade e Literatura, começando com uma reflexão sobre o primeiro termo.

Bauman (2012) mostra que a reflexão em torno da identidade se liga à modernidade, quando passamos de comunidades reais a comunidades virtuais. Essa virtualidade se liga ao conceito de nação, que tem por objetivo ocultar as diferenças em torno de uma suposta unidade. No entanto, Bauman também observa que colocar a identidade como tema de debate e reflexão já nos sugere que a mesma passou de verdade à condição de questão,

A “identidade” [...] torna-se tema de reflexão aprofundada quando sua probabilidade de sobrevivência sem reflexão começa a diminuir – quando, em vez de algo óbvio e *dado*, começa a parecer uma coisa problemática, uma tarefa. Isso ocorre com o advento da era moderna [...] (BAUMAN, 2012, p. 44)

O autor mostra que, com a passagem do caráter real para o virtual, a identidade passou de uma perspectiva do inato para a de uma construção cultural. Ao afirmar a identidade como uma tarefa, vê-se que a mesma sai de um campo natural para uma preocupação consciente.

Outro autor importante para se pensar sobre tal questão, Stuart Hall, apresenta uma reflexão interessante sobre o conceito de identidade. Segundo o mesmo, refletir sobre o tema significa refletir sobre uma questão de importância para a modernidade e para a contemporaneidade e de não tão fácil abordagem,

O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas (HALL, 1997, p. 08).

A afirmação do autor mostra como o tema, mesmo nos dias de hoje, possui uma abordagem difícil, apesar de a questão da identidade ligada às nações modernas ter começado a ser percebida já há alguns séculos, quando da consolidação de muitos Estados nacionais, sendo um tema caro ao Romantismo. No final da citação, o autor nos chama a atenção para o caráter inconclusivo da conceituação de identidade. Mas esse reconhecimento levou muito tempo e passou antes por processos de tentativa de fechamento, paralelos comparativos, hierarquizações, dentre outros, o que serviu a fins etnocêntricos de dominação e extermínio, como foi o caso da própria Amazônia.

Hoje, sabe-se que não há identidades ou culturas superiores ou inferiores, ou uma essencialidade que seja fruto de um atavismo original. Essa visão de identidade essencialista segue uma lógica arborescente e evolutiva, sendo utilizada no século XIX pelos grupos majoritários para se desenhar, como será visto, uma essencialidade da identidade amazônica. Esse fechamento do fenômeno identitário iria significar um agenciamento de enunciação euro-indígena que iria agir sobre o corpo da cidade fazendo com que o poder majoritário não reconheça no espaço da mesma o valor positivo da presença afro-amazônica, buscando, por isso, ocultá-la.

Na atualidade, os estudos sobre a identidade mostram que a mesma tem como característica a incompletude e o caráter provisório, sendo por isso mais apropriado, em lugar de identidade, que daria uma ideia de estabilidade e fixidez que não condiz com o caráter sempre provisório do fenômeno identitário, falar-se em identificação, seguindo o pensamento de Hall. Assim, o referido termo, associado ao conceito de territorialização, será adotado quando analisar-se as obras dos autores escolhidos para esta pesquisa, levando em conta os constantes agenciamentos de que falam Deleuze e Guattari (2014).

Em lugar dessa estabilidade e fixidez essencialista da identidade, característica da Literatura e da Arte do século XIX em Belém, o fenômeno identificatório modernista será percebido a partir da perspectiva do rizoma, em que diferentes signos estão em constante movimento de atravessamento mútuo, se hibridizando em novos signos, em um contínuo processo *involutivo* de linhas de fuga que escapam às estratificações que tentam controlar os agenciamentos, gerando essas linhas de territorializações afro-amazônicas sobre a cidade, o que foi explorado produtivamente pelos autores estudados neste trabalho.

A cidade, desse modo, se configura como um território em que os corpos, enquanto agenciamentos, são segmentarizados, organizados e disciplinados a partir de uma máquina de rotação presente no Estado e seus grupos majoritários que impõem um modelo de normalidade. Assim, pensar os agenciamentos na cidade serve para refletir sobre as tentativas de controle e de fuga a esse controle em Belém. Antes, torna-se necessário conhecer minimamente o conceito de agenciamento,

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de

outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.31).

No caso das territorializações afro-amazônicas, é possível perceber no seu agenciamento maquínico, uma rica e produtiva mistura de corpos, sendo esta um complexo processo reterritorializante, em que diferentes elementos interagem: naturais, artificiais, corpóreos, culturais dentre outros. Já a máquina de rostidade seria a tentativa de submeter a potência criativa da mistura de corpos a um modelo único de ser, segmentário e hierarquizante, no caso, o adulto-branco-hétero-urbano.

A identidade, enquanto agenciamento de enunciação, tem justamente a função expressiva de dar ao espaço da cidade, afetado por diferentes desterritorializações, ares de estabilidade, de uma aparência estável, sob o signo da nação. Por isso, nesta tese, usar-se-á a “expressão afro-amazônico”, justamente por se perceber um contínuo processo de desterritorializações e reterritorializações no que diz respeito às manifestações culturais afrodescendentes em Belém, pois, em lugar de uma homogênea essencialidade identitária africana herdada, percebe-se que os sujeitos africanos advindos de diferentes civilizações, na Amazônia travaram contato entre si, e com diferentes elementos da região, em linhas de fuga que geraram territorializações rizomáticas criativas, produções estas percebidas e trabalhadas pelos três autores ora estudados: Dalcídio Jurandir, Bruno de Menezes e José de Campos Ribeiro.

Após aclarados os conceitos de identidade e identificação, será visto agora como a Literatura possui relação com os mesmos. Se o agenciamento coletivo de enunciação da identidade nos liga ao nacional, a Literatura, por sua vez, e segundo a argumentação comum ao cânone, teria sua razão de ser num primeiro momento em uma suposta universalidade. Mas um olhar mais detido sobre o surgimento do cânone moderno nos faz relativizar tal universalidade, fazendo perceber que Literatura e identidade são termos cujos nascimentos estão relacionados. Segundo Regina Zilberman, a Literatura enquanto cânone sistemático reproduzido nos sistemas de ensino de diferentes países se liga ao desejo do Estado em valorizar signos nacionais, e tem origem na França após a revolução de 1789 (ZILBERMAN, 1999, p.15).

Vê-se, portanto, que a Literatura, para além de critérios apenas estéticos, se liga à construção e manutenção da nação, e esta, por sua vez, se liga à questão da identidade enquanto unidade cultural estável. No Brasil, a Literatura Brasileira também surge em meio aos debates e reflexões de historiadores, escritores e críticos que, após o país tornar-

se independente, em 1822, tomaram para si a tarefa de criação de uma tessitura histórica literária que representasse identitariamente a nação (FRAGA, 2013, p. 02).

O afirmado por Fraga já é do conhecimento dos que estudam Literatura Brasileira. No entanto, há que se chamar a atenção para o fato de que nesse contexto de invenção da nação brasileira, a Amazônia também nesse aspecto possui uma particularidade, pois territorialmente na região estava conformada a província do Grão-Pará e Maranhão, que seria anexada ao então recém criado país somente um ano depois, o que mostra haver uma defasagem entre o discurso da unidade nacional e a real ligação da região com o resto do país. Isso explicaria o fato de a intelectualidade brasileira ter se debruçado sobre a nacionalidade já no Romantismo, enquanto que o primeiro grande registro da intelectualidade amazônica sobre os elementos identitários da região, *As populações indígenas e mestiças da Amazônia*, de José Veríssimo, veio a público somente já durante o Naturalismo, em 1887, coincidindo com nosso período conhecido como *belle époque* amazônica, período este abordado mais adiante pela importância para se perceber a diminuição/ocultamento do afro-amazônida. Mas antes é preciso observar que a tessitura narrativa da identidade amazônica levada a cabo pelos grupos majoritários da *belle époque* foi de tal modo eficiente que encontrou reverberações mesmo em alguns autores contemporâneos, como Márcio Souza (2001) e Paes Loureiro (1996).

Os dois últimos autores referidos chegaram mesmo a defender uma conformação histórica e social diferenciada da região amazônica em relação às demais regiões do país, o que, segundo os mesmos teria gerado para a Amazônia uma identidade comum diferenciada em relação ao Brasil. Mas antes de serem apresentadas as teses dos mesmos, é preciso voltar ao período que inicialmente interessa para este estudo, no que diz respeito ao ocultamento afro-amazônico, para observamos o primeiro autor pertencente à intelectualidade literária nacional a apontar uma diferença cultural amazônica, José Veríssimo, grande nome da crítica literária brasileira, originário do baixo Amazonas, com o estudo anteriormente referido.

Dentre as diferenças apontadas tanto por este último, quando do início da construção de nosso cânone, quanto pelos dois outros autores pesquisadores citados, estão a conformação euro-indígena, sintetizada na imagem do tapuio, também chamado de caboclo¹³, e outra que muito importa para este trabalho, a pouca expressividade dos então

¹³ O Tapuio seria fruto do contato euro-indígena. O termo caboclo também se aproxima da significação do tapuio, ou tapuia, mas com uma conotação mais de habitante dos chamados interiores, espaço não urbanos. Mais adiante essas significações serão estudadas.

negros na Amazônia. Serão vistas as argumentações para a pouca importância do afrodescendente, chamado de negro, para a cultura amazônica mais adiante, bem como o problema de se afirmar, mesmo em pesquisas contemporâneas, uma identidade cabocla que excluiria ou daria aos afro-amazônidas um caráter adjuvante.

É preciso, então, refletir sobre de que modo construiu-se a ideia de Amazônia como unidade cultural, o que a aproximaria da ideia de nação. Apesar de a palavra nação estar ligada geralmente à unidade cultural de um país, em uma federação de proporções continentais e com uma imensa região que se manteve por muito tempo isolada do restante do que mais tarde seria o Brasil, neste estudo usar-se-á a palavra nação, mas no já referido sentido de invenção de uma unidade cultural, para fazer referência à Amazônia.

Sabe-se que foi durante o Romantismo que se deu a invenção das identidades nacionais modernas, na passagem do século XVIII e para o século XIX. No Brasil, teve-se aquilo que Antônio Cândido chamou de Literatura empenhada (CANDIDO, 2006, p. 28), ou seja, autores comprometidos com a construção imaginária da nação brasileira. O indianismo gonçalvino e alencariano são exemplos dessa identidade brasileira que se está afirmando. Já a invenção da identidade amazônica, por sua vez, no campo da intelectualidade literária e de outras linguagens artísticas, se deu um pouco mais tardiamente, naquilo que ficou conhecido como *belle époque* amazônica, e que corresponderia nacionalmente à demarcação temporal literária do Naturalismo, mas que aqui também por vezes se desenvolveu como um Romantismo tardio.

Veja-se, primeiramente o conceito de nação, outro elemento importante para se entender o projeto de invenção da identidade amazônica. Ao abordarmos o conceito de nação moderna, é necessário perceber que ele se liga ao Estado,

No curso da história moderna, o nacionalismo desempenhou o papel de dobradiça ligando Estado e sociedade. [...] O Estado fornecia os recursos do processo de construção nacional, enquanto a postulada unidade da nação e o destino nacional comum ofereciam legitimidade à ambição da autoridade estatal de exigir obediência (BAUMAN, 2012, p. 51).

Nesta tese, vai-se estudar a relação dos poderes municipal e estadual enquanto Estado, com o discurso da identidade amazônica enquanto afirmação de uma nacionalidade. Segundo Homi K. Bhabha (2013), as nações modernas se assentam na necessidade de afirmação de uma linha de continuidade histórica que ligaria uma origem a um presente, mas também a uma necessidade de afirmação do presente vivo respondendo a essa linha histórica como unidade horizontal e homogênea. Essa linha de continuidade

harmônica e progressiva faz parte de uma estratégia pedagógica nacionalista que busca apresentar a nação enquanto povo comum, resultado de um processo histórico, de uma tradição (BHABHA, 2013, p. 237). Tal estratégia busca trabalhar com signos que são retalhos e fragmentos de diferentes grupos, mas transformando-os em um todo coerente. Esses diferentes signos transformados e articulados em torno da invenção de uma tradição acabam por fazer parte da narrativa que repete um passado criado e ausente no presente vivo, num processo que o autor chama de autogeração. Bhabha aponta para o aspecto paradoxal da nação moderna, pois se a mesma, enquanto inscrita na modernidade, se relaciona a um presente que se projeta em um futuro progressivo, por outro lado, para a afirmação de sua unidade, a nação não pode prescindir de um passado arcaico, tendo, portanto, que criá-lo enquanto origem e sempre atualizá-lo.

No processo de atualização ou repetição da narrativa pedagógica, ao se precisar abarcar e interpelar diferentes grupos no presente, acaba por haver uma desestabilização da horizontalidade homogênea do *muitos como um* da nacionalidade. Essa desestabilização seria o que o autor chama de caráter performático da nação, estando, desse modo, a categoria povo na liminaridade entre narrativas pedagógicas e narrativas performáticas. Assim, o performático faria vir à tona na configuração do nacional as vozes de grupos sociais marginalizados e/ou ocultados, inserindo, assim, uma diferença rasurante no caráter homogêneo e autogerador da nação (BHABHA, 2013, p. 240).

Nesta tese interessa perceber como diferentes signos foram articulados nacionalisticamente em uma narrativa histórica de implicações culturais e repetidos para a construção de um passado e de uma identidade amazônica estável homogênea, autogeradora de uma tradição euro-indígena. Processos semelhantes a este Bhabha afirma caracterizarem as narrativas pedagógicas das nações, e que Deleuze e Guattari apontam como processos genealógicos e arborescentes. Para tanto, fez-se necessário uma abordagem que extrapolasse o campo apenas literário, já que a intelectualidade empenhada em contribuir com a invenção de um passado e de um povo amazônico estava articulada com outros campos artísticos e com o Estado, e este, por sua vez estava preocupado em ocultar as vozes dissonantes da narrativa identitária amazônica, potencialmente geradoras da performance, usando para isso, desde o mecenato, passando pelo aparato policial, leis, códigos de postura, dentre outros.

O estudo, assim, para dar conta de perceber a construção pedagógica da narrativa identitária amazônica na *belle époque*, precisou buscar um olhar constelar, para usar uma

expressão benjaminiana, percebendo nos textos literários elementos que dialogam com textos não literários, mas portadores de signos e rastros com articulações comuns.

A estratégia pedagógica da nação também consistiu em apagar uma das imagens da Amazônia, construída ao longo dos séculos, a de um inferno verde sempre a ameaçar a possibilidade civilizatória aos moldes europeus na região, com um clima pestilento e causador do caráter indolente do sujeito amazônico, processo já apontado por Castilo (2004). Segundo Allison Silva, tal imagem sobre a região, na Literatura gerou uma tradição narrativa chamada infernismo, iniciada por Alberto Rangel, com seu livro de contos *Inferno Verde* (1908), prefaciado por Euclides da Cunha (SILVA, 2008, p. 56). Mas o texto de Rangel, com traços positivistas, traz elementos já presentes em textos que datam desde os primeiros viajantes invasores, no que diz respeito à contraposição entre a floresta de um lado, e a civilização de outro, havendo, por isso, a necessidade da submissão da natureza ao homem, este, claro, entendido, como aquele que toma a civilização europeia como modelo. Nesse sentido, tanto a natureza quanto os sujeitos habitantes da Amazônia, incluindo aí os escravizados africanos e afrodescendentes, deveriam se adaptar ao modelo europeu de civilização.

A necessidade do apagamento dessa imagem infernal também implicou no ocultamento do afro-amazônida da cidade, já que o mesmo, associado à imagem de escravo e indolente pouco afeito ao trabalho, amante de festas e vadiações, se associava àquilo que os positivistas do século XIX afirmavam impedir o “progresso” e a modernização na região. Inicialmente será visto sumariamente como a Amazônia foi apresentada pelos primeiro europeus invasores, para depois perceber-se como os discursos presentes nesses textos foram mais tarde retrabalhados ou refutados quando da invenção da identidade amazônica pela intelectualidade do século XIX, e de como esse processo afetou também as comunidades afro-amazônicas.

3.1 As construções imaginárias sobre a Amazônia: uma breve revisão

A Amazônia é uma região com singularidades em relação às demais do Brasil, ocupando metade do espaço nacional, além de se estender por Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname e Venezuela. Sendo assim, torna-se uma limitação percebê-la como região numa perspectiva apenas brasileira, já que textos

fundadores do imaginário sobre a mesma se apresentam em outras línguas, como é exemplo o que explica a própria origem do nome dado à região, advinda dos escritos do religioso espanhol Carvajal.

Apesar de implicar uma vasta região que envolve diferentes países, é possível perceber de início um complexo discursivo comum sobre a Amazônia, construído exogenamente pelo invasor europeu. Quando aqui se apresenta o termo discurso, este deve ser entendido na perspectiva foucaultiana, que afirma serem as construções discursivas “uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso” (FOUCAULT, 2014, p. 50). Essa violência que caracteriza o discurso se aproximaria daquilo que Deleuze e Guattari caracterizam como palavra de ordem ou a máquina de expressão, enunciados que agem no sentido de transformações incorpóreas que intervêm sobre os corpos, gerando regimes de signos e determinadas subjetivações que funcionam como estratificações, com sua dinâmica binária que busca submeter o desconhecido ao conhecido, o diferente ao Mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18). No caso, a violência consistiria na submissão do imenso vale chamado de Amazônia, tido pelo invasor como diferente da Europa, então modelo e padrão da normalidade civilizacional. Isso significa que, ao tomarem contato com a região, o olhar desses viajantes invasores não resultou em uma descrição transparente da nova paisagem, pelo contrário,

Como espaço físico e cultural, a Amazônia possuía elementos que atuavam como dispositivos simbólicos no invasor, instigando nele conexões semióticas do imaginário, permitindo que comparasse com o que via um universo mítico, que respondia a suas carências, expectativas, necessidades físicas e espirituais (PIZARRO, 2012, p. 33).

Assim, segundo Pizarro, a Amazônia teve origem como construção discursiva exógena a ela, em uma tessitura feita ao longo de séculos, (PIZARRO, 2012, p. 31), o que fez deste lugar um signo vazio a ser preenchido pelo imaginário dos europeus invasores, por meio de crônicas, relatos de viagem, textos científicos e de missionários, dentre outros. O estudo *A invenção da Amazônia* (1994), de Neide Gondim, anterior ao da autora chilena, vai ao encontro da afirmação de Pizarro, e já mostrava que o olhar do europeu sobre a região se apresentava como uma lente estreita pela qual um eu eurocêntrico lia o outro, projetando sobre este antigos fantasmas europeus que datavam do princípio da Idade Média (GONDIM, 1994, p. 48).

Na condição de território Outro, diferente do Mesmo que representava a civilização europeia, a Amazônia iria encarnar principalmente duas construções imaginárias trazidas por esses invasores cristãos, a de inferno e de paraíso. Ao se desterritorializarem tais signos da Europa e se reterritorializarem na Amazônia, é possível perceber entrar em cena um processo que se encaixaria naquilo que Deleuze e Guattari chamaram a máquina abstrata de rostidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 90), pois houve a tentativa de dar à nova terra um rosto reconhecível para o invasor. No caso do traço de rostidade implicado nesse imaginário, tem-se uma distribuição binária opositiva, agindo por meio de uma máquina dual, em que se reproduz um termo principal dessa oposição, o paraíso como expectativa europeia de novo início civilizacional, o “Novo Mundo”, ao mesmo tempo em que a oposição inteira, o inferno, ressoa nele, como a justificar a empresa conquistadora dos invasores. Assim, segundo Sérgio Buarque de Holanda (1969), o que seria mais tarde a Amazônia e também todo o continente americano, se configuraria como o Novo mundo, com uma descrição de um novo Éden, contrapondo-se, assim, ao velho mundo, já corrompido e esgotado.

Inicialmente, durante o período das grandes navegações, que reterritorializaram o modelo civilizacional europeu para outros continentes, o paraíso mitológico cristão deslocou-se de sua distância temporal para uma distância espacial. Ao mesmo tempo, a partir desse imaginário, os povos desse chamado Novo Mundo seriam destituídos de sua história, sendo colocados em uma imagem de infância e inocência que lhes retiraria o caráter civilizatório (HOLANDA, 1969, p. 180-190). Tal imagem está presente nas crônicas de diferentes invasores, “a grande maioria prefere andar nua, tanto homens como mulheres, sem que a vergonha natural os obrigue a não querer parecer que se encontram no estado de inocência” (ACUÑA, 1994, p. 99). Esse processo de infantilização já se insere no processo de rostificação, pois sua nudez deve ser convertida em vergonha, suas divindades devem ser convertidas em demônios dentro do cristianismo.

A relação entre o Mesmo e o Outro foi estudada por Deleuze. Segundo este, nessa relação, o que é o outro diferente, acaba por entrar na dinâmica de aprisionamento e limitação que o filósofo chamou de *estrutura outrem* (DELEUZE, 1974, p.319), se tornando biunivocamente o pólo negativo e necessário para a afirmação do Mesmo. Essa *estrutura outrem* do pensamento deleuzeano se liga também ao que o autor, juntamente com Guattari, chamou máquina de rostidade. Segundo os autores, não há para esse outrem outro caminho a seguir, senão converter-se nesse Mesmo, sob pena da eliminação do que

não pode ser abarcado nesse processo de rostificação (DELEUZE, 2012. p. 50). Tal processo de rostificação aplicado ao indígena iria ser também aplicado ao africano e depois ao afrodescendente na Amazônia.

Essa inocência ou infância seria, séculos mais tarde, retomada na imagem do sujeito amazônico, descendente do indígena, mas agora com a tutela do europeu, com a finalidade de alcance de uma maioria civilizacional, mas que estaria sempre atrasada e defasada em relação a este, criando-se, assim, o chamado tapuia ou tapuio. Este, por sua vez, se tornaria uma espécie de homem de segunda ordem, cuja construção da imagem será mais adiante problematizada em comparação com a do afro-amazônida. Haveria, então, uma linha de evolução civilizatória que iria do grau zero, a desviança ligada inicialmente ao universo dos povos da região resistentes à dominação, até o grau máximo, a subjetivação eurocêntrica do macho adulto branco cristão urbano. Nesse grau zero, de forma oculta está instalado também o africano, violentamente desterritorializado de seu lugar de origem e subjetivado como negro pelo europeu, sendo, assim como aquele que seria subjetivado como índio, quando resistente à submissão europeia, signo binário negativo do branco, desviança vestida de animalidade e incivilização. Mas o afro-amazônida, como será visto, parece trazer um incômodo maior para a máquina de rostidade da *belle époque*, porque o tapuio ou caboclo, ainda que registrada a sua presença na cidade, foi associado ao espaço não urbano, o chamado interior. Já o afro-amazônida, embora presente também no chamado interior, é um incômodo elemento urbano desde o tempo da colônia, presente no cotidiano escravocrata, e que deve, à medida que a cidade se moderniza, ser ocultado.

Mas, como foi afirmado, não era apenas o imaginário edênico que vestia essa região. Ligado a esse grau zero civilizacional, surgiriam várias narrativas sobre a Amazônia como um meio hostil ao desenvolvimento da civilização, tecendo-se, assim, um complexo discursivo que a mostrava como antimundo infernal, com um clima e um meio impróprios ao homem civilizado, cheio de sezões, e favorecedor da indolência e da sensualidade. A máquina de rostidade iria agir, desse modo, sobre a região, justificando todo processo de violência sobre a mesma em nome da sua conversão na cópia do padrão civilizacional europeu. É sob essa dinâmica que vão se dar os processos modernizantes de Belém, projetos desterritorializantes que desde o início já trazem no nome o signo de uma cópia européia lusitana, Feliz Lusitânia.

São perceptíveis essas construções discursivas sobre a região no conteúdo das narrativas de cronistas que acompanharam os exploradores, como o frei Gaspar de

Carvajal, em seu *Descubrimiento del Río de las Amazonas* (1541-1542), que primeiro fez alusão ao mito das Amazonas, afirmando mesmo tê-las visto à frente de homens guerreiros. Chamam a atenção no texto as privações e perigos por que passaram os viajantes, tendo mesmo que saquear aldeias para se alimentarem, chegando o cronista a levar uma flechada no olho, o que influenciaria a visão dos leitores europeus sobre os perigos da região.

Tal narrativa sobre o contato com a terra desconhecida se diferencia e muito da descrição de impressão paradisíaca presente na carta de Pero Vaz de Caminha, e tornada marco zero de nossa proto-literatura brasileira. Se lá há a impressão de mulheres cuja beleza e nudez foi percebida pelos navegantes, a ponto de haver comparação com as mulheres européias, em Carvajal tem-se a imagem de mulheres guerreiras hostis e dominadoras de homens, daí a origem da denominação para a região de Amazônia, mito grego da antiguidade clássica,

Povo mítico de mulheres, governado por uma rainha e não admitindo homens na sua cidade senão como servos, as Amazonas, vindas do Cáucaso, estabeleceram o seu reino na Capadócia (Ásia Menor). Elas descendiam do deus da guerra Ares e, por isso, as suas paixões eram a guerra e a caça. [...] Uma vez por ano, elas aceitavam no seu reino a presença de homens, a fim de assegurar a sua descendência, mas matavam ou mutilavam todos os recém-nascidos do sexo masculino. As filhas retiravam o seio direito', a fim de lhes permitir manejar o arco mais comodamente. Amazona significaria, assim: privada de um seio (HACQUARD, 1996, p. 11).

Essa imagem que denomina a terra com o nome de mulheres guerreiras já traz o traço de rostidade que a percebe como o avesso da civilização, já que esta deve ser entendida como uma obra de homens. Embora este trabalho se concentre em textos criados no século XX, é importante essa observação sobre o século XVI, porque mesmo hoje ainda persiste, sob o discurso da última fronteira, esse imaginário de uma terra hostil que tanto causa medo ao invasor quanto lhe excita falicamente no processo de dominação dos povos e da natureza amazônica. Assim, o processo euro-civilizatório iria assumir conotações veladamente eróticas, influenciando na produção artística da cidade de Belém, durante a *belle époque*, que iria vincular tal processo a uma vitória civilizacional sobre a hostilidade natural, como será visto no quadro *A conquista do Amazonas* (1907), de Antônio Parreiras, relegando tal hostilidade a um distante passado indígena, sendo essa vitória complementada pela tentativa de ocultamento do afro-amazônida no subúrbio da cidade.

Acuña, cronista que, no século seguinte, acompanhou o retorno de Pedro Teixeira do Peru para Belém, pelo rio Amazonas, escreveu o *Novo descobrimento do grande Rio das*

Amazonas (1641), em que, apesar de desenhar uma terra paradisíaca para fins exploratórios, com povos com um certo grau de desenvolvimento tecnológico, afirma também haver “imensas províncias de bárbaros, algumas delas povoadas pelos Caraíbas, índios que comem carne humana” (ACUÑA, 1994, p. 57), mostrando ao rei da Espanha a um só tempo as necessidades civilizacionais e as possibilidades de enriquecimento para a coroa na região. Em Acuña, apesar de o mesmo pintar a Amazônia com as já referidas cores edênicas, esse elemento infernal aparece também no que diz respeito à natureza, “se não houvesse a praga dos mosquitos, que abundam em muitas paragens, poder-se-ia dizer, à boca cheia, que se trata de um imenso paraíso” (ACUÑA, 1994, p. 86). Tais mosquitos, provocadores de sezões, vão aparecer em outras narrativas, e essa imagem de uma terra cheia de doenças iria chegar até o século XIX, mas seria questionada pelas autoridades da *belle époque*.

Além dos viajantes exploradores, também os naturalistas tiveram grande importância nas construções discursivas sobre a região. Dentre os que primeiro contribuíram com a representação do meio e do sujeito amazônico destacam-se o francês La Condamine, com sua *Viagem pelo Amazonas 1735-1745* (1745), que em sua descrição do indígena mostra o mesmo como apto a viver na floresta, mas com uma pobreza linguístico-conceitual que supostamente provaria a sua inabilidade para a civilização, necessitando para isso da orientação do invasor europeu (LA CONDAMINE, 1992, p. 55-56). Na afirmação de La Condamine já é possível perceber os primeiros esboços que mais tarde consagrarão o tapuia como um sujeito apto para viver próximo ou em meio à floresta, mas não na cidade. Essa busca em distanciar-se dessa imagem negativa inicialmente é um dos motivos para a personagem dalcidiana Alfredo querer se afirmar no espaço urbano, por vezes sentindo-se superior aos moradores do Marajó, mas sendo também em alguns momentos hostilizado pelos seus colegas de escola por lhe saberem a procedência, como em *Primeira manhã* (1967). Estaria aí uma das origens do caboclo amazônico.

Segundo Pizarro, todos esses textos, além de outros, formam um complexo discursivo sobre a região que iria até o século XIX, sendo pluralizado por vozes nativas apenas no fim do referido século. No entanto, é preciso destacar que no campo literário, naquilo que hoje representa o cânone, muitos literatos, em relação a tais construções, vão fazer, para usar uma expressão foucaultiana, comentário, ou seja, farão o jogo da identidade por meio da forma da repetição e do Mesmo (FOUCAULT, 2014, p. 28), fazendo com que, por exemplo, a imagem infernal da natureza e a indolência e inferioridade

intelectual do amazônida se repita enquanto males a serem superados no progresso amazônico. Tal repetição vai ter estreita relação com a imagem de cidade que se intentará construir na segunda metade do referido século.

Com o surgimento e consolidação do sistema literário na Amazônia, muito desse imaginário, como afirmado anteriormente, foi explorado pelos escritores, influenciando a visão construída sobre o sujeito amazônico e a descrição da relação deste com o meio. E um autor importante no contexto literário descrito é o já referido José Veríssimo, pela sua importância não somente no meio literário, mas como intelectual formador de opinião em outras áreas de conhecimento em nível de Brasil. Apesar do pensamento de vanguarda de José Veríssimo em relação ao ciclo gomífero, interessa a esta tese como o autor contribuiu para a imagem de desviança do sujeito afro-amazônico.

Essas construções imaginárias contribuiriam para reproduzir no meio literário da região e no meio artístico em geral o mito euro-indígena materializado em um indianismo romântico tardio ou em um Naturalismo, tendendo, no caso de Veríssimo, para o discurso da eugenia, afirmando, assim, uma identidade que excluía o elemento afrodescendente do universo cultural amazônico, e, por consequência, da conformação identitária de Belém, principal cidade amazônica, juntamente com Manaus, no período da *belle époque* amazônica.

3.2 A construção do homem amazônico no meio literário

No século XIX, com a Independência e depois com a República, se consolida o sistema literário brasileiro. Nesse contexto, a atividade intelectual se apresentava como uma tarefa patriótica (CANDIDO, 2006, p. 328). O nosso Romantismo, segundo Candido, foi tributário do nacionalismo, a partir da necessidade de se diferenciar das outras nações. Seria o espírito da independência aplicado às letras. Nesse nacionalismo, surgiu o indianismo, significando uma busca do que seria a especificidade do ser brasileiro. Se tal indianismo, segundo Cândido, foi mais criação de intelectuais no Romantismo brasileiro (CANDIDO, 2006, p. 403-404), na Amazônia haverá por parte do poder majoritário a intenção de fazer esse indianismo passar como palavra de ordem no que diz respeito à identidade da região. Desse modo, esse indianismo romântico iria ser adotado em Belém como identidade, havendo por vezes uma variação euro-indígena naturalista.

Apesar da afirmação da pouca relevância afrodescendente na Amazônia, não é possível separar a região do clima político e social que vivia o país naquela passagem do século XIX para o XX. Com a perda da força do Romantismo e a ascensão do Realismo/Naturalismo, surgiu e consolidou-se uma intelectualidade que iria, tentando aprofundar o sentimento de dever dos românticos, se mobilizar no intento de colocar o país na condição de contemporâneo de outras nações modernas. Desse modo, essa intelectualidade iria passar a refletir sobre as contradições marcadas pelos privilégios que se mantiveram mesmo após o fim do período colonial (IANNI, 2004, p.17). Essa contradição, que significa apenas uma meia passagem para a modernidade, Hall chamou de condição pós-colonial,

O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do “alto” período colonial, persistem no pós-colonial (HALL, 2009, p.54).

Um dos problemas mais gritantes nessa pós-colonialidade brasileira foi a questão da escravidão, herança do tempo colonial a persistir em um período em que o país deveria modernizar-se. Os românticos de início, escolhendo a adoção de um mito de origem idealizado a partir do índio, fecharam os olhos para o que seria uma mancha na imagem da recém-criada moderna nação brasileira. Alencar, um dos nomes proeminentes do Romantismo era inclusive um declarado escravocrata. Com a poesia condoreirista de Castro Alves (1847-1871), tem-se alguma modificação, pois a questão da escravidão, de par com o crescente movimento abolicionista, vem à tona em sua poesia, denunciando o regime. Como será visto, iria haver uma identificação dos abolicionistas com a poesia de Castro Alves que trata sobre o tema da escravidão. No romance dalcidiano *Belém do Grão-Pará* (1960), a personagem seu Lício iria ser um desses eloquentes declamadores castroalvinos. Mas mesmo havendo uma defesa dos chamados negros, havia ainda uma limitação nessa defesa, pois a mesma implicou,

A criação de uma máscara de identidade homogeneizante e de discurso exclusivo, fruto do olhar de escritores que tinham como referência de modelo cultural o europeu, criador então de uma representação inventada sobre o índio e o negro, vistos sempre como o OUTRO da sociedade branca. Qualquer possibilidade de quebra com essa representação do OUTRO deveria consistir num processo de embranquecimento (SANTOS, 2007, p. 14).

Esse mecanismo embranquecedor é o mesmo denunciado por Fanon. Ou seja, mesmo a defesa do negro implicou uma passagem de uma desviança a uma assimilação do Mesmo dentro da máquina abstrata de rostidade eurocêntrica. Isso explica a linguagem erudita lusitana utilizada em *Navio Negreiro* (1868), poema mais famoso do autor e ligado ao tráfico de escravizados; seu tom católico dantesco, e toda a descrição de homens e mulheres que, para serem humanizados, precisam ser aproximados de um modelo do humano entendido como europeu, sendo ocultado qualquer traço de diferença, como cultos, línguas, música e outros elementos de origem africana (KOTHE, 2000, 285). Assim, apesar de tomar o africano e seus descendentes como tema, em Castro Alves não houve a desterritorialização da língua, o que aconteceria a partir do Modernismo, principalmente com Bruno de Menezes. A esse modelo escravocrata, tido como arcaico, era dada a causa de todo o atraso do país, se empenhando a intelectualidade, incluindo os literatos, em por fim ao regime.

Em 1888-89, o Brasil tentou entrar no ritmo da história. Abolia a Escravatura e a Monarquia, proclamando a república e o trabalho livre. [...] Ao mesmo tempo, jogava na europeização, ou no branqueamento da população, para acelerar o esquecimento dos séculos de escravismo (IANNI, 2004.p.20).

O fim da afirmação confirma que o apagamento dos rastros da escravidão foi um projeto de esquecimento, que se buscava acelerar. Em Belém, há registros que mostram não ter ficado a intelectualidade local alheia a esse projeto. Assim, o espírito abolicionista, tendo como grande referencial literário nacional o já referido jovem poeta Castro Alves (1847-1871), ajudou a alimentar os agenciamentos que provocaram o fim do regime escravocrata, fazendo-se esse espírito também presente na capital paraense. Veja-se o excerto do poema *Contra Monarchistas*, do poeta, contista e jornalista paraense Juvenal Tavares, figura expoente da intelectualidade belemense, ligada a movimentos renovadores,

[...]
E tudo fez-se no tempo
que o raio voa no ceo... (sic)
Anoiteceu Monarchia (sic)
República amanheceu.

A Idéa Republicana, (sic)
-longínquo e tênue pharol- (sic)
Que rompeu aurora em Maio,
Em Novembro é grande sol!
[...]

(TAVARES, 1892, p. 12)

O que chama a atenção nas estrofes de Tavares é a associação entre o Abolicionismo e a República, ligados respectivamente aos meses de maio e novembro, de um lado, e a monarquia e o regime escravocrata de outro. Apresentar a conexão entre Belém e o restante do país no que diz respeito ao abolicionismo no meio literário tem por objetivo mostrar que, diferentemente do que iria afirmar uma certa intelectualidade, se há uma mobilização social e intelectual pedindo o fim da escravidão, é porque havia afrodescendentes escravizados na região, embora se tenha buscado ocultar tal presença. Mas, como já dito, esse desejo abolicionista, tanto em Belém como no restante do país, muitas vezes veio também com traços de rostificação do embranquecimento,

Esse desejo de inserção do país na ordem do capitalismo moderno trouxe a inclusão do negro no estatuto de humanidade, mas na Literatura essa inclusão teve como consequência o embranquecimento do negro. Para poder adentrar na civilização, ele teve que se despir de seus traços e vestir-se com os dos brancos (SANTOS, 2007, p.34).

Assim, em meio ao abolicionismo, havia muitos que queriam não somente acabar com a escravidão, mas também aboli-la da história do país, e ao mesmo tempo amenizar a incômoda presença afrodescendente na nação moderna, pelo que ela simbolizava do atraso colonial e rebaixamento civilizacional. Seria preciso então o embranquecimento como processo de rostificação modernizante de uma grande parcela da população. Em Belém, esse abolicionismo gerou uma cena literária local que resultaria na criação, em 1895, do grupo conhecido como *Mina Literária*, tendo este perdurado até 1899,

No Pará, a mocidade das escolas, as associações maçônicas, poetas e jornalistas, batiam-se com a palavra e com a pena, pelos jornais e nas praças públicas, promovendo a quermesse e comícios populares, nos quais cada patriota era um orador fluente ou um poeta inspiradíssimo (REGO, 1997, p. 20-21).

Vê-se que o abolicionismo era reivindicado por um espírito imbuído também do nacionalismo patriota, o que se refletiria mais tarde durante o século XX, quando, sobre o problema da condição a que foram relegadas as populações afrodescendentes e o racismo da qual as mesmas foram e são alvos, se colocará o discurso nivelador nacionalista pedagógico que afirma sermos todos iguais, problema explorado principalmente por Dalcídio Jurandir em seu ciclo romanesco, o que deu à sua obra uma singularidade de vanguarda em relação a muitos modernistas brasileiros, que incorporaram em seus discursos o mito pedagógico da democracia racial.

Com relação a Belém, os signos da pátria, enquanto elementos pedagógicos dessa democracia racial acima da condição afrodescendente e dos conflitos endógenos da nação, podem ser percebidos na mudança de denominação de algumas ruas e na criação de outros lugares na cidade. Não por acaso, a área da cidade conhecida por uma grande população afrodescendente, o bairro do Umarizal, teve suas ruas batizadas com nomes ligados à Independência, no afã de simbolizar a unidade nacional. Também por conta da Independência, houve a transformação da *Travessa do Pelourinho* em *Sete de setembro*, em 1822, que iniciava na *Praça do Pelourinho* (SOARES, 2009, 64), tendo a construção do objeto de castigo público a contribuição do famoso arquiteto italiano Antônio Landi, mas sendo o mesmo apagado da História, para que figurasse no imaginário Belemense apenas o mercado do Ver-o-peso e um Landi construtor apenas de igrejas, e não de pelourinhos.

Esse nacionalismo abolicionista que se empenhou em apagar da cidade as marcas da escravidão para dar ares modernos a Belém estava em consonância com a ideia de nação pensada pelo governo federal com sua política de imigração com fins embranquecedores e com o governo em nível estadual e municipal da época gomífera, todos imbuídos da ideologia positivista da ordem e do progresso. Tal ideologia penetrou também no meio intelectual, “de uma maneira geral, portanto, era bem expressiva a marca do Positivismo na condução do pensamento e das práticas dos intelectuais da Belém da *belle époque* da borracha” (COELHO, 2014, p.31). Segundo Geraldo Mártires Coelho, após a Abolição, essa intelectualidade iria ter como grande mecenas a figura de Antônio Lemos, um dos grandes responsáveis pela onda modernizante pela qual a cidade passou na virada do século.

O embranquecimento como traço de rostificação urbana pode ser percebido pelo fato de, apesar de haver uma produção literária abolicionista, as obras literárias e a crítica de autores que ganharam destaque nacional, ambientadas na Amazônia, terem sido as que retomaram as imagens do homem euro-indígena, ocultando ou diminuindo, como já afirmado, a presença afrodescendente na região. Com relação a esse destaque nacional, podem ser citados dois grandes autores paraenses ainda hoje presentes no cânone literário nacional, o já citado José Veríssimo, mas também Inglês de Sousa. O primeiro, mais conhecido pelo trabalho como crítico e intelectual, mas também contista, e o segundo, conhecido como ficcionista.

O que há de comum no trabalho dos dois autores supracitados é a busca de uma estreita relação entre homem e terra amazônicas. Com relação à descrição da terra, como já foi dito, agora sob a influência do Naturalismo, esta ora é mostrada como inferno verde, acrescida agora à ideia de uma terra recente, ainda em conformação, onde o homem seria um “intruso” (CUNHA, 1922, p. 06), ora como paraíso terreal, agora incluída às possibilidades de expansão da produção capitalista. Com relação ao homem amazônico, buscava-se mostrar que este, já não sendo índio, havia perdido a selvageria animalizante, mas que, por outro lado e retomando *La Condamine*, não havia conseguido se desvincular da indolência, apatia e incapacidade intelectual que os europeus viam nos indígenas, o que deveria ser resolvido com o máximo de contato com o chamado “branco”.

Interessante perceber que muitos autores, com o intuito de deixar claro os contornos desse homem amazônico, não se limitaram ao texto literário, chegando a teorizar sobre o que seria esse homem, como é o caso de Veríssimo. Neste trabalho destacam-se Sousa e Veríssimo porque, para além da suas projeções no meio literário durante o período da *belle époque*, o dois tiveram uma grande visibilidade no país.

José Veríssimo (1857-1916) foi defensor do positivismo e foi ideologicamente próximo do republicano Lauro Sodré. Até o ano de 1891 teve destacado papel na articulação do cenário intelectual local, tendo inclusive feito discurso de saudação a Carlos Gomes quando da primeira vinda do maestro, em 1882, à cidade (HATOUM; NUNES, 2006, p. 38). Foi um crítico da atenção demasiada dada à exploração da borracha na Amazônia, em detrimento da busca de um processo civilizatório e econômico mais sólido para a região, o que pode ser percebido na afirmação “Não basta – cremos nós – produzir borracha, cumpre também gerar idéas (sic), não é suficiente escambar produtos, é preciso ainda trocar pensamentos” (apud MORAES, 2018, p. 225). O crítico literário, contista, e pesquisador, reconhecido como grande intelectual brasileiro, foi um dos primeiros da região a ganhar projeção nacional, no então ainda recente sistema literário nacional.

Apesar de superar o discurso identitário indianista alegórico romântico, lançando mão de uma leitura arqueológica e sociológica para a região, ainda persistiria na leitura do intelectual a imagem do homem amazônico euro-índigena. No campo ficcional tal imagem pode ser percebida no seu livro de contos *Cenas da vida Amazônica*, lançado em 1886, e prefaciado por Machado de Assis. O mesmo se pode dizer também do seu estudo lançado ano seguinte, em que descreve o físico, a índole, a cultura e a língua do homem amazônico, *As populações indígenas e mestiças da Amazônia*. O estudo referido de Veríssimo foi feito

anos antes de sua ida definitiva para a então capital federal, o Rio de Janeiro, em 1891. Vê-se, portanto, que, apesar de crítico de uma Amazônia que tinha como centro gravitacional econômico a borracha, havia uma ideia que Veríssimo compartilhou com a intelectualidade local e seus mecenas do Estado, qual seja a afirmação de uma identidade euro-indígena para a Amazônia, afirmando ao mesmo tempo uma pouca importância do elemento africano na região.

Logo na introdução do estudo de Veríssimo, vê-se a imagem da América como Novo Mundo, como nova possibilidade de civilização para o ocidente, construção imaginária já apontada por Sérgio Buarque de Holanda (1969) como presente desde as grandes navegações invasoras. Esse novo mundo traria um novo homem, se configurando este naquilo que Silviano Santiago chamaria de a grande contribuição latino-americana para o ocidente, o mestiço, ou o não puro. (SANTIAGO, 2013, p. 18). Mas o que chama a atenção é o fato de Veríssimo afirmar a potencialidade civilizacional da América, comparando-a negativamente com a “África e sua secular barbaria” (VERÍSSIMO, 2013, p. 17), dando ao leitor uma imagem de atraso civilizacional dos povos do continente africano. Desse modo, afirma-se um cadinho euro-indígena americano em detrimento dos africanos e seus descendentes no Brasil, como se a América índia, ao contrário da África, tivesse mais potencial para incorporar os traços de rostidade europeus e renová-los.

Gilberto Freyre, décadas depois, iria de certa forma reabilitar a imagem do afrodescendente no que diz respeito à sua herança civilizacional, mas com um olhar acentuadamente preconceituoso para com os indígenas, num processo de inversão da polaridade da leitura de Veríssimo, mas usando a mesma lógica de paralelo comparativo hierarquizante que toma como parâmetro o modelo europeu civilizacional, como se este fosse a civilização por excelência.

No estudo de Veríssimo é possível perceber as influências do cientificismo que marcou o Naturalismo, pela ação de o autor carregar um pouco mais na tinta no que diz respeito à influência do meio amazônico sobre o homem, no que iria ser seguido por muitos autores. Veja-se a sua definição de homem amazônico,

A essa população que habita as margens do grande rio e dos seus numerosos afluentes, vivendo a nossa vida, contribuindo para a nossa receita, trabalhando nas nossas indústrias, e que não é nem o índio puro, o brasílio-guarani, nem o seu descendente em cruzamento com o branco, o mameluco, é que, parece-me, cabe o nome tapuia (VERÍSSIMO, 2013, p. 20)

O tapuia ou tapuio para José Veríssimo seria aquele em que os elementos indígenas já teriam sido miscigenados há gerações, estando por isso este tapuia mais próximo do elemento branco do que daqueles. Interessante observar que o estudo de Veríssimo já traz consigo o discurso da mestiçagem como fruto da libido do “amoroso português”, que será mais tarde consagrado por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1931). Assim, o autor paraense apresenta a escravidão, as perseguições e o mau exemplo civilizacional dos europeus na Amazônia como fontes corruptoras de costumes, em lugar de uma degeneração inata às raças ou ao processo de mestiçagem (VERÍSSIMO, 2013, p. 24). Desse modo, a causa do que há de negativo no hábito do tapuio passaria de uma explicação biológica para uma explicação histórica e social, mas com um diferencial, que é justamente o que interessa para este estudo: o fato de, ao mesmo tempo em que esboça o homem amazônico como resultado do contato do indígena com o europeu, o autor afirma haver uma pouca importância do africano para a conformação dessa identidade amazônica.

O elemento que nos veio escravizado, o qual tanto concorreu para nosso progresso material e para a nossa degradação moral, [...] foi suplantado no vale do Amazonas pelo indígena, cuja língua aqui levou de muito a melhor na luta que se travou com a dele, o que não aconteceu sempre no Sul, não só com a deste, como com a portuguesa, obrigada a aceitar em boa cópia materiais africanos (VERÍSSIMO, 2013, p. 36).

O excerto mostra que, para Veríssimo, o africano teve pouca participação no vale do Amazonas no que diz respeito ao falar, creditando à herança indígena a contribuição para a identidade linguística do homem amazônico, ignorando as contribuições afrodescendentes para o vocabulário e para a cultura na região. Veríssimo chega a afirmar, no referido estudo, que o africano teria legado à Amazônia somente dois vocábulos. A respeito de tal afirmação, replica Vicente Salles, em seu *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*, “pesquisa mais atenta teria dado oportunidade a José Veríssimo de chegar a diferente resultado” (SALLES, 2003, p. 23).

Veríssimo, na tentativa de deixar clara a oposição entre elemento de origem africana e o tapuia, chega mesmo a afirmar que havia uma animosidade entre este e o chamado negro, apontando esse fato como um dos elementos principais do fracasso do movimento da Cabanagem (VERÍSSIMO, 2013, p. 35-36), o que hoje, apesar de estarmos mais distantes dos fatos da Cabanagem do que o referido crítico, pelos estudos históricos, já pode ser comprovado como inverídico. Em *Belém do Grão-Pará* (1960), apesar de, por meio de Libânia, mostrar haver uma hierarquia no racismo na Amazônia no que diz respeito ao tapuia e ao afrodescendente, Dalcídio Jurandir iria mostrar também, por meio

da fala de Mãe Ciana, haver um laço de solidariedade entres esses grupos pela condição de oprimidos.

Nos contos de Veríssimo, apesar de figurar o afrodescendente em algumas passagens, é possível perceber a hierarquização implícita, mais tarde reafirmada por Dalcídio Jurandir, entre o afrodescendente e o caboclo ou tapuio. Se este está hierarquicamente abaixo do branco, o afrodescendente, visto como negro, associado à imagem de escravo, estaria abaixo do caboclo. A existência de uma diferença hierarquizante entre tapuias e afro-amazônidas, como consequência de uma escravidão que, sem excluir os povos indígenas, marcou mais a imagem do africano e seus descendentes, está presente no conto de Veríssimo *O voluntário da Pátria*, que mostra a convocação de Quirino, um tapuio, para a guerra do Paraguai,

-Mas eu não sou escravo, sou cidadão brasileiro...- protestou Quirino, lembrando-se dos seus direitos de “simples votante”. [...] -Não quero saber de nada, nem tenho que lhe dar satisfações -respondeu-lhe brusco o Cabano - vai pra guerra, é o que é. [...] -Pra guerra?! - exclamou recuando um passo Quirino, em quem os soldados puseram as mãos julgando querer ele fugir. [...] -Eu não quero ir para a guerra, não sou *escravo* (grifo meu) (VERÍSSIMO, 2013, p. 205).

Percebe-se uma marca pós-colonial amazônica, pois ao mesmo tempo em que o preso reclama o seu direito moderno de cidadão “votante”, portanto, se colocando em um contexto do Estado de direito moderno, ele argumenta não ser escravo, para ter de ir à guerra. A figura do afrodescendente escravizado seria, desse modo, o elemento arcaico contraditoriamente presente na modernidade da nação brasileira. Essa presença afro-amazônica na guerra do Paraguai iria ser recuperada na poética afro-amazônica de Bruno de Menezes, mas substituindo a significação de opressão e humilhação pela de um heroísmo de um sujeito que se reconhece não mais como ser alienado da cidadania, mas como um sujeito que se reivindica e se sente brasileiro, a partir da perspectiva afro-amazônica.

Ao mesmo tempo em que diminui ou mesmo nega a existência do elemento afrodescendente na Amazônia, Veríssimo afirma o gradual embranquecimento do homem amazônico, como fator de eugenia para um lento melhoramento civilizacional, “em regra geral, cada novo cruzamento aproxima o mameluco, o filho do branco e do índio, (curiboca, ou mameluco propriamente dito) da raça branca” (VERÍSSIMO, 2013, p. 20). Esse embranquecimento gradual seria a saída encontrada para se escapar da apatia característica ao tapuio em nome de um homem quase-branco industrioso e produtivo.

Mas apesar da afirmação sobre a ausência afrodescendente, em diferentes contos do autor, a figura do afrodescendente é retratada, havendo mesmo em sua obra ficcional uma narrativa chamada *Lundum*, em que a dança de origem africana de nome homônimo ao título do conto é descrita, apesar de um dos protagonistas da dança ser apresentado como mameluco. Embora à época a dança e o ritmo tenham sido disseminados em muitas localidades da região amazônica, o autor, coerentemente à sua tese, afirma que a manifestação veio importada pelos negros da Bahia, não sendo, portanto, própria da região (VERÍSSIMO, 2013, p. 292).

Uma importante voz contemporânea que reforçou o mito euro-indígena de Veríssimo durante a segunda metade do século XX foi o escritor e sociólogo Márcio Souza. Este, aprofundando o reconhecimento da riqueza cultural das diferentes civilizações indígenas, apontado por Veríssimo, fez uma réplica ao complexo discursivo que desenhou a Amazônia como terra sem gente e sem história, tese construída por viajantes naturalistas e modernamente reproduzida e disseminada no meio nacional pela obra de Euclides da Cunha *À margem da História* (1909). Mas apesar do avanço de devolver a história à Amazônia, o autor persistiu na afirmação de Veríssimo sobre a ausência da participação afrodescendente no universo cultural amazônico. Segundo ele, “o braço negro escravo era irrelevante nessa terra de pomar e óleo de tartaruga” (SOUZA, 1994, p. 108).

O autor de *Galvez, imperador do Acre* (1976), tanto esteticamente como teoricamente, buscou recuperar o caráter histórico da Amazônia, propondo até mesmo uma história e uma formação econômica para a região diferente das do Brasil, propondo uma economia extrativista de trabalhadores livres, em oposição ao trabalho escravo dos engenhos. Dentro desse processo de percepção histórico-econômica diferenciada em relação ao restante do Brasil, se operou mais uma vez a diminuição do homem afro-amazônico e uma repetição da tese da essência tapuio-cabocla da identidade do homem da região, fruto do contato do indígena com o europeu na Amazônia, proposta por Veríssimo. Apesar de citar em sua obra *Breve História da Amazônia* (1994) o surgimento da *Companhia do Comércio do Maranhão e Grão-Pará*, em (1755-1778), que introduziu uma grande leva de africanos na província, o mesmo afirma que a produção de riquezas prescindiu do braço do africano,

O interessante é que, no modelo pombalino, essa agricultura não se desenvolveu de acordo com o modelo das grandes agroindústrias, como os engenhos nordestinos, mas a partir de propriedades pequenas e médias, de grande

produtividade, e sem uso do braço escravo, impraticável na Amazônia (SOUZA, 1994, p. 96).

O autor, em mais de uma obra, faz a mesma afirmação, tentando transformar em rito o mito do homem amazônico, na esteira de Veríssimo. Com a diferença de que Veríssimo, para sua tese, explora mais o aspecto cultural e biológico, enquanto que Souza explora mais o campo da História econômica dos ciclos de exploração. No entanto, já há estudos dentro da própria história econômica, que questionam leituras como a de Márcio Souza,

Restringir nossa compreensão do processo de ocupação portuguesa da dita região unicamente em função de uma economia extrativista baseada na exploração do trabalho dos índios parece ser uma leitura empobrecida desta mesma realidade, uma vez que não dá conta de que o processo de colonização lusa na Amazônia implicou igualmente no estabelecimento de uma economia e sociedade lastreadas em atividades agrícolas e criatórias voltadas para o mercado, explorando igualmente o trabalho cativo dos índios e, sobretudo, o trabalho escravo de origem africana (BEZERRA NETO, 2001, p. 17).

Percebe-se que Souza, sem deixar de ter razão no que diz respeito à importância da economia extrativista ligada ao braço indígena, ignora a participação afrodescendente na economia e na cultura amazônica. O próprio Dalcídio Jurandir, enquanto marajoara, mostra o Marajó dentro da atividade criatória referida por Bezerra Neto, em que há uma forte presença afro-amazônica, chegando o próprio autor a reivindicar-se como oriundo de um quilombo, além de, na Carta XII a Nunes Pereira, sugerir que o amigo e pesquisador fizesse um estudo sobre o afrodescendente no arquipélago marajoara (JURANDIR, 2004, p. 28).

A afirmação de Veríssimo, reproduzida contemporaneamente por Márcio Souza sobre a formação do sujeito amazônico iria ser mais tarde questionada. Alguém que iria, ainda que timidamente, questionar a ausência afrodescendente na Amazônia é o já referido Gilberto Freyre, no *Casa Grande & Senzala* (1931), mas o estudo mais consistente que iria orientar muitas pesquisas posteriores na região, inclusive esta, é o de Vicente Salles, sobre o afrodescendente no Pará. Os estudos desse pesquisador são interessantes a este trabalho principalmente porque o mesmo utilizou em suas pesquisas diferentes fontes literárias, como será mostrado mais adiante, inclusive os autores ora pesquisados nesta tese.

Na mesma direção de afirmação euro-indígena, apesar de não possuir uma produção teórica como a de Veríssimo, tem-se também Inglês de Sousa (1953-1918), romancista e contista paraense e contemporâneo daquele. Assim como Veríssimo, fundador da Academia Brasileira de Letras. Sousa, apesar de mostrar a presença afrodescendente na

Amazônia, coloca este numa condição adjuvante, fazendo figurar como elemento central em diferentes narrativas o tapuio, como imagem do homem amazônico, reafirmando a tese de Veríssimo sobre a apatia e a indolência desse que seria o estereótipo do caboclo, vencido pela grandeza da natureza amazônica, como no conto *O voluntário*,

É naturalmente melancólica a gente da beira do rio. Face a face toda a vida com a natureza grandiosa e solene, mas monótona e triste do Amazonas, isolada e distante da agitação social, concentra-se a alma num apático recolhimento, que se traduz externamente pela tristeza do semblante e pela gravidade do gesto. O caboclo não ri, sorri apenas; e a sua natureza contemplativa revela-se no olhar fixo e vago em que se leem os devaneios íntimos, nascidos da sujeição da inteligência ao mundo objetivo, e dele assoberbada. Os seus pensamentos não se manifestam em palavras por lhes faltar, a esses pobres tapuios, a expressão comunicativa, atrofiada pelo silêncio forçado da solidão (SOUSA, 2005, p. 25).

Essa imagem do homem amazônico, que, retomando a afirmação de La Condamine, o distancia da “agitação social”, ou seja, a cidade, e o mostra com pouca capacidade intelectual, também o coloca em estreita relação com as imensidões solitárias da natureza e em constante contemplação e devaneio. Assim como em Veríssimo, tal imagem tem uma influência da estética naturalista, além de reatualizar a leitura dos pesquisadores naturalistas europeus na Amazônia, durante o século XVIII, contradizendo, inclusive, os primeiros textos descritivos sobre a região, como os de Carvajal e Acuña, cuja leitura desmente a famosa tese do vazio demográfico. Tal tese tentaria naturalizar um vazio que na verdade é consequência de um processo histórico de massacre e opressão na região por parte das seguidas invasões europeias. Sobre essa aparência de vazio demográfico apresentada em muitos autores que descrevem a Amazônia, Salles afirma em seu estudo *Os mocambeiros e outros ensaios* (2013) que a mesma, com relação aos quilombolas, se ligava a uma estratégia de defesa,

[...] a estratégia do negro para escapar ao cativo, desde os tempos mais antigos, não visou a organizar sociedades densas nos sertões, mas núcleos populacionais de poucas famílias que poderiam se deslocar mais facilmente quando localizadas e perseguidas pelos capitães do mato. A floresta, ainda densa, era uma muralha protetora (SALLES, 2013, p. 97).

Assim, a aparência de uma região pouco habitada se relaciona também com estratégias indígenas e quilombolas contra os invasores e escravocratas. A transformação de um processo histórico violento em marca originária deu a esse homem amazônico uma lacondaminiana influência das solidões da selva que assim marcaria o seu modo de ser,

numa tímida sociabilidade e num grande laconismo, fruto do pouco contato social em meio à floresta e aos rios.

Tem-se na passagem referida de Inglês de Sousa uma equiparação entre tapuio e caboclo, como “a gente da beira do rio”, ou seja, essa população ribeirinha amazônica seria de origem euro-indígena. Apesar de não colocar, como Veríssimo, uma relação opositiva entre os chamados negros e os tapuios, essa diferenciação entre os mesmos aparece no conto inglesiano *O Rebelde*, em que Paulo da Rocha, um ex-rebelde da revolução pernambucana de 1817, confronta Matias Paxiúba, líder cabano, tapuio. Já no clímax da discussão, este se dirige a Paulo da Rocha de maneira agressiva, fazendo alusão à cor de Paulo.

—Tu és um traidor! —bradou em voz de trovão o cabano, pondo-se de pé ameaçando o mulato com os punhos. — És um traidor, negro vil, estás vendido aos marinheiros e aos maçons! [...] Aquele insulto fez empalidecer o mulato. Passou-lhe um relâmpago no olhar, mas não respondeu (SOUSA, 2006, p.134).

Termo até hoje utilizado em situações de xingamento, como sinônimo de depreciação, a expressão “negro”, intensificada pelo adjetivo “vil”, naquele contexto, faz Paulo da Rocha lembrar-se do risco dos castigos inerentes à escravidão. Este personagem chama muito a atenção, pois traz uma imagem de afrodescendente cujas características são inéditas àquele tempo na Literatura brasileira, pois, sem trazer os traços embranquecedores rostificados do protagonista de *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo, nos apresenta um afrodescendente que não é escravizado e que, apesar da vida modesta, possui instrução e domina a leitura e escrita. Assim, seu discurso representa o de uma revolução republicana moderna, numa perspectiva que parece ser a de um alter-ego do autor, que louva a iniciativa dos cabanos, mas lhes critica os excessos cometidos.

Se na prisão de Quirino tem-se a contradição pós-colonial em que um “cidadão votante” se sente reduzido à condição de “negro escravo”, neste conto tem-se um revolucionário que, ao ser repreendido por Paulo, para ofender a este, contraditoriamente chama-o de “negro vil”. Paulo da Rocha, por seu turno, se apresenta como um ex-revolucionário que possui uma visão mais ampla da modernidade, pois, ao lado da independência, há a bandeira anti-racista da abolição da escravatura.

[...] A igualdade das raças há de ser proclamada, assim como o foi a independência da nossa pátria, pela qual morreram em 1817 os meus valentes chefes. Dos dois fins que a rebelião de Pernambuco tinha em mira, um já se

conseguiu, ainda que incompletamente. O outro... Não há de tardar o dia da redenção dos cativos [...] (SOUSA, 2006, p. 128).

A importância de Inglês de Sousa para um estudo das origens da construção da imagem do homem amazônico na Literatura está em que sua descrição iria ser reproduzida até a contemporaneidade, como é exemplo a obra de Paes Loureiro, poeta e intelectual. Em seu estudo *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (1995), o mesmo também defende a tese euro-indígena para a identidade do homem amazônico, apesar de contraditoriamente reconhecer que, no ano da independência, “a população urbana de Belém com maioria negro-escrava, constituía, somada a africanos livres e crioulos libertos, dois terços da população” (LOUREIRO, 1995, p. 25). O autor, ignorando as primeiras narrativas sobre a Amazônia, reatualiza a tese do vazio demográfico, em que o caboclo aparece singrando pelas solidões de rios e matas, assim como na ficção inglesiana, apresentando tal sujeito como um resultado harmonioso de um processo de interação entre homem e meio, solução para o antigo conflito entre a selva e o homem, que resultou na figura do mameluco, ou tapuio, gradações entre o índio tido como selvagem e o branco europeu tido como civilizado.

Em Veríssimo, esse tapuio, que Sousa apresenta como sinônimo de caboclo, fora visto como indolente e sem ambições, sendo, por isso, a ele, juntamente com o afrodescendente, atribuída a responsabilidade pelo atraso civilizacional da região, estando em um processo civilizatório acima do índio, mas sempre abaixo do europeu, modelo a ser perseguido. Loureiro desconstrói essa visão negativa, elevando o caboclo a símbolo de possibilidade harmoniosa de convivência entre homem e natureza, na esteira da onda ecologista da década de noventa do século passado. Na tese de Loureiro, há uma inversão, pois agora a convivência harmônica entre homem e natureza é um sinal de modelo civilizatório a ser seguido, ante um capitalismo predatório que exaure as fontes naturais do planeta. Nota-se, portanto, como a imagem de homem amazônico inglesiana, embora revisada, persiste em nossa contemporaneidade, com o caboclo representando essa mestiçagem euro-indígena. A diferença de Loureiro em relação aos demais, como será visto, é que este trouxe o caboclo também para a cidade, mais especificamente para o subúrbio de Belém.

Na obra de Inglês de Sousa veem-se pequenas vilas amazônicas com seus conflitos provincianos. Mesmo sendo o chamado caboclo formado de uma raiz européia e outra indígena, este último é aceito apenas alegoricamente enquanto herança de um passado

distante, porque naquela segunda metade de século XIX, o indígena representa uma natureza hostil, sendo sua presença uma ameaça a muitos lugarejos. Desse modo, fica perceptível que a identidade desse homem amazônico só é aceita pela sua influência branca, pois os indígenas, tão reivindicados nos discursos identitários amazônicos, para serem aceitos, precisam ser “mansos”, ou seja, submeter-se à hegemonia branca, caso contrário, sua imagem demoníaca de selvagens construída desde Carvajal é retomada.

Desse modo, apaga-se da memória um passado de massacre e perseguição durante o período de escravidão dos povos originários e cria-se uma identidade tapuia para a Amazônia, colocando-a abaixo do branco, mas acima do chamado negro, trazido para ocupar a função de escravizado. Assim, na região, fica essa condição associada apenas à imagem do africano e do afrodescendente. Desse modo, embora tanto o indígena quanto o africano tenham sido escravizados, foi sobre este último que se perpetuou toda simbologia negativa herdada do regime escravocrata, havendo um agenciamento enunciativo que, para além das implicações econômicas do regime, coloca sobre esse sujeito “descendente de escravos” um perfil, biológico, psicológico e social.

Em sua obra mais famosa, *O missionário*, de 1891, há também a sugestão da hierarquização da figura do afro-amazônida em relação à figura do caboclo (SOUSA, 1992, p. 27). Nesse cenário, a figura do afrodescendente, numa posição coadjuvante, quando aparece, é muitas vezes diminuída em relação à figura tapuia, principalmente as mulheres, como é exemplo a crítica feita por Valadão, subdelegado de polícia de Silves, a Bernardino Santana, durante o baile na casa deste por ocasião do casamento do seu filho, pelo fato de o anfitrião ter convidado a personagem Francisco Fidêncio, que atacava Valadão no jornal *O democrata*: “Um sujeito que vive amasiado com uma mulata! Quem tem filhas não mete em casa um tipo assim!” (SOUSA, 1992, p. 75). Tal passagem que desqualifica um homem de letras por ele estar “amasiado com uma mulata” remete à figura de dona Amélia, mãe do protagonista dalcidiano do *Ciclo do Extremo Norte*, Alfredo, cujo núcleo de parentes em Belém será estudado mais adiante. Para muitos, o fato de Major Alberto, pai de Alfredo, viver com uma chamada negra, o rebaixa na sua condição de branco. Tal crítica não tem paralelo quando há uma união com uma tapuia, como é o caso do protagonista da narrativa inglesiana, padre Antônio de Moraes, pois a crítica recai apenas sobre a atitude transgressora do padre, que se relaciona com uma personagem de sugestivo nome, Clarinha, filha de João Pimenta, índio “manso” que o salvou enquanto estava perdido, após escapar de um ataque dos Mundurucu. Chega mesmo a haver uma

aproximação entre a referida tapuia e a sedução das mulatas paraenses, vistas como objeto sexual, mas sem condições de fazer par com o protagonista, drama vivido por dona Amélia com major Alberto, pais do protagonista dalcidiano.

Como foi possível perceber, Inglês de Sousa se identifica com a perspectiva de Veríssimo, no que diz respeito à hierarquização entre caboclos e afrodescendentes, apresentando estes em uma condição inferior na região. No entanto, apesar de suas narrativas se concentrarem mais na região entre o baixo Amazonas e Manaus, ainda no seu romance *O missionário*, de 1891, tem-se uma descrição que, confirmando a afirmação de Loureiro sobre a capital paraense no século XIX, mostra a presença afrodescendente como um elemento característico da cidade de Belém. Trata-se da chegada do protagonista ainda jovem à capital do então Grão-Pará,

Apesar do esforço que fazia para dominar-se, a multidão de gente que vagabundeava na praça, cruzando-se em diversos sentidos, a infinidade de lojas e tavernas, frequentadas e claras, e, sobretudo, o renque de lampiões de gás projetando uma luz brilhante sobre o colo de mulatas atrevidas, desembaraçadas, provocadoras, que lhe lançavam olhares esquisitos e incômodos, obrigando-o a virar o rosto para disfarçar o vexame, tudo isso lhe causava um acanhamento invencível (SOUSA, 1992, p.223).

O olhar das mulatas destoa em muito do olhar contemplativo e perdido do tapuia idealizado pelo romancista. Será visto mais adiante que, ao contrário do que afirmou Veríssimo, como se percebe no excerto, havia uma forte presença afrodescendente na cidade que foi a primeira mais importante da Amazônia, e que, apesar das hierarquizações criadas pela escravidão, o elemento indígena ou tapuio foi solidário com o afrodescendente, gerando diferentes territorializações rizomáticas afro-amazônicas.

Essa confrontação entre o afrodescendente e a categoria caboclo parece ter como fim excluir o afrodescendente da caracterização do homem amazônico. Nesta tese, chama-se a atenção para o aspecto escorregadio dessa categoria enquanto caracterização identitária amazônica. Viu-se na passagem do conto *O voluntário* que o caboclo é identificado ao tapuio, sendo diferenciado do afrodescendente. Mas um exemplo da ambiguidade da categoria caboclo pode ser percebida no trabalho do pesquisador Alisson Leão da Silva (2008).

Ao analisar o romance de Ferreira de Castro, *A selva* (1930), o pesquisador distingue o tapuio como caboclo, imagem de sujeito em harmonia com a natureza (na esteira de Inglês de Sousa e Paes Loureiro) do seringueiro, aventureiro na extração da borracha. Mesmo ao afirmar a possibilidade de um hibridismo em seu estudo, este se daria apenas

entre o caboclo, tido como tapuio, e o nordestino, não sendo abordada a questão afrodescendente no que diz respeito à sua incorporação na identidade cabocla amazônica. No entanto, além de, no início da narrativa de Ferreira de Castro, haver a afirmação de que muitos nordestinos eram mulatos, Firmino, segundo o narrador de *A selva*, é um “mulatão”, e o próprio estudioso, ao se referir a esse personagem, chama-o de “caboclo e seringueiro” (SILVA, 2011, 65), ou seja, em *A Selva* tem-se a categoria caboclo associada não exclusivamente à origem euro-indígena, mas também à relação do homem com a floresta, podendo ser inclusa aí também o elemento afrodescendente, e não somente o tapuia. Percebe-se, portanto, que a categoria caboclo, explorada em narrativas de ficção da Amazônia, embora aparentemente de fácil apreensão, não é assim tão simples.

O etnólogo Richard Pace, em um estudo sobre a categoria caboclo, aponta ser provável a origem do termo ‘caboclo’ do vocábulo tupi *caa-boc*, que teria como significado ‘o que vem da floresta’. Segundo o pesquisador, tal termo teria sido originalmente usado por indígenas que habitavam as áreas litorâneas para referir-se aos que viviam mais para dentro do continente (PACE, 2006, p. 80). Junte-se a isso o fato de que a colonização brasileira iniciou-se pelo litoral, estabelecendo-se aí os primeiros centros urbanos. Assim, os que habitavam longe da costa estariam no “interior”, o que significaria estar mais longe da cidade, por excelência espaço da civilização (HOLANDA, 1995, p. 101). O ser do “interior” ainda hoje no Pará designa aquele que habita outro lugar que não a capital, numa relação hierárquica que coloca a capital como centro civilizatório.

Outro estudioso que refletiu sobre o termo caboclo foi o pesquisador Charles Wagley, em sua obra *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos*, de 1957. Este, ao estudar a comunidade de Gurupá durante alguns meses, mostra que “caboclo” não era uma designação usual entre as pessoas daquela localidade, sendo sua utilização mais usada em situações em que se queria desqualificar o interlocutor ou a uma terceira pessoa. Segundo o autor, “em Belém, as pessoas das classes mais altas costumam classificar a gente de Itá (Gurupá), com exceção de uns poucos representantes do governo que lá trabalham, de caboclos. (WAGLEY, 1957, p. 120). Mas segundo ainda Wagley, essa denominação não se daria apenas entre os da capital para com os do chamado interior. De acordo com o autor,

Assim como a gente da cidade tem uma tendência a considerar Itá (Gurupá) uma sociedade homogênea de camponeses de aldeia, a *Gente de Primeira* de Itá também costuma classificar todos os que lhe ficam abaixo na escala social de “o povo” ou “caboclos”. Por sua vez, a *Gente de Segunda* da vila demonstra

sua superioridade sobre toda a população rural, chamando-a de “caboclos”, termo que, entre os lavradores, é reservado aos seringueiros da ilha que consideram inferiores. E, finalmente, esses seringueiros se sentem ofendidos quando são chamados de “caboclos”, pois não fazem distinção entre si próprios e os lavradores (WAGLEY, 1957, 121).

Desse modo, a figura do caboclo, síntese do indígena com o europeu, cuja etimologia a associa à floresta, hierarquicamente se relacionaria com o que está fora ou na margem da cidade enquanto espaço de civilização, servindo para se separar temporal, espacial e socialmente a classe média urbana dos sujeitos rurais e não urbanos (PACE, 2006, p. 87). Mas se a figura do caboclo entre nós, amazônidas, se consagrou como sujeito do chamado interior ou “do mato”, a figura do afro-amazônida, pelo que se viu na passagem pertencente ao fim do romance inglesiano e no dado estatístico apresentado por Loureiro, é uma presença comum no espaço da cidade de Belém. Desse modo, se o caboclo se ligaria opositivamente à civilização da cidade na condição de o Outro de fora, o afrodescendente, quando não sendo possível ocultá-lo, era apresentado negativamente como o Outro interno e próprio à cidade, figura urbana incômoda para os brancos, e sobre a qual pesam conotações de desviança como a vagabundagem, o roubo, a violência, dentre outros.

Um exemplo desse Outro desviante interno à cidade está no romance *Hortênci* (1888), de Marques de Carvalho, autor ligado a Antônio Lemos. A referida obra se apresenta como uma exceção na construção da narrativa identitária amazônica à época do Naturalismo, pois nela tem-se pela primeira vez uma Belém retratada a partir do subúrbio, mas contextualizada um pouco antes do auge da *belle époque*, e em que se sobressai a figura do afrodescendente. É como se o autor tentasse fazer um contraste entre um antes, ainda com problemas de atraso e incivilização sendo resolvidos, e um hoje, vivido por ele durante o lemissmo, consolidação do moderno e da civilização. Para levar a cabo tal projeto, os protagonistas aparecem sob o prisma de todos os preconceitos racistas comuns ao Naturalismo em relação à comunidade afrodescendente. O interessante é que a relação incestuosa entre irmãos presente na narrativa é justificada a partir da influência da origem africana, como é comum às narrativas naturalistas, com seu racismo científico, como em o *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e no *Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. No entanto, ironicamente, se tem conhecimento de que a inspiração para a narrativa veio de um fato real acontecido na Europa, mais exatamente em Portugal.

Marques de Carvalho, no entanto, não teve a mesma amplitude de recepção fora da região amazônica como os dois autores anteriormente citados. Veríssimo e Sousa trabalharam com o ambiente ribeirinho amazônico, tema que atraiu a atenção de leitores

cuja curiosidade foi alimentada durante séculos por textos de naturalistas e viajantes invasores. Assim, os dois propunham como imagem do homem amazônico o tapuio, mameluco, mais tarde convertido em caboclo. Carvalho, por sua vez, além de trabalhar com um ambiente urbano ainda sem o apogeu do *glamour* da *belle époque*, iria trabalhar com uma imagem comum e já consagrada em nosso Naturalismo, o negro.

Este trajeto histórico, ainda que breve, sobre as primeiras imagens da Amazônia e do homem amazônico até seu desenho no sistema literário local e nacional foi necessário porque tais imagens se ligam à construção da narrativa identitária sobre a região, disseminada a partir de Belém durante o período da *belle époque*. Nesse período iria haver também a higienização e assepsia da cidade, numa tentativa de substituir a imagem de cidade precária ameaçada pela infernal selva amazônica, pela imagem rostificada civilizadora de uma cidade bela, moderna e cheia de bosques e parques floridos, segundo os melhores modelos europeus, como a mostrar o domínio do homem sobre a natureza antes indomável. Paralelamente a essa higienização, o poder público iria se tornar mecenas de artistas que seriam, no plano estético, propagadores dessa propalada *belle époque*.

Essa atitude do poder local e de seus intelectuais de reverter a imagem infernal amazônica e de indolência dos seus sujeitos interessa para esta tese, pois esse movimento civilizador higienizante implicou o ocultamento do sujeito afro-amazônico e de suas manifestações culturais na cidade, tidos como símbolo de incivilização e atraso. Será mostrado mais especificamente como se deu esse processo na cidade por parte do poder público, tendo ao seu lado determinados artistas. Mas, assim como foi necessário fazer um recuo para as primeiras imagens construídas sobre a Amazônia e os seus habitantes para entender muito do agenciamento enunciativo sobre ambos, torna-se necessário também se fazer um recuo para antes do período da *belle époque*, para se entender todo o esforço em se apagar a imagem de uma cidade que, embora espaço de civilização, parecia estar constantemente ameaçada pela “barbaria” de caboclos e negros e pela selva descomunal.

3.3 Uma cidade sonolenta ameaçada pela selva

Muitas das descrições da cidade de Belém conhecidas na Europa e em outros lugares foram inicialmente feitas por naturalistas viajantes. Estes, assim como os primeiros invasores, não vinham com um olhar neutro para essa região. O fato de terem lido os cronistas que os precederam nessas viagens ajudou no interesse despertado em conhecer pessoalmente a Amazônia. Não é de se estranhar que tais textos influenciassem também na

descrição que esses pesquisadores fizeram do espaço urbano amazônico. Desse modo, o discurso científico acaba por operar uma violência semiótica sutil sobre a imagem da região, uma vez que, sob a sua máscara de neutralidade, antigas narrativas de desvianças sobre a imagem da Amazônia e de suas populações minoritárias se reatualizam, reverberando para a posteridade.

Nas descrições do espaço urbano amazônico presentes nessas narrativas, embora numericamente maior, afro-amazônidas e tapuios, aproximados na condição social de oprimidos, aparecem submetidos por um grupo que, embora numericamente menor, exercia seu poder sobre aqueles, sendo, portanto, majoritário. A maioria “homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual” a que o discurso naturalista buscava fazer eco em Belém era formada pelos portugueses e seus reivindicados como descendentes, reterritorializados no espaço amazônico. A cidade, portanto, mais que um lugar de habitação, mostra-se como uma estratégia de dominação,

Com efeito, a habitação em cidades é essencialmente antinatural, associa-se a manifestações do espírito e da vontade, na medida em que se opõem à natureza. Para muitas nações conquistadoras, a construção de cidades foi o mais decisivo instrumento de dominação que conheceram (HOLANDA, 1995, p. 95).

As minorias, nessa cidade, inicialmente serão os povos originários que deveriam ser submetidos às constantes do padrão europeu. Posteriormente, com o sequestro de africanos para o regime escravocrata, esses também vão assumir a condição minoritária. Deve-se, portanto, a esses naturalistas muito dos registros da cidade antes da *belle époque*. Dois aspectos dessas descrições interessam a este trabalho: o primeiro é a imagem de uma cidade ameaçada pela descomunal floresta amazônica, sendo a mesma por isso vista como um lugar insalubre, e com um endógeno atraso civilizacional, com um povo marcado pela indolência; o segundo aspecto se liga justamente a essa imagem de indolência e vadiagem dos seus habitantes. Trata-se da descrição da figura das comunidades afro-amazônicas no cotidiano da cidade. Mais tarde, como mostra Castilo (2004), haverá por parte dos grupos majoritários da *belle époque* a tentativa de se retirar da narrativa da cidade esses dois elementos. O elemento caboclo ficará, como já foi mostrado, associado à floresta, portanto, simbolicamente fora dos limites do espaço urbano, enquanto que o afrodescendente, embora habitante da cidade, será ou ocultado ou percebido como a desviança, o lado negativo urbano a ser disciplinado/civilizado.

Sobre a cidade de Belém, pelo prisma dos naturalistas, tem-se uma breve descrição de La Condamine, que, após viajar por toda a extensão do Amazonas, ficou em Belém por pouco mais de três meses no ano de 1743,

Ao chegar ao Pará, saindo das florestas do Amazonas, pensamos nos haver transportado para a Europa. Encontramos uma grande cidade, ruas bem alinhadas, casas alegres, a maior parte construída há 30 anos, em pedra e em alvenaria, além de igrejas magníficas (LA CONDAMINE, 1992, 107).

Na afirmação do naturalista, ressalta-se o grande contraste entre a cidade como enclave europeu em meio à selva, como espaço da civilização, sendo a natureza seu negativo. Outro aspecto que chama a atenção em um passagem das impressões do cientista francês é a afirmação da ligação estreita entre Belém e Lisboa, o que pode ser percebido na própria conformação arquitetônica da cidade. Essa impressão de se estar em uma cidade européia no século XVIII é a consolidação de um processo iniciado no XVII, quando o nome Feliz Lusitânia, atribuído à hoje cidade de Belém, marcou o início de um violento processo desterritorializante para os povos originários do lugar, reterritorializando neste o projeto urbano lusitano.

O nome 'Feliz Lusitânia' foi dado pelos colonizadores portugueses ao núcleo inicial de Belém em 1616; compreendia o Forte do Presépio – construído em estrutura de madeira e coberto em palha – e a ermida erigida dentro dele em invocação a Nossa Senhora da Graça. Nos primeiros tempos, foram construídas igrejas em taipa de pilão que não resistiram ao tempo, sendo reconstruídas no século XVIII. (MIRANDA, 2006, p 61).

A descrição de Miranda diz respeito à origem da *Feliz Lusitânia* como um agenciamento de enunciação agindo sobre a desterritorialização que representava a cidade em formação, no sentido de cada vez mais rostificar o espaço, até que, pela consolidação urbana tal espaço se tornasse um duplo da Europa. Em um trabalho de costura narrativa pedagógica, hoje se tem o complexo patrimonial *Feliz Lusitânia*, que substituiu a imagem de um precário e conflituoso início de cidade por uma cidade bem urbanizada e com grandes construções aos moldes lisboetas, com destaque para a contribuição do arquiteto italiano Antônio Landi (1713-1791). O que seria um longo processo marcado por conflitos, massacres e escravidão, ganha ares amenos de colonização contínua e progressiva, mas não se deve perder de vista que

O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário, legitimados, no limite, por sua vetustez. Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros. (RICOEUR, 2010, p.95).

A afirmação de Ricoeur vai ao encontro da de Walter Benjamin, que nos faz lembrar ser todo monumento da cultura um monumento de barbárie (BENJAMIN, 1985, p. 225). O processo de rostificação que teve início com essa *Feliz Lusitânia* mais tarde iria alcançar seu auge na época da *belle époque*, em uma narrativa pedagógica que iria privilegiar a construção de uma cópia de outra cidade européia, agora Paris, símbolo de civilização e modernidade na segunda metade do século XIX. Mas voltando a La Condamine, mesmo com sua descrição admirada, chama a atenção do pesquisador também a grande mortandade de indígenas por conta da varíola, servindo tal fato para alimentar o imaginário sobre a cidade pestilenta que assolou os europeus desde a Idade Média.

Sobre a questão de a cidade, enquanto espaço da civilização, parecer estar sempre ameaçada pela floresta, destacam-se as descrições de Belém e de seus arredores feitas por Spix e Martius, em sua *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Na descrição desses dois naturalistas tem-se a ideia de uma natureza amazônica como uma força selvagem, arredia ao domínio do chamado homem civilizado. É como se houvesse uma atmosfera de sagrado e de mistério inabarcável ao conhecimento científico, numa luta entre a cidade como espaço artificial humano, e a floresta como espaço natural,

Apresenta-se ao espectador do lado do mar a cidade sem profundidade, como constando somente duas filas de casas e a proximidade da alta mata virgem, que lhe forma o fundo, evidencia como aqui a atividade construtora do homem, só com esforço, consegue firmar-se contra a vegetação tropical (SPIX, 1981, p.23).

Vê-se então uma cidade que parece se sustentar a muito custo contra a floresta. Esta, ante o espaço rostificado da cidade, com seus estratos ainda em formação, assume a imagem desviante de um caos grande demais para ser abarcado pelos significantes do homem eurocêntrico. Em meio a esse cenário, destaca-se a presença do indígena aculturado e muitas vezes hibridizado com o europeu, o chamado tapuio, comum em muitas narrativas e descrições da Amazônia. Mas nos relatos dos referidos pesquisadores surge também um outro elemento, que interessa a esta tese, a figura do afro-amazônida. É, portanto, por meio dos dois naturalistas alemães que teremos umas das primeiras descrições da presença afro-amazônica no cotidiano da cidade,

Os mulatos são os mesmos também aqui; é a mesma gente facilmente excitável, de grande vivacidade, pronta para qualquer partida, adversários do sossego, visando a efeitos espalhafatosos. Para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque (SPIX, 1981, p.29).

Essa descrição de um sujeito afeito à festa e à vadiagem, comum em outras regiões do país, reflete um olhar etnocêntrico que desconhece a importância da festa para as civilizações africanas das quais tais homens escravizados são herdeiros, olhar que iria ser intensificado aqui pela questão do clima. Também não se iria levar em conta que sua relação com o tempo da festa e do trabalho é diferente, acrescentando-se a isso o fato de esse trabalho não ser livre, e sim escravo, sendo, portanto, a festa a sua contraposição e também estratégia de rearticulação identificatória. Enfim, percebe-se o traço de rostidade lançando suas ondas excêntricas para abarcar e anular a diferença dessas minorias, fazendo com que o cientista enxergasse no afrodescendente apenas o negativo vagabundo que só pelo uso da força do regime escravocrata se aproximaria do padrão de civilização. Uma outra perspectiva sobre essas manifestações descritas pelos naturalistas pode lançar uma nova luz sobre as práticas desses africanos e afrodescendentes na cidade. Nesse sentido, a dança que marca a festa pode, por exemplo, ser tida como uma recuperação por parte do escravizado do seu corpo, e de uma reterritorialização no espaço colonial escravocrata.

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço. Considere-se a dança do escravo. Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com o sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante (SODRÉ, 1988, p. 123).

Nesse sentido, a leitura feita sobre as festas dos afrodescendentes e africanos não se esgota somente em uma perspectiva. Para o olhar eurocêntrico escravizador, elas se relacionam com a invenção do negro, sujeito sempre pronto para o prazer, mas somente pela força conduzido ao trabalho, este entendido como meio para o processo civilizatório. Já para essas comunidades, são uma forma de resistência criativa e rearticulação a partir de processos identificatórios reterritorializantes. Nesse contexto, os estratos que disciplinavam os corpos da cidade ainda não tinham alcançado a complexidade e dureza que teriam durante o auge do período da borracha, por isso ainda é possível perceber que a figura afrodescendente, ainda que de maneira marginal, faz parte da paisagem da cidade.

Um dos elementos destacados pelos textos que tratam da Amazônia desde os naturalistas é o clima a agir sobre a população. A justificativa da influência do clima e da floresta sobre a cidade está no registro de outro naturalista, Alfred Russel Wallace, que descreveu Belém décadas depois,

Vê-se tanta falta de asseio e de ordem, uma aparência tal de descuido, de relaxamento, de negligência e de desânimo, que logo de princípio notamos, que parecem torná-la uma cidade absolutamente intolerável. [...] Esta impressão, porém, logo desaparece, e verifica-se que algumas dessas particularidades são decorrentes do clima (WALLACE, 2004, p. 42).

Wallace, assim, como os dois naturalistas alemães, registrou a cidade como sendo ameaçada pela mata, mas deu à sua descrição um tom acima, pois para ele, a natureza extrapola os limites da cidade, vindo se incrustar no próprio espaço urbano, como a querer envolvê-lo silenciosamente.

O vigor da vegetação evidencia-se por toda a parte. [...] As platibandas e cornijas das casas revestem-se de pequenas plantas, e nos altos das paredes e nichos das igrejas, veem-se musgos, relvas e mesmo arbustos ou árvores de pequeno porte. [...] Para cima, para baixo e para além da cidade, tanto quanto a vista pode alcançar, estende-se a floresta virgem (WALLACE, 2004, p. 37).

Assim, no século XVIII e na primeira metade do século XIX veem-se as possíveis origens para a argumentação que por vezes ainda hoje afirma o clima e o meio como determinando o homem amazônico. Outro naturalista, Henry Bates, colega de Wallace, também interessa a esta pesquisa, pois o mesmo viveu durante muito tempo em Belém, conhecendo assim seu cotidiano. Dentre as atividades cotidianas, chama a atenção a descrição feita pelo referido naturalista de uma atividade laboral executada por mulheres africanas e afrodescendentes, a de lavadeira. Tal atividade, também descrita por Marques de Carvalho naquele que seria o primeiro romance urbano de Belém, *Hortência* (1888), seria descrita em uma cantiga de domínio público, e seria registrada, com pequenas modificações, por diferentes pesquisadores e artistas, como Brunos de Menezes, De Campos Ribeiro e Ernesto Cruz,

Mais adiante as terras são novamente em declive até se tornarem pantanosas, e é aí que ficam situados os poços públicos. Nesse local é lavada toda roupa da cidade, trabalho esse que é feito por um bando de tagarelas escravas negras, aí também são enchidas as carroças de água, constituídas de pipas sobre rodas, puxadas por bois (BATES, 1979, p. 14).

Esses dois elementos, a cidade insalubre ameaçada pela selva e a população afro-amazônica enquanto símbolo de incivilização, seriam alvos da sociedade majoritária da *belle époque*, na segunda metade do século XIX, por meio de ações disciplinares e de produções artísticas que teriam como objetivo mudar a imagem da cidade e ocultar da mesma o sujeito afro-amazônico.

3.4 Belém: cidade da *belle époque* euro-indianista

Durante o século XIX, os grandes centros urbanos do ocidente conheceram um momento de prosperidade econômica e de grande agitação da cena artístico-cultural das cidades, um tempo de expansão capitalista e ostentação burguesa que ficaria conhecido como *belle époque*, tendo como grande símbolo desse momento a cidade de Paris, na França.

Está em Paris, sua capital, a melhor visibilidade da modernidade triunfante que encantarás as periferias do século XIX. Cidade *daimon*, essencial e arquetípica, as alegorias do moderno que ali pairam conformam novas alegorizações, cada vez mais referenciais, para as demais cidades, em particular para as que veem o moderno de longe (CASTRO, 2010, p. 99).

Belém é uma dessas cidades periféricas que veem e buscam imitar o moderno, de que trata o autor, tendo seu valor, como já vimos na afirmação de La Condamine e no nome Feliz Lusitânia dado ao primeiro núcleo urbano, naquilo que ela possui de cópia e não de diferença em relação a esses centros grandes urbanos ocidentais. No entanto, com o surgimento do ciclo econômico de um produto bastante demandado pela indústria pesada e pela nascente indústria automobilística, o látex, Belém conheceu um surto modernizante que ficaria marcado *a posteriori* no imaginário da região como “Era da Borracha” (CASTRO, 2010, p. 181). O fantasma de um período de prosperidade econômica e cultural que ainda hoje persiste em discursos ligados aos grupos majoritários locais, segundo Fábio Castro, é mais fruto de uma melancolia ufanista que realidade constatada. Segundo o autor, muito do que fora construído e modificado na cidade fora mais fruto de grandes empréstimos contraídos que fruto de uma riqueza real. Mesmo assim, o ciclo econômico significou a modernização das então provincianas cidades de Belém e Manaus, entrando para a história como *belle époque* amazônica.

No entanto, é preciso não se perder de vista que tal modernização foi apenas aparente, pois não significou mudanças estruturais nas relações de trabalho e produção na Amazônia. As luzes da cidade eram sustentadas por uma produção baseada em relações de

trabalho próximas à escravidão. Tal constatação pode ser percebida na descrição feita por Márcio Souza de uma das personagens centrais desse contexto, o coronel da borracha,

Ele era o patrão, dono e senhor absoluto de seus domínios, um misto de senhor de engenho e aventureiro vitoriano. [...] Era o cavaleiro cidadão em Belém e Manaus e o patriarca feudal no seringal. A face oficial do látex era a paisagem urbana, a capital coruscante de luz elétrica, a fortuna de Manaus e Belém, onde imensas somas de dinheiro corriam livremente. O outro lado, o lado terrível, as estradas secretas, estavam bem protegidas, escondidas no emaranhado de rios, longe das capitais. (SOUZA, p. 139-140).

O coronel da borracha que ficou mais conhecido, até em nível internacional, pela crueldade foi Julio Cesar Araña, tendo como seus negociantes até mesmo ingleses da Câmara dos Comuns. No caso brasileiro, uma leitura da crônicas *Judas Asverus*, de Euclides da Cunha, mostra o contraste entre a cidade, totem do fausto gomífero, e os interiores da Amazônia, onde tal riqueza era construída em condições penosas, mostrando, assim, uma relação estreita entre a realidade pós-colonial amazônica, e os grandes centros modernos industriais. Desse modo, a beleza da *belle époque* devia sua existência a pessoas que, apesar do papel fundamental na produção daquela, deveriam ser ocultadas. Assim, as modernas luzes da cidade ocultavam sobre si os trabalhadores dos seringais em condições medievais; sob suas luzes havia também grupos minoritários, como os afro-amazônidas, que, embora fundamentais para sustentar *dolce far niente* de brancos e brancas, como mostra Dalcídio Jurandir em *Belém do Grão-Pará* (1960), com as senhoras brancas das rocinhas, aqueles deveriam, segundo o poder majoritário, ficar o máximo possível confinados nos subúrbios.

Em termos de modernização urbana de Belém, destacaram-se um projeto de assepsia e disciplinarização que reordenou tanto estruturalmente a cidade como impôs novos hábitos. Como será visto mais adiante, tais mudanças afetaram as comunidades afro-amazônicas belemenses. Já no campo da arte tem-se a mistura de estilo *Art Nouveau* com uma alegorização identitária indígena, oscilando entre o Romantismo e o Naturalismo. Diferentemente do afro-amazônida, que faz parte do cotidiano da cidade e que deve por isso ser ocultado, a alegorização, como culto a um passado distante e perdido (BENJAMIN, 2013, p. 195-196), tem a conveniência de colocar o indígena afastado no tempo, enquanto que o caboclo, seu herdeiro, habitante da floresta ficaria afastado no espaço.

Em termos de imagem urbana, Belém seria transformada de cidade atrasada e em vias de sucumbir à natureza e à indolência, em cidade modelo de higiene, civilização e beleza. Assim, a narrativa identitária amazônica reivindicada e reproduzida pelos grupos majoritários do ciclo gomífero precisava construir uma origem que justificasse o presente de fausto e apontasse um futuro gradativamente evolutivo no processo econômico e civilizatório.

Nessa narrativa, como já referido, os estereótipos do índio e do negro teriam lugares diferenciados. O primeiro, invenção do europeu que o elegeu o Outro selvagem nativo a ser civilizado assim como a terra, seria tema da origem, mas, estando em um estágio civilizacional comparado à infância, como já referido no texto de Acuña, sendo relegado apenas ao passado, num processo museificante que não permitiu aos povos indígenas fazerem parte do presente daquela identidade amazônica que se forjava. Este, então relegado à origem, seria sucedido pelo tapuio ou caboclo, já destituído da suposta selvageria pelo contato com o branco. Essa ideia de selvageria ou civilização fica bem clara nas designações dadas aos índios que aceitaram a submissão e os que se fizeram resistentes à dominação, “brabos” e “mansos”, designação depois adotada para diferenciar os seringueiros conhecedores do ofício extrativista e os recém-chegados, ainda ignorantes sobre o mesmo.

O estereótipo do negro foi outra invenção europeia baseada em uma hierarquia civilizacional que justificou a escravidão de diferentes povos africanos. Mas, diferentemente dos indígenas, transformados em mito de origem indianista na cidade, distantes no tempo e no espaço, os afro-amazônidas, como visto nas descrições dos naturalistas e dos autores de Literatura referidos, eram uma forte presença urbana.

O código de posturas de Belém, em 1880, um pouco antes da abolição, mas já no início do período das transformações da cidade tentava minimizar essa presença afro-amazônica, além de outros minoritários nos espaços públicos. No título VII do referido código, capítulo XXIX, que trata de *Disposições diversas*, há o artigo 154, em que se lê: “os escravos que forem encontrados vagando pelas ruas, depois das 10 horas da noite, sem bilhete de seus senhores, serão recolhidos à estação policial, se não puderem ser entregues imediatamente a seus senhores” (1880, p. 273-274). Já no capítulo XVIX (sic) que tratava dos *Jogos, rifas e ajuntamentos ilícitos*, é possível ler no seu artigo 110: “são proibidos os ajuntamentos de escravos, fâmulos ou criados, nas lojas, tabernas, açougues, ruas e praças, sob pena de dez mil reis de multa cada um” (1880, p. 260). Pelos dois artigos referidos, é

possível perceber o quanto a presença afro-amazônica, estigmatizada pela escravidão, era uma mancha que os poderosos da cidade que se modernizava tentavam esconder. Tinham-se, então, até a abolição legal da escravidão, as contradições pós-coloniais presentes na cidade amazônica, contradições advindas desde a adesão à independência em 1823, já expostas durante a revolução cabana. Alfredo Bosi mostra que o país recém-criado adotava uma constituição liberal, portanto, moderna, mas sem a decretação do fim da escravidão, instituição símbolo de um modelo arcaico de sociedade (BOSI, 1995, p. 284). Durante o ciclo gomífero o poder público materialmente tentava confirmar essa modernização aos seus transeuntes, escondendo os arcaicos sinais da escravidão.

Após abolição do regime escravocrata, seguida da proclamação da República, os escravizados passaram a representar ainda mais uma grande mancha para uma cidade reivindicada como moderna, por conta de sua associação direta com o recente passado da escravidão. Desse modo, se por um lado, no último quartel do século XIX, havia um forte clamor abolicionista no meio intelectual da cidade, por outro, por parte do Estado, tornava-se necessário ocultar o elemento afro-amazônico da narrativa da mesma. A questão para a elite gomífera, com o fim da escravidão, era apagar suas marcas, expulsando definitivamente o sujeito que a representava para o subúrbio, além de disciplinar suas condutas quando o mesmo circulasse pelo centro branco e rico da cidade, consolidando assim, um processo iniciado em décadas anteriores.

No que diz respeito às marcas no centro da cidade, é possível perceber as atitudes diferenciadas em relação ao indígena e ao afrodescendente na própria denominação das ruas após os conflitos da Cabanagem. Com relação aos chamados negros, como já dito, era preciso esconder as marcas da sua escravidão, que manchavam a imagem de modernidade que a cidade deveria ter. Essa nacionalidade positivista pedagógica, que deveria nos unir e diluir as diferenças internas resultantes do processo pós-colonial que nos conformou, deixou também suas marcas nos nomes dados às ruas do Umarizal, em que há os nomes de participantes de uma revolta acontecida em 14 de abril de 1823, um pouco antes da adesão à Independência, exemplos de tais nomes são João Balbi, Bernal do Couto, Boa Ventura da Silva, Jerônimo Pimentel, Domingos Marreiros, Antônio Barreto, Oliveira Belo e Diogo Moia. Já com relação ao indígena, ruas, e até mesmo um bairro ganhariam nomes de diferentes nações, essas agora distantes e transformadas em signos de origem da identidade euro-indianista: Jurunas, Pariquis, Mundurucus, Timbiras, dentre outros, que se tornariam símbolos de uma ausência que restava como alegoria da identidade.

A constatação desse processo de ocultamento do afrodescendente e de alegorização indígena, à medida que a cidade se modernizava, pode ser relacionada com o que Geraldo Mártires Coelho dizia ser uma orientação nacional, “desde os anos finais do Império que a europeização e o branqueamento do Brasil, homologias do Progresso e da Civilização, assumiram, por força de uma identidade discursiva, a face visível e revelada da Nação Brasileira” (COELHO, 2014, p. 27). Assim, os processos rostificadores de Belém acompanhavam o que se apresentava como um projeto nacional de embranquecimento alavancado pelo Estado, mas com a alegoria de uma origem indígena.

Esse projeto de invenção pedagógica da origem identitária amazônica e de transformação da imagem da cidade, dirigido pelas elites gomíferas, teve, na Literatura, como vimos, uma ferramenta importante, mas tal propaganda não se limitou à linguagem literária, outras linguagens também foram meios eficazes de reprodução ideológica. Se, por um lado, a arquitetura em ferro e o *Art Nouveau*, mais a fiscalização das construções e reformas casas, juntamente com outras modificações infra-estruturais, valorizavam a elegância e o espírito de modernidade, mostrando a cidade como uma cópia periférica de Paris, por outro, a pintura e a música, em muitos casos, tentavam dar a essa modernidade tons supostamente nativos, de modo a entrecruzar signos de um passado que se inventava, de um presente que se propalava e de um futuro que se esperava na narrativa pedagógica da nação, gerando um capital simbólico para o Estado que aí surgia como mecenas, estetizando a cidade segundo a Europa e criando um campo artístico que legitimasse essa europeização de Belém, com um leve, alegórico e arborescentemente amorenamento, e sem a incômoda presença afrodescendente na narrativa da cidade e da Amazônia. Contra esse ocultamento alguns modernistas paraenses, dentre eles os estudados neste trabalho, iriam se insurgir, fazendo uma revisão histórica e geográfica da cidade. Veja-se abaixo alguns exemplos dessa produção artística a serviço da rostificação do aparelho de Estado.

No campo das artes visuais talvez os exemplos mais claros desse projeto de invenção da identidade amazônica sejam o quadro *Fundação da cidade de nossa senhora de Belém do Grão-Pará* (1908), feito por Theodoro Braga (1872-1953), a pedido do intendente Antônio Lemos, e a encomenda feita pelo governador Augusto Montenegro do também monumental quadro *A conquista do Amazonas* (1907) ao pintor Antônio Parreiras (1860-1937). Esta última obra narra visualmente a viagem de Pedro Teixeira em 1637 pelo rio Amazonas, primeira viagem de reconhecimento pelo grande rio, até Quito, cujo retorno a

Belém, três anos depois, teve o registro do já referido cronista Cristóbal Acuña, publicado em 1641. Eis as palavras do então governador que encomendou o quadro,

Para a parede do fundo deste salão encomendei ao consagrado pintor brasileiro Antônio Parreiras, uma grande tela de 8 metros sobre 4, denominada a Conquista do Amazonas. Este quadro representará o acto de Pero (sic) Teixeira tomando conta das terras da Amazônia para a coroa de Portugal. Estou certo de que o distinto artista nacional corresponderá à confiança que nele depositei, e que o Pará, graças à minha iniciativa, possuirá a obra prima do nosso patricio (<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2439/000064.html>).

O fato de o quadro ter sido encomendado a um dos pintores nacionais consagrados da época não tem como motivação apenas aspectos estéticos. A escolha e as dimensões do quadro buscam como fim a propaganda e a inserção de Belém e da Amazônia no circuito nacional e internacional de belas artes, em que estava inserido o pintor. Embora durante a viagem de Pedro Teixeira a coroa portuguesa estivesse sob o jugo espanhol, vê-se no texto do governador do Pará o desejo de projetar visualmente a origem luso-indianista da Amazônia, com destaque para a função civilizadora do europeu sobre a região.



Antônio Parreiras, A Conquista do Amazonas, 1907, óleo sobre tela, 400x800cm
Acervo: Museu do Estado do Pará – MEP. Registro do pesquisador.

Parreiras, como nos mostra o excerto de Augusto Montenegro, foi um pintor de renome nacional. Para termos uma ideia de sua importância nas artes visuais nacionais, a imagem de um Brasil “gigante pela própria natureza” foi muito influenciada pelos seus quadros. Então, ninguém melhor que esse pintor para representar a grandeza do espaço e

da história amazônica, sendo dominada pela fundadora civilização lusitana, como queriam os governantes e os senhores da borracha.

É possível perceber como sendo representado no quadro o principal discurso de fundação da identidade Amazônica, a grande natureza selvagem domada pela civilização europeia. Em termos de leitura corporal, é possível perceber o sentido de fecundação civilizadora presente na obra, pela posição fálica do quadril da personagem central em direção à índia em pé, em um tom de pele mais claro e segurando uma lança, nua e reclinada em uma grande árvore, numa aproximação entre a mulher selvagem e a natureza, em uma posição de entrega simbólica, uma alusão ao mito descrito por Carvajal sobre as guerreiras Amazonas, relato esse que deu origem ao nome da região,

Estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entranzado y revuelto a la cabeza : son muy membrudas, andaban desnudas en cueros y atapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios, y en verdad que hobo muchas de éstas que metieron un palmo de flecha por uno de los bergantines y otras menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín (CARVAJAL, 2010, p. 32).

Mas agora não eram mais as mulheres hostis a subjugar os guerreiros; era a doce fêmea que simbolizava a terra em que o europeu, diante de muitos indígenas em plano baixo, e ocupando o centro, fincava ritualisticamente a bandeira, outra simbologia fálica da dominação territorial. A alegoria ficaria por conta do velho indígena que aparece chorando no canto esquerdo da tela, de costas para o invasor, e que, na sombra e com um crucifixo no pescoço, simboliza a civilização que é ultrapassada por outra mais evoluída. Não por acaso, há um indígena novo por traz do velho cujo olhar se dirige para o invasor no centro da tela, assim como o olhar de todos, ignorando, assim, aquele que representaria a ancestralidade que se acaba. Vê-se, portanto, que o quadro alegoriza a origem da identidade amazônica, que evoluiria a partir do contato com o europeu.

No que diz respeito ao quadro *Fundação da cidade de nossa senhora de Belém do Grão-Pará* (1908), feito por Theodoro Braga, após estudos bancados pela Intendência na gestão de Antônio Lemos, tem-se um pintor que foi a Portugal pesquisar os documentos do período colonial que davam conta da chegada dos Portugueses onde seria criada a futura capital do Pará. Sobre a obra há um interessante estudo do pesquisador em História da Arte Aldrim Figueiredo,

Ao centro, duas árvores com fortes conotações simbólicas para a Amazônia: a seringueira, responsável pelo triunfo do progresso contemporâneo do artista, via

exploração do látex, e a imbaubeira, típica de mata secundária e, por isso mesmo, referência segura ao processo de colonização da região que corria naquele início do século XVII (FIGUEIREDO, 2004, p. 36).

Pela presença da seringueira no quadro, percebe-se uma clara intenção de se costurar o presente com a origem que lhe justifique, dando à história uma dinâmica linear e causal para o ciclo gomífero, ocultando, nesse processo, toda a barbárie que Benjamin disse ser comum à história dos vencedores (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Como uma espécie de episódio embrionário, o retrato da fundação de Belém era, por si só e por isso mesmo, um mito fundador da identidade nacional na Amazônia. A escolha do tema possuía, em vista de seu significado histórico, intenções muito evidentes: o nascimento da capital do Pará legitimava a imagem do luso conquistador e criador dessa *Feliz Lusitânia* (grifo do autor), como resultado desse encontro de dois povos diferentes (FIGUEIREDO, 2004, p. 82).

Mas o índio presente na obra de Braga serve apenas como ingrediente da nacionalidade na origem, pois continua a pesar sobre o indígena real as visões preconceituosas inicialmente construídas por viajantes e naturalistas, como visto com o exemplo dos Mundurucu no romance inglesiano. Assim, ao pintar o homem amazônico, Braga iria lançar mão do discurso presente em Veríssimo, que iria apontar tal homem como sendo esse ser local que iria se civilizando na mesma proporção em que iria se aproximando do universo branco europeu.



THEODORO BRAGA: *A fundação da cidade de N. Sra. de Belém do Pará*, 1908.
Óleo sobre tela, 226 x 510 cm.
Belém, Museu de Arte.

O indígena seria, então, o passado, e o caboclo, o presente a civilizar-se à medida que se embranquece. Mas se era uma preocupação inventar o passado e mostrar o homem que resultou desse processo, também era preciso propagandear os monumentos do presente que

simbolizavam e confirmavam a riqueza e o luxo da cidade enquanto espaço civilizatório. É por isso que Antônio Lemos também iria lançar mão do talento e do renome de Antônio Parreiras para dar mais visibilidade às suas obras públicas de embelezamento da cidade. Naquele tempo em que a fotografia, ainda não totalmente reconhecida como arte, se ligava ao presente e ao documental, a pintura era tida como conversão da realidade em arte, dando ares de estetização ao que registrava. Nesse sentido, funcionalidade e beleza se aproximavam,

O intendente Antônio Lemos [...] adquiriu três telas preparadas especialmente para a exposição de Belém, além de encomendar ao pintor nada menos do que um conjunto de oito trabalhos reproduzindo os principais logradouros e monumentos da capital paraense. Ainda em 1905 foram retratados o Bosque Municipal, em dois estudos; a velha Catedral da Sé; a Praça da República; a Calçada do Largo da Pólvora; a Praça Batista Campos, por dois ângulos distintos; e, por fim, a Avenida São Jerônimo, uma das mais elegantes da cidade (FIGUEIREDO, 2004, p. 50-51).

Com relação às escolhas quando da encomenda ao artista, atente-se para o desejo de articulação narrativa entre o passado, representado pela obra de Landi, e o presente, pelas obras da Intendência, Segundo Ernesto Cruz, as referidas encomendas feitas por Lemos a Parreiras, e mais cinco pinturas que tematizavam Belém tiveram um estudo crítico feito pelo já referido escritor e jornalista Marques de Carvalho, publicado no jornal lealista *A Província do Pará* (CRUZ, 1973, p. 452-258), o que mostra haver um diálogo entre os criadores de diferentes linguagens no sentido de dar legitimidade no campo da arte ao projeto civilizador por parte do Estado. Tal diálogo da Literatura também se deu com a música. Esta teve uma importância na afirmação identitária euro-indianista amazônica. Isso pode ser percebido, por exemplo, pelo já referido discurso de recepção de Veríssimo quando da primeira vinda a Belém de Carlos Gomes, em 1882, e na volta do maestro, trazido pelo então governador Lauro Sodré em 1896, para agora dirigir o recém-criado conservatório de música, que, após sua morte naquele mesmo ano, ganharia seu nome. O referido músico ganhou renome na Europa principalmente por sua ópera *O guarani*, símbolo do indianismo romântico, inspirada na obra homônima de José de Alencar, criada a partir do modelo de herói medieval cavaleiresco, que idealizou o índio a partir dos referenciais civilizatórios eurocêntricos, e que seria usado discursivamente como modelo identitário para a Amazônia por parte dos grupos majoritários.

A ligação entre a música erudita enquanto símbolo de civilização e a Literatura indianista também pode ser percebida em dois exemplos. O primeiro é o busto de José de

Alencar e Gonçalves Dias, em mármore carrara, confeccionados em Paris, encomendados em 1905 pelo governador Augusto Montenegro, aliado de Lemos (CRUZ, 1973, p. 338), para o vestíbulo daquele que talvez seja o maior monumento da *belle époque* em Belém, o Teatro da Paz, numa alusão ao *Guarani*, adaptado pelo maestro, e ao indianismo em geral. O segundo exemplo é a encomenda do intendente aos pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi da tela *Últimos dias de Carlos Gomes*, concluída em 1899, em que, além do maestro como personagem central, veem-se em um pequeno quadro Peri e Ceci, personagens da obra alencariana. De Angelis também pintou no forro do Teatro da Paz uma Diana indígena (COELHO, 2014, p. 64), dialogando com o mito das amazonas, mas com um acento europeizante maior.

Ao mesmo tempo em que a Literatura, a música e a pintura, agindo como agenciamentos enunciativos do Estado, vinham consolidar e confirmar o caráter civilizador do período da *belle époque* amazônica no campo da cultura, havia, por outro lado, a repressão às manifestações artísticas e culturais dos grupos minoritários, principalmente afro-amazônicos. Exemplo dessa repressão pode ser visto no já referido Código de posturas de Belém de 1880, que na sua lei nº 1.028, de 05 de maio de 1880, proibia os chamados batuques e semelhantes manifestações de grupos populares afro-amazônicos. Segundo o referido código, no seu artigo 107, ficava proibido, entre outras coisas, “—§ 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade; § 2º. Fazer batuques ou sambas; § 3º. Tocar tambor, carimbó ou qualquer instrumento, que perturbe o sossego durante a noite” (PARÁ, CAP. 19, 1880, p. 259-260). Vê-se, portanto, que as manifestações afro-amazônicas eram tidas como símbolo de incivilização primitiva a manchar o projeto higienizador e eurocêntrico implementado na cidade.

Na imagem da cidade criada pelo discurso majoritário no campo das artes não havia muito espaço para os minoritários afro-amazônicos. Os discursos do poder disciplinador os havia excluído da narrativa da cidade, seja no passado, seja no presente, deixando como única possibilidade a incorporação dos mesmos aos processos disciplinadores que visavam controlar e docilizar suas condutas no higienizado espaço central da cidade. Benedito Nunes nos mostra um exemplo, a partir do próprio Teatro da Paz, cujo contrato de obra teve início em 1869, portanto, ainda no período da escravidão, de como a sociedade branca majoritária pensava o lugar do afro-amazônida nos espaços públicos frequentados pela mesma,

Quando ainda não tinha sido abolida a escravatura – conta-se – mucamas seguravam as saias das senhoras, iluminando-lhes o caminho para o teatro, e iam esperá-las até que o espetáculo terminasse na última ordem de lugares, nas alturas do ‘paraíso’ (HATOUM; NUNES, 2006, p. 36).

Ou seja, se por um lado as senhoras não queriam abrir mão dos serviços das escravizadas em seus passeios, por outro, não queriam que estas aparecessem, ficando as mesmas onde fossem menos perceptíveis, algo típico da realidade pós-colonial.

Havia, portanto, o projeto de (re)escrever a história numa linha ascendente que colocasse o ciclo gomífero como apogeu do referido processo histórico. Em Belém, portanto, houve por parte do poder do Estado e da burguesia um desejo de inventar um passado pedagógico de acordo com um presente que se disseminasse no futuro. Tal projeto teve eficácia, pois transformou o ciclo econômico na já citada “Era da borracha”, gerando no imaginário das gerações posteriores ao ciclo um sentimento de nostalgia. Sobre a invenção da “Era da Borracha”, afirma Fábio Castro,

A “Era da Borracha”, é sempre bom lembrar, não existia no seu período histórico. Havia, sim, a certeza da economia próspera, e a produção signica-discursiva de então. Essa é a primeira evidência da ilusão discursiva que permeia o termo “Era da Borracha”. Aquele tempo somente se torna Era da Borracha quando precisamos, em nossos tempos de sujeitos sucessivos, definir e proteger nossos sonhos e nossas melancolias de fausto, apogeu e queda. (CASTRO, 2010, p. 28).

A melancolia histórica, que a posteridade transformou em “Era da Borracha”, pode ser comprovada nas imagens de passado e identidade disseminados ainda hoje em Belém, sejam em bares, festivais de ópera, produções artísticas, projetos patrimoniais, políticas públicas para a cultura, etc. Por outro lado, outras memórias foram excluídas, a partir do ciclo gomífero, num projeto de esquecimento por parte dos grupos majoritários e do Estado, como as memórias referentes à comunidade afro-amazônica e suas manifestações culturais na cidade, reintroduzidas na memória e na história de Belém a partir de Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro.

3.5 Higienização, modernidade e assepsia urbana.

Se por um lado, os ideólogos da Belém posticadamente afrancesada se preocuparam com a reescritura de um passado enquanto resultado evolutivo civilizacional, por outro era preciso mostrar publicamente este presente de fausto e de civilização moderna. A demonstração de tal civilização deveria passar então por uma profunda transformação

disciplinadora e higienizante da cidade, principalmente em seu centro e em áreas pretendidas no plano de expansão urbana. Nesse sentido, se fazia preciso acabar com tudo aquilo que remetesse a algumas antigas representações sobre a cidade, construídas a partir dos primeiros viajantes e dos naturalistas, que viam um potencial civilizacional na Amazônia, mas que percebiam para isto, no entanto, dois obstáculos: o meio amazônico e o atraso civilizacional das populações da região.

Era preciso alinhar a cidade aos padrões da civilização européia. Desse modo, a destruição da imagem da cidade desordenada, feia, promíscua, imunda, insalubre e insegura fazia parte de uma nova estratégia social no sentido de mostrar ao mundo civilizado (entenda-se Europa) que a cidade de Belém era o símbolo do progresso, imagem que se transformou na “obsessão coletiva da nova burguesia” (SARGES, 2010, p. 20).

A busca por modificar essa imagem infernal para a civilização está patente no *Álbum do Estado do Pará*, encomendado pelo então governador Augusto Montenegro, e confeccionado na França em 1908, na língua daquele país, além da portuguesa e da inglesa, o que demonstra claramente, assim como na encomenda a Parreira, o interesse com uma recepção internacional do referido álbum. No mesmo, é possível ler “É tempo de fazer desaparecer de uma vez, pela eloquência das estatísticas e das constatações científicas, a lenda das moléstias tropicais. As moléstias como a saúde não dependem absolutamente das latitudes” (*Álbum do Estado do Pará*, p. 17. 1908). Após exibir um quadro sobre o índice de mortalidade em diferentes importantes capitais do mundo, é afirmado no mesmo álbum,

Pelo quadro acima o Pará deve orgulhar-se de poder destruir para sempre a má reputação que lhe era feita da salubridade de seu clima. [...] Somos, portanto, felizes de poder, com a verdade destes algarismos estatísticos, destruir de vez a lenda perniciosa, tão injustamente repetida, contra a salubridade de nossa terra (*Álbum do Estado do Pará*, 1908, p. 18).

Desse modo, uma série de modificações infraestruturais foi introduzida na cidade na segunda metade do século, de modo que a mesma fosse o símbolo urbano da vitória do homem civilizado sobre a primitividade e sobre o descomunal e insalubre ambiente natural amazônico arredio ao domínio do homem, superando, assim, as narrativas que mostravam Belém como espaço urbano sempre ameaçado pela selva.

Sob esse ponto de vista, a área da grande floresta amazônica se apresentou – e ainda se apresenta – como o grande desafio de dominação da civilização da técnica sobre a natureza. As duas metrópoles da Amazônia brasileira, Belém e

Manaus, representam esse espaço de transição e dialética entre natureza e civilização. Representam também o clarão iluminista no meio da selva que teve seu início no chamado Ciclo da Borracha. Essas cidades, sob a ótica e a lógica do iluminismo, são paraísos artificiais onde todos são livres e iguais. (CASTILO, 2005, 194).

É ao imaginário dessa grande natureza descomunal e incontrolável que o referido álbum tenta fazer frente, por meio da técnica e da ciência, inscritas no racionalismo iluminista exposto por Castilo. Além de esse imaginário estar nas narrativas dos anteriormente referidos exploradores e naturalistas, ele está presente em uma já referida e hoje famosa obra literária coetânea ao álbum, *Inferno Verde* (1908), de Alberto Rangel, texto de grande visibilidade à época, e com prefácio de Euclides da Cunha. Além deste, há um outro famoso texto, *A Selva* (1930) do português Ferreira de Castro, em que a ideia de contraste entre a selva amazônica e os amenos bosques europeus simboliza, de um lado, uma natureza domesticada pelo homem, por isso passível de incorporar-se à civilização, e, de outro, uma natureza que não se deixa dominar pelo homem europeu, se configurando, assim, um espaço anticivilizacional perigoso. É o que se vê na introdução da 15ª edição do livro, de 1954, numa exposição do autor português, “Só os carimbos das cartas recebidas me traziam a certeza de que não foram apenas sonhos a minha vida até esse momento – de que o berço existia, florido, atraente, para lá da selva, para além do Atlântico” (CASTRO, 1954, p. 15). Perceba-se que Portugal representa o lugar da flor, o que sugere o jardim, que é fruto de uma manipulação humana, e a selva é o seu contrário, o que oprime e não se dobra ao homem civilizado. Contra essa imagem selvagem, a propaganda presente no texto do álbum afirma,

As praças estão convertidas em parques lindíssimos, com ajardinamentos caprichosos, elegantes, plantados com arte e higiene; as ruas quase todas têm recebido calçamento a paralelepípedos, e inúmeras ruas novas tem sido abertas ao público. Das ruas de Belém, 70 estão já lindamente arborizadas (Álbum do Estado do Pará, 1908, p. 45).

Além dos incrementos supracitados, tem-se a construção de um bosque municipal, criação que busca simbolizar uma natureza harmoniosa amena ao homem. O texto de apresentação e propaganda da referida obra, no *Álbum de Belém*, lembrança de leitura da personagem Alfredo em *Belém do Grão-Pará* (1960), e também mandado fazer em Paris pela Intendência em 1902, deixa claro, diferentemente de uma grandiosa natureza arredia, um *locus amoenus*, nos moldes dos bosques e parques das grandes capitais europeias,

Ao lado direito da estrada, na parte anterior ergue-se uma formosa gruta artificial, de onde uma cascata se despenha com surdo e majestoso fragor, dando a perfeita impressão de um trecho de natureza propício aos amores de um fauno ou à habitação de um zagal com sua frauta e o seu aloo rebanho. (Álbum de Belém, 1902, p. 104).

O distanciamento da imagem negativa da selva e a busca por se aproximar de uma natureza amena e domesticada aparece na referência à figura mítica europeia do fauno, bem como o elemento artificial capaz de simular a natureza. Na contraposição entre a selva natural e o bosque artificial, é possível perceber uma simbologia: já não seria mais a natureza dominando o homem, e sim, este a dominá-la. Benedito Nunes afirma tratar-se de um ajardinamento como ornamentação da natureza “com rochas artificiais e aparentes castelos arruinados” (HATOUM; NUNES, 2006, p. 29). A esse culto à ruína dos românticos, melancolicamente saudosos de um passado alegórico perdido, junta-se o também alegórico caráter euro-indianista do espaço, misturado ao clima amoroso romântico, por meio de,

Abrigos e choupanas românticas, cobertas de palha, sob os nomes de Atala, personagem de Chateaubriant, e de Paul e Virginie, o casal amoroso de Bernardim de Saint Pierre do lado francês, e sob os de Ceci e Peri, do lado brasileiro, menos homenagem a José de Alencar que ao maestro Carlos Gomes [...] (HATOUM; NUNES, 2006, p. 29).

Nesse bosque euro-tropical há também a Amazônia filtrada pela mitologia grega, por meio do pavilhão de Diana. Percebe-se que por meio do mito grego da deusa guerreira se faz uma referência a outro mito, o das amazonas; já Peri e Ceci são símbolos do indianismo romântico nacional que ganhou projeção internacional por meio de Carlos Gomes, e Atala faz referência ao amor do índio tido como bom selvagem. Percebe-se, então, um alegorismo indianista europeizado que o poder majoritário buscava consolidar como identidade da cidade e da região como um todo.

Segundo Nunes (2006, p.29), a intenção de Lemos era construir dezesseis bosques, substituindo assim a imagem da floresta infernal pela dos bosques, com uma natureza domesticada pelo homem civilizado. Não por acaso o bosque municipal recebeu o *Primeiro Congresso de Intendentes Municipais*, realizado em 15 de agosto de 1903, havendo ainda hoje um monumento celebrando o evento, com os bustos de Antônio Lemos e Augusto Montenegro, respectivamente intendente e governador à época.



Primeiro Congresso de Intendentes Municipais realizado em 15 de agosto de 1903. Fonte: Álbum do Pará.



Monumento ao Primeiro Congresso de Intendentes Municipais. Fonte do pesquisador

Chama a atenção a necessidade de se criar um bosque em meio a uma área, o Marco da légua, limite da cidade de Belém, conhecida pela sua exuberante natureza. A justificativa encontrada para o investimento é que tal construção a esse tempo viria a substituir a primitividade do lugar que já era frequentado pela população antes que a área entrasse no plano de expansão urbana planejado por Lemos. Agora que os olhares da elite gomífera se voltavam para aquele corredor, era preciso modificá-lo. *Hortênci*a, o primeiro romance belemense, nos mostra essa região como lugar de passeio pelas comunidades pobres e afro-amazônicas da capital, já no início do ciclogomífero, mas antes da expansão lemista. No referido romance, percebe-se a simbologia primitiva do lugar, que o coloca como ambiente ideal para, em oposição ao bosque “propício aos amores de um fauno”, o bestial estupro incestuoso que iria sofrer a protagonista,

Na mata, com as largas cavidades dos velhos troncos, o ruído de sua carreira encontrava demorada repercussão; galhos e folhas secas estalavam sob seus pés, calcados com força; seus olhos injetavam-se, as suas frentes enchiam-se de suor; um ofego chegava-lhe aos pulmões, sibilando na garganta; e das verdes folhas altas, assustados, pássaros desprendiam rápidos voos, soltando floreados trilos que esfuziavam no ar como as facécias de sorridente ironia (CARVALHO, 1989, p. 113).

Perceba-se que o arremate da descrição da infrutífera fuga da protagonista ante a iminência do estupro chega a sugerir uma cumplicidade da paisagem natural em relação à violência sofrida por Hortência. Mas o distanciamento dessa imagem de uma cidade precária ameaçada pelos males da selva e pela indolência bárbara de seu povo não iria consistir apenas em ações de embelezamento com detalhes *Art Nouveau* em sua arquitetura. A cidade iria passar por grandes reformas infraestruturais e por um processo de assepsia higienizante seguidas de um poder disciplinar em nome da manutenção da ordem e da civilização,

Uma série de melhoramentos foi realizada no espaço urbano de Belém, como pavimentação das ruas, construção de praças e jardins, usinas de incineração de lixo, limpeza urbana, tudo isso controlado por um código de posturas, baseado em ideias liberais. Entretanto, todo esse “progresso” era localizado e dirigido à área central da cidade, onde habitava a elite local e parte da classe média nascente (SARGES, 2010, p. 158).

Nesse sentido, sob a justificativa de modernizar a cidade, um rígido processo de reorganização e vigilância iria ser imposto, deixando mais clara a divisão territorial entre centro branco e rico e o subúrbio pobre e não branca. Se no campo artístico foi possível ocultar a presença afrodescendente da identidade amazônica, como ocultar das ruas tal presença em uma cidade que chegou a ter dois terços de sua população composta por afrodescendentes? A providência inicial para o ocultamento dessa comunidade pobre, em grande parte afro-amazônica, seria tirá-la do centro rico e das áreas incluídas no plano de expansão, onde seriam erguidas obras que funcionariam como vitrine para o poder público. Sarges mostra que Lemos fez com que os que não tivessem dinheiro para fazer de suas casas belas edificações fossem obrigados a vender ou abandonar seu imóvel, indo habitar o subúrbio (SARGES, 2010, p. 190).

O cenário central da cidade vai ser transformado em “espaço elegante e chique”, por onde deveria desfilar a burguesia exibindo o seu poder, luxo e riqueza. O resultado dessa modelação da cidade é a elitização do espaço urbano, com a erradicação dos setores populares para as áreas mais distantes do centro (SARGES, 2010, p. 200).

Lemos apenas acelerara um processo que já vinha se dando anteriormente, em que a sociedade majoritária do centro passou a não mais aceitar a convivência com os grupos minoritários e suas manifestações populares. Como mostra o exemplo do nº 72 da travessa Rui Barbosa, em *Belém do Grão-Pará* (1960), as habitações populares seriam pressionadas pelo avanço das grandes casas e palacetes dos brancos. Esse fenômeno que, como mostra Dalcídio Jurandir, continuou mesmo após a queda de Lemos, se deu de tal forma que hoje em Belém não ficou memória do Umarizal como bairro de pretos. Salles aponta o esquecimento dessa memória afro-amazônica no Umarizal,

Hoje o bairro já não é o típico aglomerado humano, popular e proletário, de antigamente, onde os indivíduos negros forros habitavam mais ou menos segregados. Tal era a abundância de negros ou seus descendentes mestiços naquela zona de Belém, que se prolongava até o bairro do São João do Bruno e se canalizava, além, pela Estrada da Pedreira acima. À medida que o bairro se

urbanizou e aburguesou, a população negra foi sendo expelida dali e se adensando na Pedreira (SALLES, 2005, p. 225).

No Umarizal de hoje, devido ao processo descrito por Salles, quase não há memória sobre as grandes celebrações do Umarizal. Mas nem tudo é esquecimento, pois apesar de não haver memória sobre os grandes festeiros do Divino do Umarizal, ainda há a celebração do Divino Espírito Santo próximo de onde morava Mestre Martinho. O próprio mestre Martinho é um exemplo desse processo de pressão sobre os pobres para que se desloquem cada vez mais para distante do centro. Conhecido como organizador da festa religiosa do Divino Espírito Santo desde 1848, é personagem presente nas crônicas *A idade do gramofone* e *Mastros Votivos de Outrora*, de De Campos Ribeiro, além de citado pela referida celebração em *Primeira Manhã* (1967), de Dalcídio Jurandir, e cuja manifestação está descrita em *Batuque*, de Bruno de Menezes. O referido afrodescendente habitava, segundo Ernesto Cruz, a área do centro, onde realizava seu ritual. Segundo ainda o historiador, o mesmo se transferiu, em 1865, para o Umarizal, conhecido como uma comunidade de pretos, construindo com suas próprias mãos sua moradia, acabando por transferir para lá sua celebração, por não ser aceito nos espaços da religiosidade oficial, e por terem sido proibidas tais manifestações nos espaços públicos do centro da cidade (CRUZ, 1973, p 269-274).

Salles também se debruçou sobre a biografia do festeiro,

Mestre Martinho foi o mais famoso festeiro de Belém de outrora. Ganhou enorme publicidade e centralizou, em torno de si, a atenção de todos os brincantes da época. Sua biografia é bem conhecida: mulato escuro, nasceu na cidade de Óbidos a 12 de outubro de 1835 e veio pequeno para Belém. Era menino ainda quando promoveu a primeira festa do Divino Espírito Santo, a 18 de agosto de 1848, na antiga Rua Nova de Santana, hoje Manoel Barata. Nos anos seguintes, foi feita numa casa situada na antiga Travessa da Estrela, depois Ferreira Pena, fixando-se definitivamente no Umarizal na Rua Bernal do Couto, entre as Travessas Dom Romualdo Coelho e Dom Romualdo de Seixas (SALLES, 2005, p. 224).

Mestre Martinho, morreu em 1922, ano da chegada do jovem Dalcídio Jurandir a Belém, ou seja, com 87 anos, mas sua importância como festeiro de celebrações que, segundo Salles, duravam quinze dias e atraíam toda a cidade, a partir da quinta-feira da Ascensão, o fez figurar nas obras dos três escritores estudados. Não somente à intelectualidade literária, as festas de Mestre Martinho chamaram a atenção. Ainda segundo Salles, Tó Teixeira, grande músico, amigo de Bruno de Menezes, e, como este, encadernador, entre os anos de 1900 e 1915 compilou mais de 40 documentos de música

cantada e dançada por batuqueiros do Umarizal nos terreiros daquele bairro, com grande destaque para as festas de Mestre Martinho. Dentre as produções encontradas, o pesquisador elenca o samba, o bambiá, o siringadu, o carimbó (SALLES, 2003, p. 76).

O fenômeno do apagamento da origem do bairro do Umarizal como um bairro de pretos se relaciona diretamente com os processos de territorializações afro-amazônicas, pois se é possível encontrar em Belém construções elevadas à condição de patrimônio que se ligam aos grupos majoritários, como igrejas, praças e teatros, sendo visualmente possível perceber a referida relação que, nas cidades, Ricoeur afirma haver entre a duração narrativa identitária urbana e as construções que se mantêm erguidas, o mesmo não acontece com as marcas deixadas pelas comunidades afro-amazônicas, pois os mesmos são constantemente pressionados pelos grupos majoritários, sendo constantemente desterritorializados, precisando, assim criar sempre linhas de fuga que implicam novas territorializações. Não por acaso, as comunidades afro-amazônicas, estão mais relacionadas aos patrimônios imateriais que aos materiais. É o que pode ser percebido no exemplo do carimbó, tombado como patrimônio imaterial brasileiro junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). É possível ler no parecer conclusivo do processo de tombamento,

A bibliografia consultada pela equipe aponta que o carimbó teria surgido no século XVII, na parte da Amazônia que corresponde ao estado do Pará, como uma “invenção” dos negros escravos que ali viviam. A posição majoritária afirma que o carimbó é uma manifestação singular, tendo incorporado ao seu ritmo elementos de culturas indígenas europeias (IPHAN, 2014, p. 08).

No mesmo parecer é possível perceber ainda hoje muitas festas de carimbó ligadas às celebrações de São Benedito, o santo preto, como em Santarém Novo, onde, há mais de cem anos, a *Irmandade do Glorioso São Benedito* realiza a festividade de carimbó em homenagem ao santo. Apesar de elementos dos europeus e dos indígenas, o parecer mostra que a maior contribuição seria africana. Nesse sentido, dentre os processos reterritorializantes, a festa assume uma grande importância. Um exemplo de territorialização coletiva está no canto do carimbó. No que diz respeito a este, segundo a pesquisa quando do tombamento, há a estrutura de chamado/resposta (IPHAN, 2014, p. 10). Tal estrutura é comum a muitas manifestações afrodescendentes e está presente também, desde a primeira edição de 1931, na cantiga intercalada no poema que abre o livro *Batuque*, de Bruno de Menezes. Já com relação ao elemento instrumental, segundo o parecer, a herança africana pode ser percebida nas células rítmicas sincopadas e na

predominância dos tambores. (IPHAN, 2014, p. 12). Muniz Sodré, estudioso da cultura africana e afrodescendente, elucida essa herança transformada em patrimônio imaterial brasileiro,

Tanto no jazz como no samba, atua de modo muito especial a sincopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço (SODRÉ, 1979, p. 17).

A afirmação de Muniz Sodré nos mostra que, embora a música seja entendida como uma linguagem artística temporal, nas manifestações afrodescendentes, a mesma está estreitamente interligada com a questão espacial por meio do corpo que preenche os vazios com gestos e danças. Nesse sentido, tais manifestações servem como formas de territorializações afro-amazônicas do espaço da cidade. À medida que essas comunidades eram pressionadas ao deslocamento, essas manifestações também migravam, sempre transformando-se e reterritorializando-se, juntamente com seus praticantes.

Outro exemplo da perseguição do Estado, que influencia diretamente na dinâmica reterritorializante das manifestações afro-amazônicas, foi a perseguição sofrida no ano de 1937, quando a mesma igreja católica que proibiu as festas do Divino nos grandes templos da capital no século anterior, iria incitar a polícia a fechar os terreiros de religiões de matrizes africanas, fazendo com que Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir assinassem um manifesto em defesa desses cultos. Essas constantes perseguições fizeram com que muitos terreiros se localizassem nos subúrbios, ou para ele se deslocassem, como estratégia de sobrevivência.

Fica clara a preocupação por parte do Estado, a partir da *belle époque*, mas não somente durante esse período, com o centro da cidade e com as áreas que seriam gradativamente incorporadas aos planos de expansão, preocupação essa que incluía a criação de uma narrativa identitária a partir dos grupos majoritários. Durante o período do lealismo, por exemplo, houve uma preocupação com o corredor de expansão urbana pensado por aquele intendente, pela rígida fiscalização das construções e reformas de imóveis nesses lugares, diferentemente do que se dava em áreas de subúrbio, como Jurunas, Umarizal e São João do Bruno, em que moradias sem grande ostentação eram toleradas,

A Lei nº 275 de 30 de junho de 1900, criou maiores embaraços aos capitalistas que edificavam moradias para alugar a bons preços; proibiu a construção de barracas ainda mesmo cobertas de telhas de zinco, à Avenida Tito Franco, atual Almirante Barroso, entre a Praça Floriano Peixoto (largo de São Brás) e o Marco da Légua (CRUZ, ano, p. 385).

Outra providência foi, em nome da civilização moderna, adotar um rigoroso esquema de higienização que justificaria a adoção de uma posição disciplinar em relação aos munícipes. Desse modo, desde a década de oitenta do século XIX, juntamente com o aterramento de baixadas, criação de matadouros, controle da venda de alimentos, permitidos somente nos mercados, seguidos mais tarde pelo melhoramento de sistema de cremação, tem-se a criação de um rígido código de posturas, que deveria ser cumprido por um corpo de fiscais e pela polícia municipal, criada para garantir o cumprimento do que estabelecia o referido código.

A cidade do século XIX necessitava de ter seu espaço disciplinado e ordenado, e para exercer essa tarefa o poder público [...], teve que replanejar a cidade, bem como também criar novos mecanismos de regulamentação (Códigos de Posturas) da vida social na cidade (SARGES, 2010, p. 153).

Segundo Foucault, a disciplina, enquanto método de manutenção da ordem e da higiene, surge em oposição ao caos da cidade pestilenta em que os corpos estão todos misturados (FOUCAULT, 1987, 175). Belém tem o fantasma da pestilência e da indolência em seu histórico, em que diferentes sujeitos co-habitam, como já mostrara Bates, por exemplo, imagem ajudada por localizar-se Belém em uma região que ficou também conhecida como inferno verde. Assim, a busca por se minimizar a livre circulação de escravizados e, depois da abolição, de afrodescendentes no centro da cidade fazia parte do projeto moderno de higiene e disciplina,

O escravo configurava-se como um empecilho ideológico à higiene e à modernização. Discursos de diferentes procedências sociais colocavam-no lado-a-lado como miasmas e insalubridade. Na realidade, além da condição escrava, o próprio homem negro [...] recebia conotações negativas de parte do corpo social (SODRÉ, 1988, p. 39).

Desse modo, era o já referido fantasma da insalubridade e do atraso da população que justificavam as ações governamentais estratificantes, tendo como alvo principal os afro-amazônidas. Mas para Foucault o poder disciplinar não possui sua dinâmica na exclusão ou repressão. Sua base está no controle exercido sobre as multiplicidades. Mas esse controle não é um exercício de poder de apenas um sobre os demais; ele acontece em

rede, em todas as esferas da sociedade. Assim, cria-se o “normal” e seu Outro demoníaco opositivo, o “anormal”, que a todo o momento pode colocar em risco a ordem trazida pela disciplina (FOUCAULT, 1987, p.176). É a partir dessa perspectiva que o intendente, além de expulsar do centro os pobres, iria criar, retirado do centro da cidade, o asilo de mendicidade, e o asilo de alienados, aquele primeiro se configurando como uma grande obra, a chamar a atenção dos que chegavam à cidade por terra.

Como dito por Foucault, o poder disciplinar age em rede, desse modo não é somente na esfera pública que iria haver o controle feito por fiscais e policiais municipais, também o aspecto privado iria ser vigiado, exposições de corpos, roupas, modificações em estruturas de imóveis, e outros elementos, em nome da civilidade, vão ser vigiados pelo Estado, mas não somente por ele,

A boa educação da época requisita a higiene pessoal (doméstica). A higiene pública seria uma extensão desta última, isto é, a higiene e a salubridade das ruas não dependem única e exclusivamente da administração municipal, mas também da parcela de educação sanitária posta em prática por cada município. (SARGES, 2010, p. 174).

Assim, o método disciplinar alcança uma dimensão celular, organizando as multiplicidades de forma hierárquica, alcançando os mais íntimos e mínimos espaços. Os municípios abastados, mesmo antes de Lemos, já participavam dessa rede, denunciando comportamentos que se tornassem desviantes à normalidade disciplinadora,

O jornal *Diário do Gram Pará* de maio de 1858 registrava diariamente em uma coluna notícias de pessoas detidas no Distrito policial e observa-se que regularmente os motivos eram embriaguez, briga e desordem. Por volta de 1900, a imprensa exigia da polícia uma ação mais dura em relação aos desocupados que ficavam dias bebericando no quiosque da Praça da República (SARGES, 2010, p. 56).

Vê-se então que o discurso disciplinador perpassava a sociedade, controlando gestos e corpos, em nome da saúde, da ordem e da civilização, que implicava uma atitude de docilidade e produtividade como sinônimo de uma civilização embranquecedora. Os bares e quiosques do centro se apresentavam como sendas a esse poder disciplinar. Os dispositivos repressores assumem uma função educadora para a civilização, em contraposição ao atraso de grupos e manifestações que não se encaixavam na ordem disciplinar moderna,

O intendente Antônio Lemos, ao adotar uma política saneadora preventiva, propunha-se não somente a zelar pelo “pelo bem estar social”, como também cuidar de certos aspectos da vida urbana, como saneamento, saúde pública, estética da cidade etc., para que não fossem prejudicados pelos maus hábitos de uma população indisciplinada e fétida (SARGES, 2010, p. 160).

Essa ordenação da cidade, marcada pela busca de um embelezamento e de uma organização geográfica que traduzisse a hierarquia social, fica perceptível pela fiscalização para que os pobres não habitassem em áreas tidas como nobres. Desse modo a cidade iria ter mais acentuadamente sua divisão entre centro rico branco e subúrbio pobre não branco. Veja-se uma passagem do relatório da Intendência, datada de 27 de maio de 1901, e intitulada *Ação contra os cortiços*,

Constando a esta intendência que na Avenida Independência, proximamente ao prédio até há pouco ocupado pelo hospital militar, estão construindo cortiços, achando-se já concluída uma tapagem de tábuas, recomendo ao Sr. Inspetor geral da fiscalização que procure, com urgência, verificar a verdade, informo sobre o assunto com a máxima brevidade (Relatório da Intendência, 1901, p. 332-333).

A avenida independência, atual Magalhães Barata estava no projeto de corredor de expansão da cidade planejado por Antônio Lemos, que a reformou em 1897. O fim da mesma avenida deveria levar a um outro símbolo do poder lealista, o mercado de São Brás, presente na narrativa dalcidiana estudada na presente tese, passando pelo bosque municipal, asilo de alienados, instituto Lauro Sodré, dentre outras construções, e seguindo no corredor até o asilo de mendicidade, feito para retirar os pedintes das ruas do centro. Desse modo não seria tolerada a criação de cortiços nesse corredor. Situação diferente é a do Umarizal, bairro localizado à esquerda da referida avenida e conhecido como bairro de pretos, onde iria se dar parte do ciclo dalcidiano, sendo também o principal lugar de ambientação das crônicas de *Gostosa Belém de Outora*, de De Campos Ribeiro, além de cenário inspirador para alguns poemas de *Batuque*, de Bruno de Menezes.

O bairro do Umarizal, como já dito, era conhecido à época como uma área de subúrbio. O referido território era marcado pela sua grande comunidade afrodescendente, em que se destacam as manifestações culturais festivas proscritas pela lei, como o carimbó, o boi-bumbá, as festas de santo, o chorinho, dentre outras manifestações da cultura afroamazônica local.

O Umarizal sofria, como todo subúrbio, de má reputação, tornando-se o Outro opositivo do centro disciplinarmente higienizado e moderno, como nos mostra Jacques

Flores, modernista paraense e amigo de Bruno de Menezes, em sua obra *Severa Romana* (1955),

O Umarizal apresentava as características de um bairro que, quase isolado, não se queria unir aos demais na marcha progressiva da cidade. Falava-se do Umarizal com certo receio, dado que se ali morava gente pacata e ordeira, a maioria era constituída de indivíduos acostumados a dar trabalho à polícia [...] Era para a época da capoeira, da serenata e do violão [...] (FLORES, 1955, p. 16-17)

A passagem relatada por Jacques Flores, referente ao período de 1900, além de mostrar a má fama do Umarizal, em seu final mostra uma divisão territorial da cidade no que diz respeito à cultura, pois o centro é lugar disciplinado, moderno e civilizado onde circula uma burguesia frequentadora do Teatro da Paz e das galerias, enquanto que o subúrbio, tido como precário e perigoso, em seu atraso, é o lugar das manifestações populares ligadas à tradição dessa comunidade afrodescendente e pobre, desligado da marcha da modernidade. Perceba-se o destaque dado à capoeira e ao violão, à época, sinônimos de vadiagem. As manifestações populares, comuns ao subúrbio, não eram toleradas no centro da cidade, como mostra a passagem do relatório abaixo, de 29 de junho de 1901, contra as fogueiras de São João,

Tendo esta Intendência verificado que permanece nesta cidade o antigo costume de acenderem fogueiras, em determinadas noites festivas, por diferentes pontos, até mesmo sobre o calçamento de granito, que não raro se ressentem da ação do fogo, fato esse que, não só está em desacordo com a civilização de que gozamos, como ainda com o que terminantemente proíbe o art. 58, nº VI, do Código de Polícia Municipal, que comina penas para o caso e até obriga à indenização do dano causado [...] (BELÉM. Intendência Municipal. Actos e decisões do executivo municipal 1897-1901, 1901, p. 344-345).

Se a “civilização” à época proibia tais manifestações, o subúrbio, pelo que mostram Dalcídio Jurandir, Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro, era rico em manifestações do período joanino, período festivo utilizado pelas comunidades afro-amazônicas em seus processos reterritorializantes.

Percebe-se que ainda não se está, como aconteceria no Modernismo, em um momento de valorização da cultura dos grupos minoritários, ligados às tradições populares, e, por isso, àquele momento, a mesma era vista apenas como representando a contramão daquilo que seria a civilização e o progresso. Mais de vinte anos antes da condenação das fogueiras por Lemos, como atraso, já havia o controle por parte do poder público em relação às manifestações populares, permitidas somente no carnaval, é o que

mostra o capítulo XX do código de Posturas de Belém de 1880, na parte que trata dos *Divertimentos públicos*. No Art. 115 do referido documento é possível ler: “ficam proibidos os divertimentos ou danças de cordões de pastores e outros, exceto nos dias de carnaval” (1880, p. 261).

Muniz Sodré aborda essa tentativa de domesticação dos corpos afrodescendentes ao modelo comportamental eurocêntrico como um fenômeno presente nos espaços urbanos brasileiros,

Por colocar a liberdade corporal no centro de todo processo comunicativo, a cultura negra choca-se com o comportamento burguês-europeu, que impõe o distanciamento entre os corpos. A cortesia e o refinamento são regidos por normas que vetam os toques mútuos, assim como o livre contato corporal em público. A intensificação de um império normativo dessa ordem, correspondente ao aumento do poder das aparências europeias no espaço urbano brasileiro, fazia com que a noção de promiscuidade abrangesse toda a esfera de atos não garantidos ou autorizados pelos códigos metropolitanos (SODRÉ, 1988, p. 39).

Pressionados em direção ao subúrbio e excluídos da narrativa da *belle époque*, desde então, os afro-amazônidas serviram como o Outro negativo do centro da cidade. Uma situação atual é ilustrativa desse incômodo que as manifestações representam para os grupos majoritários, que, assim, buscam impor aos corpos afro-amazônicos uma conduta disciplinada no centro da cidade. Trata-se do fato de, mesmo após o tombamento do carimbó como patrimônio imaterial brasileiro, os batuques da Praça da República, que reúnem várias pessoas de diversos subúrbios, que tocam e dançam carimbó, serem constantemente interrompidos pela polícia e pela guarda municipal, mostrando que mesmo hoje ainda há uma interdição de tais manifestações no centro da cidade.

Com o advento do Modernismo, escritores, sob diferentes perspectivas, vão dar visibilidade a esses grupos. A busca em se incluir o afrodescendente na nação brasileira iria fazer parte dos esforços da intelectualidade modernista. No entanto, essa inclusão diluidora, se por um lado iria valorizar a cultura afrodescendente, por outro nivelaria realidades diferenciadas e muito desfavoráveis às comunidades afrodescendentes, e é essa a diferença dos autores trabalhados neste estudo em relação a muitos modernistas, como será visto na próxima seção, pois os autores pesquisados trouxeram para suas obras elementos que vão além do discurso diluidor gilbertofreyriano.

4. O Modernismo entre mestiçagem e Literatura Menor

Apesar de as obras estudadas neste trabalho estarem distantes do início do Modernismo, em 1922, tendo sido duas publicadas na década de sessenta e uma iniciada em 1931 e quase concluída em 1939, elas se relacionam a uma questão que estava presente desde a Semana de Arte Moderna, atravessando décadas até os dias de hoje como uma preocupação por parte de diferentes gerações de escritores, tema de um debate polêmico, que é o modo como a Literatura e a arte relacionam a afrodescendência e a identidade brasileira. Fazer tal reflexão torna-se importante para se buscar reescrever nossa história literária no que diz respeito à afrodescendência, pois muitos estudos sobre a mesma, como o de Luiza Lobo, afirmam que somente a partir dos anos setenta é que se consolidou uma literatura modernista com essa configuração, estando as produções literárias do cânone, com algumas exceções, inscritas no discurso da mestiçagem diluidora (LOBO, 1993, p. 161-167). No entanto, Eduardo de Assis Duarte alerta para o fato de que obras e autores ligados à afrodescendência são um *corpus* em constante expansão e, portanto, ainda em construção, pelas novas pesquisas que vão surgindo (DUARTE, 2007, p.103). Esta tese busca ser mais uma contribuição no sentido dessa expansão.

Como nos mostra Aldrim Figueiredo (2001, p. 191-192), o Modernismo paraense teve um caminho que, embora com elementos comuns ao Modernismo nacional, teve sua própria temporalidade, entre conciliadora de novos com antigos e buscando uma identidade própria em relação ao Modernismo sudestino. O estudo de Figueiredo já é interessante para que se transcenda a lógica de fonte e influência que muitas vezes aparece não somente numa relação temporal, mas também espacial, transferindo a dinâmica valorativa hierarquizante de centro e subúrbio, que nesta tese vemos aplicada à geografia da cidade, para a história da Literatura a partir do Modernismo brasileiro, no que diz respeito ao cânone que se irradia a partir do sudeste, sendo vistas as produções das demais regiões muitas vezes como reflexos desse centro irradiador. Raymond Williams alerta para, no campo da sociologia da cultura, a necessidade de se atentar para a diversidade histórica, mas também contemporânea (WILLIAMS, 2000, p. 55), com o fim de se escapar a essas macro-classificações de “movimentos” e “ismos” no campo da arte, que muitas vezes homogeneízam e nivelam processos cuja percepção da complexidade demanda um olhar mais detido,

Em comparação com um mero rol empírico de “movimentos” ou “ismos” sucessivos, que a seguir passa para um debate não localizado sobre “estilos”, constitui progresso evidente procurar identificar dois fatores: a *organização interna* de determinada formação, e suas *relações propostas e reais com outras organizações* na mesma área, e, de modo mais geral, com a sociedade (WILLIANS, 2000, p. 68).

Tal afirmação traz à tona a reflexão de que é preciso um estudo do Modernismo menos regionalizado no eixo sudestino para que se perceba mais claramente o quanto o mesmo foi diverso em suas diferentes fases, mas também em seus diferentes contextos. Essa diferença de grupos no Modernismo em Belém foi apresentada por Figueiredo (2006), e a aproximação de dois dos três autores com relação à comunidade afro-amazônica foi mostrada por Leal (2011), ficando a aproximação de tal comunidade por parte de De Campos Ribeiro comprovada pelas próprias crônicas do autor e pela afirmação de sua longa vivência em um bairro conhecido como sendo de pretos. Assim, é possível comprovar que a presença de elementos afro-amazônicos na representação de Belém nas obras dos autores ora estudados parte de uma vivência e pela pesquisa que marcou a escrita destes.

Um exemplo de como essa cultura afro-amazônica está presente na obra desses autores é o fato de Rosa Assis ter reunido em um livro vocabulários presentes em *Batuque* (1939), para que o leitor consiga fazer uma melhor leitura do livro bruniano. Isso acontece porque, se por um lado, alguns vocábulos caíram em desuso, por outro, muitos hoje, apesar de ainda em uso, são conhecidos apenas pela comunidade afro-religiosa de Belém, o que mostra a estrutura de poder que discrimina e impede um maior conhecimento por parte da maioria da sociedade desse universo. Essa constatação comprova aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de língua maior enquanto mecanismo de poder, mostrando que a língua brasileira, que nos uniria não corresponde à realidade do país.

Essa busca em utilizar elementos linguísticos e culturais afro-amazônicos por parte dos três autores estudados se inscreve numa inovação advinda desde o início do Modernismo e que trouxe uma nova percepção sobre o país: o interesse por parte dos artistas pelas culturas populares. Tal interesse mobilizou a intelectualidade brasileira, mas com matizes próprios em cada grupo artístico e em cada região. A presença de elementos diferenciais no Modernismo paraense vai ao encontro do que afirma Augusto Leal sobre o Modernismo em nível nacional,

Não pode ser compreendido apenas como um movimento centralizado exclusivamente na Semana de Arte Moderna. Ele deve ser compreendido como

um amplo movimento de idéias e ações renovadoras que construíram conexões entre a arte e a política. [...] Tal como sugere Ângela Castro Gomes, —o *modernismo* pode ser visto como um movimento de idéias que circula pelos principais núcleos urbanos do país, antes mesmo dos anos 1920, assumindo características cada vez mais diferenciadas com o passar da década de 1930. E, claro, suas idéias não transitavam pelas ruas sozinhas. Eram portadas, discutidas ou divulgadas por pessoas que representavam grupos sociais variados. No Pará a experiência com o modernismo não teria sido diferente. (LEAL, 2011, p.27).

Nesse sentido, sem negar as reverberações vindas dos grandes centros nacionais, como São Paulo ou Rio de Janeiro, hoje não é mais possível sustentar, como mostra Leal, um pensamento homogeneizante de fonte e influência para o fazer literário, com sua lógica arborescente que inventa raízes originárias e centros de criação, colocando o restante das criações literárias apenas como influências. Sobre a necessidade de se atentar para essa heterogeneidade de grupos e criadores culturais e artísticos, com o fim de leitura menos homogeneizante dos mesmos, afirma Willians,

É importante reter toda a extensão da classificação provisória de instituições e tipos de relações, como instrumentos para análises específicas, e não trabalhar com as fórmulas (pré-sociológicas) de “o artista” e “seu público”, ou “a superestrutura cultural” e “a base econômica”. De fato, é simultaneamente a história social em mudança e a complexa sociologia das instituições e relações em mudança que nos levam, para além dessas formas, à possibilidade uma análise mais precisa (WILLIANS, 2000, p. 55).

A percepção da complexidade presente em cada região e principalmente em cada grupo nos possibilita perceber que, embora haja por parte do Modernismo em geral uma identificação com o popular, tal identificação tem processos próprios em Belém, criando, assim, uma rede de intelectuais que buscou pensar a realidade amazônica. Dentre os grupos descritos como participantes da cena modernista belemense, um em especial nos interessa, o grupo da *Associação dos Novos*, hoje chamado por alguns pesquisadores de *Academia do Peixe Frito*¹⁴, cujas peculiaridades se relacionam com o objetivo deste trabalho, que é cartografar, a partir de obras de Dalcídio Jurandir, De Campos Ribeiro e Bruno de Menezes, a presença afro-amazônica em Belém, na passagem do século XIX para o XX, até as primeiras décadas deste, reinserindo na história e geografia da cidade a presença afro-amazônica que havia sido ocultada pela *belle époque*.

Neste capítulo será mostrado que, dentre as peculiaridades desse grupo modernista, está o fato de alguns dos seus participantes terem uma vivência mais estreita com a comunidade suburbana afro-amazônica de Belém, como será mais adiante descrito, sendo

¹⁴ Como será visto com Willians, não se trata de um grupo formal, embora o nome “academia” o possa sugerir. Tratava-se de um grupo informal de sociabilidades a partir de interesses comuns, como a Literatura.

mais tarde essas vivências utilizadas como material para suas obras. Com isso, haveria uma modificação de olhar sobre a cidade. Se durante a *belle époque*, se dava um olhar a partir do centro, o que ocultava os afro-amazônidas juntamente com o subúrbio, agora, como será visto, o olhar sobre a cidade iria se dar a partir do subúrbio, trazendo novamente à cena da cidade a figura do afro-amazônida, que, como foi visto no capítulo I, era uma presença mais tolerada no centro da cidade antes do grande projeto disciplinador do Estado durante o ciclo gomífero. No entanto, a importância das obras estudadas não se circunscreve apenas ao nível local ou regional, pois as mesmas, principalmente *Belém do Grão-Pará* (1960) e *Batuque* (1931), se relacionam a um projeto de questionamento ao argumento da democracia racial presente no discurso nacionalista brasileiro. Pensar essa relação é importante, pois foi o discurso nacionalista, tendo como Gilberto Freyre seu grande ícone, que mobilizou muitos artistas em torno do mito da democracia racial e do cadinho brasileiro mestiço, e que acabou por contaminar a criação de muitos dos modernistas, em diferentes fases do Modernismo. Nesta tese será mostrado que as obras ora estudadas apresentam diferenças que rasuram o mito da democracia racial, até hoje ainda defendida por muitos.

Como já dito, o início do Modernismo, mais especificamente, se inscreve em um contexto de busca por uma nacionalidade a partir da aproximação entre as vanguardas européias e as manifestações populares brasileiras. Desse modo, dualidades opositivas comuns nas chamadas sociedades modernas como tradição e novidade; popular e erudito e nativo e estrangeiro não seriam facilmente aplicáveis à realidade da América Latina, fazendo parte tais elementos aparentemente opositivos, segundo Canclini, de uma heterogeneidade multicultural e multitemporal, em que uma modernização deficiente não significou o abandono de signos da tradição, nem uma ruptura radical com a antiga estrutura colonial (CANCLINI, 1997, p. 74). Essa característica da realidade latino-americana, segundo Canclini, está presente nas obras de muitos autores do Modernismo.

O moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro. Os modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobre tudo, a francesa; de outro, “um nativismo que se evidenciaria na aspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações sobre o nosso folclore)” (CANCLINI, 1997, p. 78-79).

Essa busca por desvendar/inventar uma nacionalidade, tendo por base uma suposta democracia racial esteve, de fato, na preocupação do Modernismo brasileiro, tendo como um dos primeiros intelectuais nesse processo Paulo Prado. Tal discurso está presente em

obras artísticas modernistas, como, por exemplo, mostram criações da primeira fase do Modernismo, como os poemas de Manuel Bandeira, o quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, de 1928, ou a poesia *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, ou os poemas de um poeta da segunda geração modernista, Jorge de Lima, a quem a primeira edição de *Batuque* (1931) é dedicada. O exemplo abaixo mostra a filiação oswaldiana à proposta nacionalista,

Pronominais

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro

(ANDRADE, 1972, p. 63).

No poema oswaldiano, os quinto e sexto versos confirmam a identificação com o referido mito, em que tanto afrodescendentes quanto brancos são igualados pelo adjetivo “bom” e pelo substantivo “camarada”. O exemplo mostra que, apesar do propalado caráter destruidor do início do Modernismo, havia também a invenção da nação como gesto construtor aproximando os revolucionários dos antigos românticos.

Ao se ler os estudos sobre o Modernismo, cujo marco inicial nacional é tomado pela semana de Arte Moderna de 1922, lê-se que o mesmo representou uma ruptura com um modo de se fazer Literatura e arte no Brasil, em que, em lugar de se buscar reproduzir cópias eurocêntricas do fazer estético, se buscou trabalhar com a diferença, em um movimento de desconstrução dos modelos até então impostos, tanto no campo do conteúdo como no da expressão. Talvez o exemplo mais conhecido desse processo seja a proposta antropofágica oswaldiana, que propunha deglutir elementos interessantes do estrangeiro e recriá-los a partir de elementos nacionais. Mas o projeto oswaldiano, pertencente ao início do Modernismo nacional, embora pareça original, buscava fazer o que na Europa muitos artistas já faziam, procurando materiais em diferentes povos não europeus, na África, Oceania e América, como é o caso de Gauguin, Picasso, Picabia, dentre outros. Muniz Sodré, pesquisador da cultura afrodescendente no Brasil, na Nota 31 do seu estudo *O terreiro e a cidade: a forma religiosa negro-brasileira*, afirma, por exemplo, o interesse dos artistas europeus pela África,

É preciso também levar em conta que as duas primeiras décadas deste século (XX) assistiram a uma “redescoberta” europeia da África como reservatório de formas inspiradoras para as vanguardas artísticas. O Modernismo nas artes plásticas mundiais apoiou-se na tradição africana (SODRÉ, 1988, p. 141).

Oswald de Andrade circulou por essa Europa vanguardista que extraía materiais tradicionais de outros continentes para afirmar sua modernidade, tornando-se mesmo amigo de um desses europeus, Blaise Cendrars. A diferença é que os modernistas brasileiros não necessitavam deslocar-se para outros lugares para buscar os primitivismos em moda na Europa. Outra diferença desses autores em relação ao nosso Modernismo é que não há nas obras dos europeus uma preocupação marcadamente nacionalista como há no Modernismo brasileiro. As obras desses autores se alimentavam de localismos estrangeiros para depois se apresentarem como uma forma de arte de vanguarda, baseada na busca de um novo direcional e diacrônico, e negador de antigos modelos europeus assentados em uma estética clássica atemporal, tida como retaguarda (BAUMAN, 1998, 121).

Não necessitando fazer o referido deslocamento para encontrar os primitivismos que buscavam os artistas europeus, o que o nosso Modernismo trouxe de fora foi a ruptura estética proposta pelas vanguardas européias, mas explorando a temática indígena e afrodescendente como símbolos nacionais. Essa preocupação em atualizar a nacionalidade em relação ao que havia sido feito no Romantismo mostra que, apesar de um aprofundamento crítico, ainda estamos lidando com uma Literatura e uma Arte empenhadas ou comprometidas em um projeto de nação.

Esse projeto de nação representaria uma autonomia criativa a partir da experimentação técnica e de uma revisão histórica. Interessa nesta tese pensar como esse nacionalismo influenciou na costura do processamento dessa revisão histórica. Refletir sobre o nacionalismo interessa por ser percebido que o desejo nacionalista de uma arte autônoma brasileira criou inicialmente uma divisão comum ao nacionalismo, o “dentro” e o “fora”. Este último elemento seria representado pelo que ficou conhecido por passadismo, principalmente o Parnasianismo, com seu estilo ligado à antiga estética clássica européia, cujo modelo entre nós, a representar uma dependência, era a Literatura Portuguesa. O “dentro” eram os nossos artistas, importando experiências de vanguarda européia e juntando-as a motivos nacionais pluralistas recriados criticamente. Esse clima vivido pela intelectualidade sudestina, que a impulsionava na direção de pensar o Brasil a

partir de um nacionalismo que buscasse uma revisão histórica crítica, com grupos diversos reivindicando diferentes olhares sobre o tema, também aconteceu no Pará. Mas além do nacionalismo que buscava revisar historicamente, esses intelectuais estavam interessados também em um outro nacionalismo, este entendido enquanto unidade cultural, que buscou a revisão da própria história da região, se configurando, assim, como a busca de uma identidade amazônica, a partir mais precisamente de Belém.

Embora o movimento modernista em sua primeira geração tenha operado uma leitura crítica que denunciava o gesto romântico de transformar o indígena de Outro negativo em Mesmo positivo europeu, sua leitura sobre esses povos, ainda que replicadora, também não saiu da caricatura ou do estereótipo, o mesmo se podendo dizer em relação ao afrodescendente.

A necessidade de costura nacionalista do “dentro”, se bem que com aspectos de ruptura, mesmo assim obliterou o potencial de revisão histórica que mostraria o “dentro” não como uno, ou como um pluralismo como seu desdobramento, mas como um lugar de conflitos por parte de diferentes grupos com temporalidades disjuntivas, e com contradições ainda não resolvidas, trazendo à tona os paradoxos do progresso pregado pelo regime moderno republicano. Essa leitura agonística da nação, apresentada pela teoria pós-colonial, faz com que, para além do mito da democracia racial, se perceba a leitura do Brasil como cadinho das três raças como não correspondendo à realidade, sendo muitas vezes uma estratégia de diminuição ou ocultamento dos conflitos internos ao país.

Pode-se afirmar, desse modo, que o início do Modernismo, principalmente o alinhado à proposta antropofágica oswaldiana, significou uma linha de fuga em nossa Literatura, mas que teve seu potencial pico criativo desterritorializante refreado pela palavra de ordem da unidade nacional mestiça, que tem como maior mito o agenciamento enunciativo da democracia racial materializado na figura do mestiço entendido como síntese. Ver-se-á mais adiante, principalmente com Dalcídio Jurandir, o problema de se pensar esse mestiço enquanto síntese nacional. A busca por uma identidade nacional acabou mesmo por se identificar com a política de Estado durante a ascensão de Getúlio Vargas ao governo, a partir da década de 30,

O Brasil passa a ser visto como uma grande nação não mais branca, e sim mestiça. O mito da “democracia racial” – quer dizer, de um país sem preconceito de cor e com capacidade de assimilar o “estrangeiro” – apresentava-se como alternativa à teoria do branqueamento e foi pensado como capaz de solucionar o impasse da constituição do povo brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 326).

Getúlio Vargas, como estadista, foi um dos grandes responsáveis pela invenção do Brasil como nação moderna. Criando signos nacionais e tornando obrigatória a exposição da produção artística e cultural brasileira em rádios e locais de entretenimento. Como exemplo de invenção de signos nacionais tem-se a apropriação de manifestações populares ligadas à comunidade afrodescendente, como o samba (OLIVEIRA, 2013, p. 329), ou a capoeira, que deixou de ser criminalizada por edição do decreto presidencial nº 1202, outorgado por Vargas em 1934, passando a ser uma prática esportiva, não mais uma luta “selvagem” de combate corporal e um caso de polícia. Neste estudo a capoeira será vista antes da criação do referido decreto, mas mostrando que já havia uma intelectualidade interessada na capoeira, como De campos Ribeiro. Além disso, Vargas aproximou a intelectualidade e os artistas modernistas em torno de si.

Nos anos trinta, a estética modernista estava se afirmando no cenário artístico e literário brasileiro, passando de gesto destruidor da antiga arte nos anos vinte, no dizer de Mário de Andrade (1978, p. 231), a horizonte de expectativa literário na década seguinte. Nessa segunda geração modernista, segundo Bosi (1975, p. 430), temos o ímpeto juvenil experimental amainado, passando os modernistas a um maior amadurecimento em relação à realidade brasileira,

[...] Tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente (BOSI, 1975, 430).

Mas apesar da afirmação de uma maior aproximação dessa geração em relação à realidade brasileira, tal aproximação muitas vezes não significou o abandono do filtro ideológico da identidade nacional pelo qual se leria essa realidade, seguindo o gesto que as gerações anteriores de escritores tomaram como tarefa. Na primeira geração modernista o nome importante para o estudo da invenção do mito do cadinho brasileiro é Paulo Prado, autor de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928). Na segunda geração modernista um nome de destaque para a consolidação do discurso desse cadinho iria ser Gilberto Freyre, autor de *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* (1931).

Assim como Paulo Prado, Freyre, apesar de antropólogo, possuía uma grande penetração no meio artístico, como mostra o excerto a seguir, referente a poemas de Jorge

de Lima, que “foram reivindicados por Gilberto Freyre e seu manifesto regionalista, celebrados pelo antropólogo e crítico francês Roger Bastide” (LIMA, 2016, p. 08). Trata-se da obra *Poemas Negros*, que seria publicada em 1947, em que 16 poemas esparsos já publicados na década de 30 se juntariam a outros 23 inéditos. No livro, tem-se uma perspectiva da democracia racial em um poema cujo próprio título é *Democracia*; tem-se também em poemas como *Essa negra Fulô* o que para Freyre seria o núcleo originário dessa democracia, o “senhor” e a negra escrava que ascende pela sua sedução. Apesar da crítica à violência do regime escravocrata, chama a atenção em mais de um poema da obra o tom saudosista de menino cujos avós eram donos de engenho, a mesma crítica atenuada pelo tom saudosista presente em *Casa Grande & Senzala* (1931).

Hoje, com a ascensão do debate sobre a questão do afrodescendente e do racismo ganhando força, começaram a haver questionamentos aos discursos de mestiçagem e da democracia racial, que têm em Gilberto Freyre o seu maior representante no Brasil. Também começaram a se questionar as obras modernistas que à época abraçaram tal discurso. Ao mesmo tempo, obras que de alguma forma questionaram tal mito começam a chamar mais a atenção de leitores e pesquisadores. O reconhecimento de que existiram obras que de algum modo questionaram o discurso da mestiçagem mostram que os modernistas não foram tão homogêneos assim, a exemplo do que aponta Aldrim Figueiredo a respeito do Modernismo no Pará. Autores como Dalcídio Jurandir perceberam e mostraram por meio de suas obras a armadilha que o conceito de mestiçagem do cadinho brasileiro seria principalmente para os grupos minoritários. O mesmo se pode dizer de Bruno de Menezes, que, entre 1931 e 1939, criou um marco na poesia modernista de expressão afrodescendente em língua portuguesa, e De Campos Ribeiro, que, por meio da crônica de memórias rasurou a narrativa da memória coletiva construída majoritariamente sobre uma Belém indianista com ares franceses durante a *belle époque*. São três autores, pertencentes ao que nos últimos anos se convencionou chamar de *Academia do Peixe Frito*, sendo Jurandir, como afirma Nunes um participante bissexto (JURANDIR, 2017, p. 11), com vivências que lhes permitiriam ir além do simplificador discurso da mestiçagem. Mas antes de se analisar as obras dos autores referidos, faz-se necessário perceber a influência do discurso da mestiçagem na arte brasileira, para se perceber a dimensão da réplica que as obras estudadas representaram ao mesmo.

A tese da mestiçagem brasileira está presente em muitas obras modernistas famosas de diferentes fases, como já visto tanto na poesia oswaldiana quanto na de Jorge de Lima. É conhecida também a técnica da *bricolagem* em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (SOUZA, 2003, p. 10), para se tentar chegar a uma síntese nacional. Ironicamente os retalhos de que é feita a última obra referida, ao fim da rapsódia, não podem ser facilmente equacionados, já sinalizando para o problema da mestiçagem enquanto projeto. Ligado à tese da mestiçagem, o mito da democracia racial fazia parecer qualquer debate em torno do racismo e da questão do afrodescendente como infundado, já que, como diria Freyre, todo o brasileiro teria algo de negro e de branco.

Juntamente com essa ascensão modernista, vieram pesquisas que tentavam dar uma narrativa coerente ao projeto intelectual brasileiro de inventar uma nação mestiça. Dois nomes conhecidos nesse processo de inventar a nação mestiça e influenciadores do nosso Modernismo foram os já referidos Gilberto Freyre e Paulo Prado. Estudá-los se torna importante para se perceber, além das semelhanças, as diferenças entre os três literatos estudados e a narrativa da democracia racial que os dois estudiosos ajudaram a inserir no Modernismo canônico nacional.

Paulo Prado (1869-1943), pertencente à burguesia paulista, foi um grande intelectual e agitador cultural durante o primeiro Modernismo. O mesmo influenciou bastante os artistas modernistas sudestinos, sendo inclusive, juntamente com sua esposa, aquele que inicialmente teve a ideia da Semana de Arte Moderna, participando ativamente de sua organização. Sua obra mais importante para aquele momento foi *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, publicada em 1928. A relação e a importância do mesmo para o Modernismo pode ser percebida, por exemplo, pela dedicatória que é feita ao ensaísta na já referida obra *Macunaíma*, narrativa de referência do nosso primeiro Modernismo, e publicada naquele mesmo ano.

No referido ensaio, o autor já divulga o mito do cadinho brasileiro gerador de um país mestiço, colocando como herança do afrodescendente, na condição de escravizado, a preguiça e a luxúria, o que explicaria em parte o atraso socioeconômico brasileiro. Segundo o autor, essa luxúria, já presente nos colonizadores em contato com as indígenas, teria se aprofundado com a vinda do africano.

A hiperestesia sexual, que vimos no correr deste ensaio ser traço tão peculiar ao desenvolvimento étnico da nossa terra, evitou a segregação do elemento africano, como se deu nos Estados Unidos dominados pelos preconceitos das antipatias raciais. Aqui a luxúria e o desleixo social aproximaram e reuniram as raças (PRADO, 1985, p. 135)

Tal afirmação sobre o afrodescendente, que tanto serviu para desqualificá-lo civilizatoriamente iria ser rebatida por Freyre, para quem a necessidade de rituais eróticos seria até mesmo a demonstração de dificuldades e disfunções sexuais. Interessante que a luxúria como característica identitária brasileira iria ser vista no Brasil mais como uma marca dos afrodescendentes. Como a querer desconstruir esse preconceito, Dalcídio Jurandir, em várias passagens do ciclo *Extremo Norte* faz questão de ressaltar em Dona Amélia seu respeito e fidelidade a Major Alberto, sempre destacando seu caráter de “senhora”.

Prado, retomando uma afirmação já presente em Veríssimo, diferencia a relação entre brancos e afrodescendentes no Brasil da relação entre os mesmos nos Estados Unidos. Segundo tal afirmação, nos Estados Unidos, havia a rejeição por parte dos brancos em ter relações com os africanos escravizados e seus descendentes, coisa que já não existiria entre os portugueses e seus descendentes, acostumados ao contato com outros povos, negando haver por isso uma antipatia entre as raças, ajudando a construir a tese da mestiçagem que inviabilizaria a argumentação sobre a existência do racismo no país.

A afirmação de Veríssimo, repetida por Prado, iria ser mais aprofundada e sistematizada por Freyre. A partir de tal pensamento, se pensaria no Brasil como fruto das três raças que gerariam o cadinho brasileiro. Essa ideia de um país misturado, sem distinção de raça, Prado afirma ter primeiramente percebido na leitura do naturalista Von Martius sobre o país. Tal percepção no ensaio pradiano é apresentado por meio do olhar do naturalista alemão ante as celebrações de Rua do *Nosso Senhor do Bonfim* em 1818, na Bahia.

Era, numa mescla fantástica, a exibição de todos os estados sociais e de todas as raças. Confrarias das mais variadas cores [...] rivalizando na magnificência dos vestuários, bandeiras e insígnias; tropas de linha portuguesas, de aspecto marcial, e pacatas milícias locais; a gravidade e unção dos padres europeus, como que extáticos no esplendor da velha Igreja romana, em meio da algazarra de negros, meio-pagãos e de trêfegos mulatos (PRADO, p. 108, 1985).

A ideia de um país com uma sociabilidade não segregadora, proposta pelo alemão é abraçada no ensaio de Paulo Prado. Sua obra tenta, por um lado, apresentar um Brasil resultado do referido cadinho, e, ao mesmo tempo, busca explicar nosso atraso em relação a outros povos. A languidez e apatia que o ensaísta afirma fazerem parte da formação brasileira estão na primeira frase dita por Macunaíma, “ai, que preguiça!”. Está também, na

obra, o mito das três raças, mais precisamente no capítulo V, na passagem do *Passo do Sumé*, representadas por meio de Macunaíma e seus dois irmãos. A preguiça está também nos *Poemas Negros* de Lima, no verso “eu não quero trabalhar, que eu também sou brasileiro” (LIMA, 2016, p. 14). Contra esse estereótipo, Dalcídio Jurandir iria apresentar em *Belém do Grão-Pará* (1960), o núcleo afro-amazônico como sendo o núcleo do trabalho (FURTADO 2002, p. 115-116).

A apatia que o ensaísta chama de tristeza e pela qual, segundo o mesmo, um dos grandes responsáveis seria o afrodescendente, iria ser questionada por Gilberto Freyre. Segundo este, o africano e seus descendentes foram juntamente com os senhores de engenho, os grandes responsáveis pelo processo civilizacional naquilo que mais tarde seria o Brasil. A obra de Freyre, *Casa Grande & Senzala* (1931), lançada três anos mais tarde, se tornaria mais famosa que a obra de Paulo Prado. Nela, a representação do afrodescendente como herança negativa é corrigida, sendo deslocada essa negatividade para o sistema patriarcal escravocrata. Mas ao mesmo tempo, toda a discussão sobre o racismo é neutralizada por conta da argumentação da existência de uma suposta democracia racial brasileira, o que alimentaria mais uma vez o mito do cadinho nacional,

Talvez em parte alguma se esteja verificando com igual liberalidade o encontro, a intercomunicação e até a fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura, como no Brasil. É verdade que o vácuo entre os dois extremos é enorme; e deficiente a muitos respeito a intercomunicação entre as duas tradições de cultura. Mas não se pode acusar de rígido, nem de falta de mobilidade vertical o regime brasileiro, em vários sentidos sociais um dos mais democráticos, flexíveis e plásticos. (FREYRE, 2004, p.115).

A plasticidade e a mobilidade a que se refere Freyre serão desconstruídas por Dalcídio Jurandir em seu ciclo romanesco, como será visto mais adiante. Apesar de não haver um racismo institucionalizado pela lei, como nos Estados Unidos até a década de sessenta, no Brasil há um racismo institucionalizado pelos costumes, como será visto em principalmente *Belém do Grão-Pará* (1960), o que acaba por dividir territorialmente a cidade. Dalcídio Jurandir, portanto, além de dar visibilidade ao afro-amazônida, como os outros dois autores estudados, também denunciou o racismo à brasileira.

Freyre fez um trabalho de maior fôlego do que Prado, mostrando o patriarcalismo das casas-grandes, em seguida mostrando a inadaptação do índio à escravidão, justificando para isso, o fato de, segundo ele, este ser “incapaz e molengo” (FREYRE, 2004, p. 322). Vê-se que a responsabilidade pela “tristeza” brasileira, em Freyre, é transferida para o indígena. Além disso, ele repete e aprofunda o argumento de haver no histórico do

português, como já afirmado, uma tradição de mestiçagem precedente à expansão marítima, e, por fim, mostra como o afrodescendente foi importante para a colônia brasileira, elevando assim a imagem do africano de fator degenerante, a principal sujeito construtor da nação em suas origens.

No entanto, chama a atenção o fato de em muitas passagens o autor parecer querer aproximar senhores e escravizados, como a querer atenuar a violência do regime escravocrata, sugerindo que em algumas situações no Brasil houve uma escravidão branda. A tese freyreana se baseia no já referido histórico de mestiçagem lusitano, o que faria com que o mesmo chegasse a ter uma docilidade para com os escravizados (FREYRE, 2004, p. 298). No próprio título temos uma conjunção que se faz não pelo conectivo comum “e”, mas pelo “&”, como a querer dar uma imagem de maior proximidade ao que seria historicamente antagônico. Mas apesar dessa aproximação, a casa-grande continua na frente e acima na relação hierárquica, mas numa relação que, apesar de hierárquica, o autor apresenta como sendo de quase extensão com a senzala. Freyre chega a afirmar,

Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu. Só a casa-grande e a senzala. O senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo (FREYRE, 2004, p. 323).

A um só tempo, passagens como esta ironicamente propõem a escravidão do africano como única “alternativa civilizatória” para gerar o Brasil, numa sugestão maquiavelista de que os fins justificaram os meios, ao mesmo tempo em que rebaixa as civilizações já existentes no que seria a América.

Vê-se que na primeira e segunda fases do Modernismo, de par com a intelectualidade, os artistas se incluíam nos esforços por transformar em rito o mito criado por aquela, em que figura um Brasil como sendo fruto da miscigenação das chamadas três raças que comporiam o povo brasileiro. Assim, se tentava resolver o problema que as teorias do darwinismo social e do evolucionismo de Spencer até então apresentavam aos intelectuais brasileiros, o da evolução histórica dos povos (ORTIZ, 1986, p. 14). Tal problema tinha como demanda apresentar o chamado negro na sociedade brasileira não mais como escravizado, mas como parte de um processo de formação da identidade nacional.

Até então, intelectuais brasileiros, como Nina Rodrigues, tinham como base de leitura o meio e a raça. Muitas vezes o clima servia como justificativa para o que se

chamava de o atraso civilizacional brasileiro, contrapondo-se a ele o que seria o estágio civilizacional europeu,

A história brasileira é desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato (ORTIZ, 1986, p. 16).

Essa leitura da apatia brasileira por conta do clima e da raça, ainda presente no ensaio de Paulo Prado, e que na Amazônia ganha proporções maiores por conta do meio, sendo por isso combatida pelo poder público, iria se transformar com Freyre, representando um momento de virada na reflexão sobre a realidade nacional em muitos aspectos. No discurso freyreano o afrodescendente aparece como contribuição positiva para a formação identitária nacional, contrapondo-se às teorias racistas que até então tinham afirmado que a presença africana na formação da nação representava e justificava um atraso civilizatório em relação a outras nações, principalmente as europeias. Repetindo o argumento de Veríssimo, o autor afirma que, o que poderia haver de reprovável no afrodescendente viria não de um elemento intrínseco à sua raça, mas da escravidão promovida pelo modelo patriarcal. Mas, segundo Freyre, desse passado patriarcal não haveria restado ódios mútuos, como nos Estados Unidos, ao contrário,

Não que no brasileiro subsistam, como o anglo-americano, duas metades inimigas: a branca e a preta; o ex-senhor e o ex-escravo. Somos duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente de valores e experiências diversas; quando nos completarmos como um todo, não será com o sacrifício de um elemento ao outro (FREYRE, 2004, p. 418).

O pensamento de Freyre afirma que da aproximação positiva entre os chamados brancos e negros, já que todo teria alguma herança dos escravizados, surgiria à figura do mestiço como categoria identitária nacional, figura teórica assimilada discursivamente pela intelectualidade e pelos agenciamentos enunciativos ligados ao Estado, interessados em superar o problema do lugar do afrodescendente no país (ORTIZ, 1986, p. 20), e do país no concerto das nações modernas.

Ao buscar desfazer a simbologia opositiva entre a casa-grande e a senzala, tentando aproximá-las, o autor afirmava que senhores brancos e escravizados não estavam tão distanciados, e que estes contribuíram positivamente para a construção da nação. Desse modo, aparentemente o problema estaria resolvido, pois o país seria resultado de uma “gente fraternalmente baralhada” (FREYRE, 2004, p. 303). O projeto de

Brasil freyreano consistia, portanto, em diluir o afrodescendente em uma mestiçagem homogênea. Desse modo, surge um discurso de democracia racial que busca resolver um problema histórico, mas que, na verdade, somente o oculta sobre o mito das três raças. Não por acaso, mesmo hoje, setores conservadores da sociedade brasileira afirmam que qualquer debate ou política que tome por base a questão da herança da escravidão é uma tentativa de dividir os brasileiros.

4.1 O projeto romanesco dalcidiano e a poética afro-amazônica bruniana

Um autor contemporâneo de Freyre que percebeu o engano presente no discurso da mestiçagem transformado em mito da democracia racial foi Dalcídio Jurandir. Ter percebido na obra dalcidiana a crítica ao engano da tese de Freyre dá ao leitor a possibilidade de rever a afirmação do filósofo Benedito Nunes. Este afirmou que “o ciclo de Dalcídio Jurandir não tem projeto cognoscitivo antecipado nem obedece ao intuito científico de comprovar conceitos abstratos” (NUNES, 2006, p. 246). Nesta tese, após a leitura do ciclo dalcidiano, é possível discordar do filósofo, pois é perceptível como fazendo parte do projeto romanesco dalcidiano a um só tempo a afirmação e valorização do sujeito afro-amazônico e a desconstrução da tese freyreana da síntese mestiça brasileira. O autor questionou a referida tese, apontando-a como estratégia ocultante por parte dos grupos majoritários, das diferenças de classe que, para o autor marajoara, se ligavam à questão racial no país. O não alinhamento de Dalcídio Jurandir com Freyre fica evidente a partir da citação abaixo,

As velhas superestruturas do capitalismo estão ruindo. E com elas se afundam os teóricos ou “mestres” das classes dominantes como o Sr. Afonso Arinos e o Sr. Gilberto Freyre que passam a colaborar na fatura de leis especiais de repressão e a louvadinheiros de ditadores tipo Natalício Gonzalez (JURANDIR, 1948)

O excerto dalcidiano torna perceptível que, apesar do lançamento de *Casa Grande e Senzala* terem sido em 1931, ainda em 1948 seu autor está presente em meio à intelectualidade brasileira, fazendo com que sua proposição de mito da mestiçagem, que sucedeu a proposta de Paulo Prado, atravessasse a segunda fase do Modernismo. A ressonância dessa suposta utopia brasileira a ensinar ao mundo o respeito às diferenças teria reverberações até recentemente em nossa intelectualidade artística, a exemplo de Jorge Mautner, escritor e compositor, que, em tom de manifesto, afirmou na canção *Urge Dracon* “ou o mundo se brasilifica ou vira nazista”.

Ao mesmo tempo em que o autor paraense questionava a tese freyreana, ele se aproximava de intelectuais que se dedicavam ao estudo do afrodescendente e outras minorias no país, é o que é possível perceber no artigo *A Máscara Integralista*,

Amanhã, se Plínio (Salgado), por desgraça, subisse ao poder, decretaria a latinização da raça a maneira dos bestiais processos de Hitler. Por mais que o Roquete Pinto, o Arthur Ramos, um Edson Carneiro, e toda a ciência protestasse, Plínio mandaria esterilizar os nossos negros, os nossos mulatos, os nossos caboclos, e, por um decreto estaria feita a “purificação racial”. (JURANDIR, 1935,)¹⁵.

Como é possível perceber, Dalcídio Jurandir, se por um lado se colocava contra o discurso da pureza racial corrente na Europa da segunda guerra, por outro também se opunha à tese freyreana abraçada esteticamente por muitos modernistas. Não por acaso, temos como núcleo familiar original do protagonista dos nove romances do ciclo Extremo Norte, Alfredo, como sendo conformado por um pai branco, cujo passado se liga a um certo *status*, incluindo a posse de afrodescendentes escravizados, e uma mãe afro-amazônica, com antepassados que foram escravizados. Essa aproximação entre descendentes de escravizados e de escravizadores tentada por Freyre em *Casa-grande & Senzala* é retomada no ciclo dalcidiano, por meio da união entre o pai Major Alberto e a mãe dona Amélia, também por meio da relação entre o tio de Alfredo, Sebastião, e a branca Dolores, mas tais uniões, pelos problemas que enfrentam, acabam por desconstruir a visão positiva daquilo que seria o núcleo da mestiçagem brasileira.

Em Dona Amélia vamos ter um problema já explorado em *Casa-Grande & Senzala*, que é a diferenciação simbólica entre a mulher branca e a negra, mas o que em Freyre é uma diferença gradativamente superada com o processo de mestiçagem, em Dalcídio Jurandir é um problema ainda não resolvido para as mulheres afrodescendentes, pois já no modo como esta se uniu ao pai de Alfredo percebe-se uma herança da relação entre os brancos e as chamadas negras, pois dona Amélia, apenas convidada para “morar” com major Alberto, é chamada pelas mulheres da vila de Cachoeira de *esposarana*, ou seja, quem não é esposa legítima. Assim, major Alberto teria uma “viuvez sossegada”, pois teria uma companhia sem precisar contrair um matrimônio oficial,

¹⁵ A fonte de onde foi extraída a citação do jornal *O Estado do Pará* foi resultado do projeto de Iniciação Científica em Licenciatura em Letras A CONTRIBUIÇÃO DE DALCÍDIO JURANDIR PARA OS PERIÓDICOS NOVOS RUMOS, PROBLEMAS, LITERATURA, CULTURA POLÍTICA, FUNDAMENTOS, VAMOS LER! E O CRUZEIRO, 2011. - UFPA, sob orientação da prof^ª. Dr^ª. Marli Tereza Furtado.

Antes de se mudar definitivamente para Cachoeira, Major refletiu que a sua viuvez devia ser uma viuvez sossegada se achasse uma companheira ilegal para ele. [...] — Ele me convidou. Não me assanhei para o lado dele. Tenho a consciência tranqüila de que não fiz nada para ele me convidar. Se vou é para trabalhar para ele. Sou uma pobre. Cozinho, lavo, engomo e depois é a minha sorte ir agora com ele. Sou mulher para trabalhar. (JURANDIR, p. 78-79, 1941).

A condição da mãe de Alfredo, de cōnjuge não oficializada ou “ilegal”, iria incomodar o protagonista em quase todo o ciclo extremo norte. Além disso, Dona Amélia iria ser vítima de comentários sobre a paternidade de Alfredo, o que, como herança do racismo, se relacionaria diretamente com sua condição afrodescendente. No romance *Três Casas e um Rio* (1958) há um episódio marcante que ilustrará a diferença simbólica entre mulheres afrodescendentes e brancas no universo pós-colonial. Trata-se do conflito entre d. Amélia e d. Finoca Gouveia, parenta de Dolores,

Não se lembra do que disse? Pois eu lhe repito para despertar a sua memória. A senhora disse que este, o Alfredo, não era filho do seu Alberto, mas do Rodolfo. [...] Agora soube. [...] — Se a senhora botar o pé na rua ou me deixar entrar nessa casa, [...], o menos que faço é arrancar essa sua língua da boca pela raiz. Arranco a dente ou a unha. Venha agora examinar meu filho, pra saber... Venha! Traga seu melhor carbureto para examinar a pele do menino e saber de uma vez para sempre, quem é o verdadeiro pai dele! [...] Alfredo gritou para que sua mãe calasse [...] Presa à mão do filho, d. Amélia se inclinara para a janela de onde ouviu: [...] — A que ponto já chegamos que uma negra... [...] Rápida, afastando Didico e o filho, d. Amélia avançou para a janela e cuspiu grosso e violentamente no rosto da senhora (JURANDIR, 1994, p. 128-129).

A fala da senhora Gouveia evidencia a divisão social entre brancas e afrodescendentes. O que Dalcídio Jurandir começa a expor na literatura já a partir de 1941 será percebido pelos estudos feministas a partir da década de 1970, quando algumas feministas vão se colocar contra a imagem abstrata a respeito do “gênero”, mostrando que há relações hierárquicas mesmo entre as próprias mulheres, como entre brancas e afrodescendentes (MAYORGA; COURA; MIRALLES; CUNHA, 2013, p. 469), como mostra o exemplo da contenda entre d. Finoca e d. Amélia.

Um sinal dessa diferença entre as mulheres, percebida por Jurandir, está na criação hoje do feminismo negro. Nesse sentido, a obra dalcidiana pelo reconhecimento da complexidade do elemento identificatório, para além das simplificações presentes nos discursos de pureza, de mestiçagem ou de gênero, se mostra como um devir estético, iniciando em 1941 um projeto de reflexão sobre a identidade, que apenas décadas mais tarde iria ser tema dos estudos culturais.

Dalcídio Jurandir, assim, de forma pioneira, problematiza essa diferença simbólica entre mulheres brancas e afrodescendentes, tão naturalmente disseminada na Literatura

desde Gregório de Matos, que rebaixa estas perante aquelas, ligando a representação da raça a não somente questões econômicas, mas a valores morais de decência ou promiscuidade. Tal atitude distancia Dalcídio Jurandir de autores freyreanos como Jorge de Lima e sua *Negra Fulô*.

O núcleo familiar formado por Major Alberto, Dona Amélia e Alfredo, além de Mariinha, que logo falece, deveria representar a síntese propalada por Paulo Prado e principalmente por Gilberto Freyre. No entanto, o que o autor mostra em seu projeto romanesco é justamente a desconstrução do mito do cadinho brasileiro oriundo das três raças, expondo como o racismo é algo institucionalizado no cotidiano nacional.

Após ler o ciclo dalcidiano, foi possível entender uma expressão dita por um amigo que cresceu no Marajó, afirmando que determinada pessoa é branca, significando isso muito mais que apenas a cor da pele, como mais adiante será explicado. O racismo, ainda hoje em algumas localidades, é tão habitual que ser chamado de “branco” equivale a dizer que o sujeito possui prestígio social econômico e/ou político, o que o distinguiria dos não brancos, principalmente os chamados negros. Veríssimo nos mostra que a palavra “branco”, como tratamento, era comum a outras localidades da região amazônica, “o tratamento de branco, que na Amazônia indica apenas uma superioridade de posição social, lisonjeou. É que não são os menos vulgares, os renegados da raça” (VERÍSSIMO, 2013, p. 203). Desse modo, ascender social e economicamente, naquilo que Freyre chamou de comum mobilidade social no Brasil, seria mostrado por Dalcídio Jurandir, na verdade, como busca pelo embranquecimento, é o que nos mostra o narrador dalcidiano no romance *Ribanceira* (1978), ao apresentar a personagem senhor Guerreiro,

[...] Ri o comerciante, lenço na mão, lenço no rosto, sempre se enxugando, se limpando como se quisesse virar branco. Sem aquele comércio, aquela posição no Município, relações de peso em Belém, o chapéu de massa, o linho inglês, o lenço de seda, o dente de ouro, o cabo de madrepérola, é, a rigor, branco. A pele não conta. Aquele Cristo de Trapiche é, sim, alvação, mas preto pelo estado. (JURANDIR, 1978, p. 40).

Dalcídio Jurandir demonstra a ideia de ascensão social e econômica como embranquecimento, já apresentada por Veríssimo, ao contrapor o senhor Guerreiro a outra personagem, que, pela pobreza, apesar de branco na cor da pele, se identificaria com a desviança do negro. A esposa de senhor Guerreiro, também identificada como mulata, seguiria o marido em seu desejo de embranquecimento, “Ao pé do marido, a senhora Guerreiro carregava no semblante a respeitabilidade da família e do Município, senhora mulata, mas de porte autoritário, em toda ela a branquidão social” (JURANDIR, 1978, p.

40). Nesse sentido, a obra dalcidiana vai ao encontro do pensamento de Frantz Fanon, que mostra a tentativa de muitos afrodescendentes em se embranquecerem como forma de se distanciarem da simbologia negativa que vem associada à invenção do negro,

Compreendemos agora porque o negro não pode se satisfazer no seu isolamento. Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco (FANON, 2008, p. 60).

Antes de Dalcídio Jurandir, um autor que ironizou o traço de rostidade que apontava o europeu como único modelo de humanidade a ser seguido foi Franz Kafka, em seu conto *Relatório para uma academia*, em que um macaco, afetando uma dicção erudita, semelhante ao capítulo IX de Macunaíma, *Cartas pras Icamíabas*, para não ficar confinado em uma jaula, vê como única saída imitar o europeu, com a diferença de que, para ele, tal imitação não é superestimada nem motivo de orgulho; pelo contrário, há uma desconstrução do referido modelo como forma superior ou civilização por excelência, mostrado apenas que ele está sendo seguido como uma estratégia de sobrevivência. Desse modo Kafka desconstrói a autoridade do humanismo europeu de atribuir ou negar o estatuto de humanidade a outros povos (KAFKA, s/d, 85-95). O rebaixamento social associado ao afrodescendente também pode estar na aproximação com este ou com alguns de seus signos. É o que será visto no romance *Belém do Grão-Pará* (1960), com relação aos núcleos familiares dos Alcântara e dos parentes de d. Amélia.

Percebe-se que há uma divisão social e simbólica em que os afrodescendentes ocupariam naturalmente a base da pirâmide social e moral, enquanto que os brancos estariam naturalmente acima destes, significando qualquer ascensão um movimento embranquecedor, enquanto que o movimento descensional significaria uma espécie de enegrecimento. Não por acaso, hoje se usa a expressão “denegrir” como sujar, manchar a imagem de alguém. Tal constatação vai de encontro à afirmação de Freyre sobre a plasticidade e mobilidade social brasileira.

O que Dalcídio Jurandir iria demonstrar em seu projeto é que, por baixo da ideia de mestiçagem, que busca fundir o branco e o negro, há uma lógica arborescente que coloca os europeus como origem civilizacional a incorporar aqueles que, não sendo brancos, consigam mais se aproximar do seu modelo de civilização. Veríssimo tentou eleger o tapuio para esse lugar, Freyre tentou eleger um brasileiro mestiço a partir do branco, do índio, mas principalmente do negro. Em ambos é comum o discurso do potencial civilizatório a contribuir positivamente com o ocidente. Vê-se, por isso, que não há síntese

mestiça, já que, como mostra Dalcídio Jurandir, não há uma relação de igualdade nas imagens construídas sobre indígenas, afrodescendentes e brancos, terminando sempre aqueles dois por precisarem se aproximar da “branquidão social” para serem reconhecidos, mas nunca deixando de ser, não importa que esforço façam para tal aproximação, brancos de segunda classe.

Os anos consagrariam a obra do antropólogo pernambucano. Sua proposta mestiça de cadinho brasileiro, antecipada por Prado, que por sua vez teve sua inspiração no naturalista alemão Martius, foi logo abraçada pelo Estado, por outros intelectuais e artistas, como forma de resolver ou amainar possíveis reivindicações de afrodescendentes que se sentissem prejudicados pelo modo como se deu o fim da escravidão. A obra de Dalcídio Jurandir, por seu turno, durante um tempo ficaria sem grande visibilidade, mas agora, com o debate público em torno da existência ou não do racismo brasileiro, causado muitas vezes pelas tentativas de movimentos sociais de propor políticas reparatórias a essa grande parcela da população, sendo acusados por conservadores de promoção da divisão da nação, percebe-se o quanto o projeto cognoscitivo do ciclo dalcidiano, com seu não alinhamento à tese freyreana, é coerente e atual enquanto ferramenta para se ter uma leitura mais profunda da realidade amazônica e brasileira.

No que diz respeito ao campo do estudo poético, no Brasil, durante o período modernista, temos um pesquisador francês, Roger Bastide (1898-1974), de grande importância, que iria buscar, à luz do pensamento freyreano, sistematizar o que seria uma poesia afro-brasileira, buscando fazer uma diferenciação entre a poesia que trataria do negro em nível nacional e internacional.

Três poesias nascidas mais ou menos na mesma época vão seguir vias diversas: a da Europa cantando o negro puro, a da América cantando o negro ocidentalizado, a do Brasil cantando o momento saboroso do sincretismo e das metamorfoses. Eis o que constitui seu valor e sua novidade (BASTIDE, 1997, p. 40-41)

Para ele, no Brasil, o afrodescendente passaria por um processo histórico que iria da sua rejeição até chegar ao sincretismo, a partir do Modernismo, gerando uma poesia afro-brasileira, sendo esse sincretismo integrador, a grande diferença em relação à poesia afro dos Estados Unidos, que cantaria o negro ocidentalizado, e da Europa, que cantaria o negro puro (BASTIDE, 1997, p.41). Na citação bastidiana, chama a atenção o termo “saboroso” ligado ao sincretismo, pois ele remete ao “gostosamente” presente na passagem de *Casa Grande & Senzala* que diz que os portugueses foram “misturando-se gostosamente com

mulheres de cor” (FREYRE, 2004, p. 70), em relações que parecem, como em *Essa negra Fulô*, consensuais entre senhores e escravizadas.

A partir da ascensão dos Estudos Culturais no campo da pesquisa literária no Brasil, e com ele a busca de se ler a produção poética modernista a partir da perspectiva das minorias, surgiram estudos que questionaram a tese bastidiana de inspiração freyreana. Dentre tais questionamentos podemos citar os de duas pesquisadoras, Zilá Bernd (1992) e Luiza Lobo (1993), que se debruçaram sobre a negritude no campo da poesia, buscando conceituá-la e historicizá-la no Brasil. Para Bernd, a poesia negra partiria de um “eu” representativo de uma coletividade, fenômeno apontado pela mesma como uma característica comum a muitos escritores negros latino-americanos e caribenhos (BERND, 1992, p. 27). Para Lobo, as principais marcas da poesia ligada à negritude são

1) pertencer-se à raça negra 2) pertencer-se à própria enquanto coletividade 3) consciência e reivindicação de homem negro civilizado 4) negritude é um estilo artístico ou literário 5) ser-no-mundo negro (Sartre) 6) conjunto de valores de civilizações africanas (Senghor) (LOBO, 1993, p. 175).

Lobo argumenta que os poetas negros no Brasil estariam, à época inicial do Modernismo, mais preocupados com um *status* de reconhecimento social de conhecedores da chamada alta cultura branca, por meio da afetação de uma erudição poética. Isso teria feito, segundo a pesquisadora, com que os poetas negros tivessem passado ao largo das inovações modernistas. Lobo argumenta que “o grande problema da produção negra no Modernismo [...] é que em grande parte ela dificilmente poderia ser classificada como modernista, no sentido de inovação de linguagem da relação com o europeu e da proposta de uma cultura autóctone” (LOBO, 1993, p. 209).

Segundo a autora, a poesia negra de caráter modernista teria surgido já bem tardiamente, 56 anos após o início do Modernismo, com os *Cadernos Negros* (1978), publicados no fim da década de setenta. Ao fazer tal leitura, Lobo exclui obras de autores modernistas que, embora tenham tomado o negro como tema, segundo ela, além de não serem negros, ainda tinham um olhar preconceituoso ou um olhar influenciado pelo pensamento de Gilberto Freyre, que propunha a mestiçagem como fusão sintética do ser brasileiro, dentre os excluídos pela autora está o já referido Jorge de Lima.

As referidas autoras parecem tanto ignorar a obra *Batuque* (1931), quanto a crítica que desde a década de quarenta começava a perceber o caráter modernista e afrodescendente da referida obra. Além de várias críticas nacionais já desde a década de

quarenta, Bruno de Menezes recebeu, em 1960, uma crítica na revista francesa *Présence Africaine*,

Il régné autour des poèmes de Bruno de Menezes une atmosphères sacrée et mystique qu'on ne trouve nulle part dans la poésie noire latino-américaine. [...] Toutes ces œuvres, sans exception, ont cette authenticité mystique qui donne à Bruno de Menezes une place unique et exceptionnelle dans la poésie latino-américaine d'inspiration noire. Elle fait de lui, sans doute, le plus original des poètes afro-américains contemporains (MENEZES, 2005, p. 105).

O fato de termos a revista de maior importância no ocidente, no que diz respeito a temas ligados à negritude, onde escreveram os fundadores da negritude em Literatura, além de nomes como Sartre e Camus, e que vincula o livro de Bruno de Menezes a uma produção afro-americana, parece ter passado despercebido pelas estudiosas. Também o fato de *Batuque* ter sido lançado em coletânea em 1931, apenas 09 anos após o surgimento do Modernismo, sendo ampliado em 1939, e sua qualidade modernista e profundidade em relação ao universo afro-amazônico, características comuns da segunda geração modernista, nos fazem questionar as suas afirmativas sobre o atraso da produção poética afrodescendente no Modernismo. Nunes e Fares (2005), no prefácio da 7ª edição de *Batuque* corroboram com esta afirmação,

Hoje, poderíamos afirmar que, falar da “poesia da negritude” brasileira sem citar este livro, é reforçar uma lastimável lacuna. E, mais que isso, é sonegar uma expressão significativa na geografia poética brasileira. [...] *Batuque* é, pois, ponte a espriar a negro-amazonidade ao mundo (MENEZES, 2005, p. 15).

Nesse sentido, a inclusão de *Batuque* (1931-1939) na fundação da poesia modernista afro-brasileira faria parte do processo de expansão do *corpus* referido por Eduardo Assis.

O primeiro crítico brasileiro a fazer a relação entre o livro *Batuque* e o movimento da negritude foi Arthur Bogéa (1941-2007), em seu *ABC de Bruno de Menezes, o operário do verso*, em 1992, mais de sessenta anos após o primeiro aparecimento da obra. A leitura do autor se inscreve numa perspectiva que supera o discurso diluidor mestiço das primeiras críticas, apontando para uma leitura diferencial e identitária afrodescendente. No entanto, apesar de ter apontado um elemento importante para possíveis transformações na leitura de *Batuque* (1931), o trabalho de Bogéa apenas aponta caminhos, não se aprofundando.

Confrontar a leitura de Lobo e Bernd com a de Bastide interessa para esta tese, pois a leitura de Bastide sobre a poesia afro-brasileira no Modernismo tem uma perspectiva

integradora, enquanto que a das duas autoras tem uma perspectiva diferenciadora, mas apontando para uma defasagem dos poetas afrodescendentes em relação aos poetas das diferentes gerações modernistas do cânone. Ao se cotejarem as diferentes edições de *Batuque*, percebe-se a princípio ainda algum desejo de integração, como o subtítulo *Versos brasileiros*, da edição de 1931, mas que iria, com a segunda edição, assumir a marca diferencial de afirmação afro-amazônica.

Como exposto, *Batuque* e o ciclo dalcidiano mostram diferenças em relação ao cânone do Modernismo. Tal diferença se relaciona ao conhecimento do universo minoritário afro-amazônico, além de um trabalho de apropriação desse universo no campo da linguagem recriada literariamente, como será visto quando da análise das obras, que desconstrói o que há de negativo na invenção da minoria negra, em nome de um devir minoritário afro-amazônico. Nesse sentido é que apresentamos as obras estudadas como exemplos de Literatura Menor.

Das três obras estudadas, *Gostosa Belém de Outrora* é a que parece trazer elementos da língua maior, mas que vai sendo contaminada pela língua menor umarizalesca. Em alguns momentos, a mesma afeta uma erudição comum aos jornalistas da primeira metade do século, mas que acaba por ser contaminada pelo lirismo nostálgico do poeta, que por vezes imprime um ritmo lento e intimista às cenas, e pela fala “umarizalesca” das ruas, que emprestam um ritmo fluente e próximo da língua menor dessas comunidades. Quanto às outras duas obras, pode-se afirmar que estas trazem uma marca da geração modernista de 30, que era uma pesquisa mais aprofundada da realidade (embora já seja perceptível em *Belém do Grão-Pará* (1960) alguns aspectos experimentais pós-30), mas sem cair na armadilha freyreana da síntese mestiça, diferenciando-se, assim, de muitos autores, no que diz respeito à imagem do afrodescendente no Brasil, se aproximando, assim, em alguns aspectos do que foi a negritude na França, chegando um deles, Bruno de Menezes, como já mostrado, a ser citado na famosa revista da negritude *Présence Africaine*.

É preciso observar que o conjunto da obra desses autores não se liga exclusivamente a uma estética da negritude, mas o tema da afrodescendência foi um motivo por eles explorado durante todas as suas trajetórias. Além disso, tanto Bruno de Menezes como Dalcídio Jurandir se envolveram em movimentos que, como será visto, defenderam tanto no campo intelectual quanto no campo político a comunidade afro-amazônica no que diz respeito ao aspecto religioso. Por isso talvez seja importante fazer um breve histórico sobre o movimento da negritude, para mostrar que a diferenciação do discurso mestiço que

Lobo afirma estar presente em todo o Modernismo brasileiro da primeira metade do século XX, aproximou de certo modo, os três autores de alguns elementos da negritude.

A relação entre Literatura e negritude é estreita, pois, apesar da sua vinculação com elementos históricos e sociais, foi no meio literário que tal conceito surgiu, inicialmente na França, da reunião de jovens escritores afrodescendentes exilados em 1933, mas tendo suas raízes no movimento da diáspora negra e da renascença negra nos Estados Unidos, e também com o pastor Marcos Garvin (1887-1940), paralelamente a movimentos na África que à época buscavam a independência de seus países.

O contexto francês é diferente do contexto brasileiro. Tratava-se de uma Europa em que o fascismo e o nazismo, com seu discurso de pureza e superioridade das raças, estavam em voga. Naquele momento, ideias de mestiçagem não eram muito bem-vindas. A divisão entre brancos e não brancos, principalmente negros, era visível, e se misturava ao problema histórico das colônias e ex-colônias, o que acirrou ainda mais as diferenças entre os dois grupos. Foi naquele contexto conturbado de Paris, que Aimé Césaire (1913-2008), martinicano, Léon Damas (1912-1978), da Guiana francesa, e o senegalês Leopold Sédar Senghor (1906-2001) se reuniram.

O primeiro a usar o termo foi Césaire. Embora alguns autores percebam uma ambiguidade no termo, hoje se pode afirmar que em Literatura a negritude se liga a autores afrodescendentes que reivindicam tal identificação. O próprio Aimé Césaire conceitua o termo décadas depois, em uma conferência nos Estados Unidos. Para ele, negritude

C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de populations, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. [...] C'est dire que la Négritude au premier degré peut se définir d'abord comme prise de conscience de la différence, comme mémoire, comme fidélité et comme solidarité. (CÉSAIRE, 2010, p. 70-72)

A filiação a essa memória parece mais presente na obra de Dalcídio Jurandir e em *Batuque* (1931), de Bruno de Menezes. Em Dalcídio Jurandir essa busca por uma identificação é um processo, como já dito, gradual e conflituoso. Alfredo, que em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), primeiro livro do ciclo, queria ser branco, em *Os habitantes* (1976), o oitavo, chega até a buscar saber onde fica o lugar de origem dos seus ancestrais maternos, “Abriu o atlas, abriu na África, aquela costa, ali, aqui, de onde, de onde o brigue que trouxe aquele bisavô e a que preço? O deserto, o oceano, os leões, a

esfinge, pulavam, bêbados, na lição de geografia” (JURANDIR, p. 1976, p.29). Em *Batuque* (1931), como será visto, há várias referências a lugares, divindades, religiões, dentre outros, ligados ao continente africano. O fato de Bruno de Menezes ter iniciado poeticamente em 1931 o que fora materializado poeticamente pelos escritores da negritude apenas a partir de 1937 confirma a afirmação de Fernandes (2010, p.232), que coloca Bruno de Menezes como antecipador da negritude em termos estéticos.

Um elemento diferenciador da negritude francófona em relação à mestiçagem modernista brasileira é o fato de, no meio francófono, o mestiço, chamado de mulato, ser apontado como um negro que busca ser branco, negando signos que o liguem a uma ancestralidade africana. No livro de Léon Damas, *Pigments* (1937), que inaugura poeticamente no meio daquele grupo o que o mesmo propunha esteticamente, tem-se o final do poema *Hocquet* como exemplo do que significou a negritude, em que é perguntado ao filho afrodescendente sobre a aula de violino, instrumento europeu, ao que o filho pergunta sobre a possibilidade de tocar banjo, instrumento de origem africana, ao que lhe é respondido:

les "mulâtres" ne font pas ça
laissez donc ça aux "nègres"
(Damas, 2011, p. 28)

A hierarquia valorativa dada ao violino, instrumento de origem européia, em relação ao banjo, instrumento africano, se assemelha à hierarquização valorativa entre o piano, também de origem européia, e símbolo de ostentação na Belém bellepoqueana, e que Emília Alcântara, em *Belém do Grão-Pará*, tenta aprender, e o berimbau, instrumento africano, que a mãe, para desqualificá-la, diz lhe ser mais apropriado (JURANDIR, 2004, p. 75).

O mulato, para a negritude, assume a figura do afrodescendente que busca aproximar-se da cultura branca para ser bem visto e aceito pela sociedade majoritária branca francesa. Seria a estratégia de negação dos signos da cultura afrodescendente e a busca pela assimilação da cultura majoritária, como já bem foi mostrado por Fanon. Se o ser mulato significa na realidade francófona uma aproximação com o branco, no Brasil, inicialmente a expressão “mulato” teve uma conotação negativa, derivada da palavra mula, mais tarde associada à figura do negro, mas sem o peso muitas vezes pejorativo dado à palavra “negro”, presente no fim do último verso no excerto anterior. Se os autores da

negritude afirmavam que o ser mulato significa embranquecimento do afrodescendente, na realidade brasileira a palavra que simbolizava esse embranquecimento velado era a expressão “moreno” ou “morena”. Dalcídio Jurandir, em *Belém do Grão-Pará*, mostra esse amorenamento como forma de se escapar as conotações negativas presentes na palavra “negro” ou “negra”,

Libânia, por exemplo, era uma boa pequena porque de sua boca tinha ouvido as boas coisas que queria ouvir a respeito da mãe. “Tua mãe é uma morena bem formosa”, disse-lhe ela. Não quis dizer preta. Nem escura. Não quis dizer senão morena. Também pela primeira vez ouviu uma pessoa tão delicada dizer de sua mãe que ela era morena. Morena bem formosa. O pai, nos carinhos, teria dito algum dia para a mãe: ó morena? (JURANDIR, 2004, p. 422).

Mas há também uma fala de Libânia que mostra uma herança do período colonial em que o afrodescendente era escravizado, “Ela, por sua parte, sabia guardar distância mais por respeito ao estudante que ao caboquinho, seu igual, ou até mais abaixo dela por ser filho de uma preta e ela, não” (JURANDIR, 2004, p.204). Têm-se aqui três elementos identificatórios interessantes. O primeiro é o fato de Alfredo, por ser estudante, parecer elevar-se simbolicamente acima de Libânia, que não frequenta a escola; o segundo é o fato de ela, ao vê-lo como “caboquinho”, sentir-se igual a ele; por último está o fato de ele, por ser filho de uma “preta”, aparecer rebaixado perante ela. Essas três visões sintetizam a hierarquia simbólica majoritariamente construída na Amazônia, em que o afro-amazônida aparece abaixo do caboclo, entendido como tapuio; e este, por sua vez aparece abaixo do branco, que ocuparia, assim, o topo dessa pirâmide racial, sendo o estudo uma forma de ascensão embranquecedora.

Chama a atenção o fato de os intelectuais francófonos terem escolhido a palavra “*nègre*”, que possui uma designação pejorativa e ofensiva, em lugar de “*noir*”. Nessa atitude é possível perceber uma proposta desconstrutora, semelhante ao que Bruno de Menezes fez em Batuque, utilizando termos que eram usados para, além de diferenciar o chamado negro do branco, referir-se ofensivamente àquele, como bundum, beijo, dentre outros.

4.2 O Modernismo paraense e a visibilidade do afro-amazônida

Após se fazer uma breve contextualização nacional e internacional em relação às obras estudadas, torna-se necessário percebê-las em um contexto local. Se as primeiras décadas do século XX conheceram o início da derrocada econômica do fausto da borracha

na Amazônia, com a *débâcle* por conta da produção gomífera asiática em 1912, e o linchamento público de Antônio Lemos, que se exilou no Rio de Janeiro, a Literatura no Pará, apesar das manifestações de um discurso de decadência presente em textos críticos de alguns autores, não acompanhou tal derrocada; ao contrário, após o ciclo gomífero houve o surgimento de criadores e intelectuais que propunham uma arte criativa baseada em uma revisão crítica social, cultural, artística e histórica da região, o que comprova, seguindo a tese de Figueiredo (2001, p. 97), que a decadência da borracha não significou a decadência artística, mas sim o abandono do ufanismo que a euforia do ciclo dava à leitura de nossa História.

Figueiredo toca em um ponto fundamental, pois, apesar de o Modernismo no Pará ter como marco a obra *Bailado Lunar* (1924), de Bruno de Menezes, que apresentava retratos cotidianos da cidade, não se deve perder de vista que os modernistas se ocuparam de um tempo para além do seu. Essa mudança de perspectiva também foi observada por Coelho,

De 1923 a 1929, os modernistas paraenses constituíram-se como grupo atuante no meio literário e mostraram, muitos deles, obras inovadoras, contribuindo para revigorar a literatura paraense da primeira fase modernista. Agora, voltadas para a forte presença do índio, do caboclo e do negro, além do destaque às mudanças da fisionomia da cidade, com o número expressivo de habitantes nos subúrbios (COELHO, 2005, p. 83).

Se a primeira parte da citação de Coelho parece igualar o Modernismo do Norte ao Modernismo que se canonizou Brasil afora, pelo trabalho com a temática do índio, e do negro, juntamente com a do caboclo, o final aponta para um elemento diferenciador e importante para esta pesquisa, o subúrbio. Apenas há que se ter o cuidado de reiterar o caráter de revisão histórica presente nesse Modernismo, pois a afirmação de Coelho sugere que o subúrbio e o seu crescimento é um fenômeno pós *belle époque*, o que as obras estudadas mostram ser uma visão parcial da cidade na passagem do século XIX para o XX, pois foi justamente a euforia da borracha que trouxe uma grande leva de migrantes que se instalaram nos subúrbios, sendo, portanto, tal crescimento não posterior e sim contemporâneo ao ciclo gomífero.

A despeito das dificuldades em se produzir Literatura, como mostram alguns relatos de Dalcídio Jurandir, de De Campos Ribeiro e de Bruno de Menezes, os modernistas paraenses, identificados pela condição social e por esse difícil contexto, vão conseguir consolidar o Modernismo em Belém, trazendo uma nova perspectiva de olhar sobre a

cidade, para além da representação da “Paris tapiocana”, para usar uma expressão de Ribeiro.

Esses novos autores, identificados ora como *Associação dos Novos*, como o chama De Campos, ora como *Vândalos do Apocalipse*, expressão usada por Bruno de Menezes, ora como *geração do Peixe Frito*, numa referência às condições precárias de subsistência, segundo Dalcídio Jurandir, trouxeram para a Literatura o subúrbio, percebendo-a não mais como uma mancha na imagem de civilização e modernidade que a cidade deveria representar, mas como fonte de uma riqueza cultural e estética passível de ser trabalhada literariamente, “o fato comum, a vida simples e cotidiana ganha relevância na poesia modernista. Assim, a gente humilde, dos bairros do Umarizal, Pedreira, Jurunas, começaram a surgir nos poemas modernistas publicados na *Belém Nova*” (COELHO, 2005, p. 84), sendo este, a partir de 1923, o principal magazine que seria veículo de divulgação dos modernistas paraenses. A identificação desses escritores com o subúrbio está relatada na crônica *O incomparável professor Berilo*, em que Ribeiro descreve a *Associação dos Novos*, com sede no Umarizal, se reunindo também no São João do Bruno, hoje bairro do telégrafo,

[...] lá na Magno de Araújo, a humilde morada do professor Berilo, em tardes domingueiras, fazia-se ponto de convergência, atração para iniciantes plumitivos. Crescia já em consideração, nos meios intelectuais, aceita pelos “jacarés sagrados” de que falava Raul Bopp quando por aqui andou, a “Associação dos Novos”, funcionando ainda na casa de Paulo de Oliveira, na “baixa” da Antônio Barreto (RIBEIRO, 2005, p. 115).

Percebe-se que o Modernismo em Belém se relaciona tanto com a consciência das transformações da cidade quanto com a transformação sobre como se olhava a cidade e a população que a constituía. Esses modernistas de Belém acompanharam a proposta modernista em nível nacional que era a valorização da cultura popular como matéria prima para a possibilidade criativa e como afirmação de uma identidade nacional. No entanto, os autores ora pesquisados vão apresentá-la, como aponta Coelho, a partir do lugar enunciativo do subúrbio. Assim, o espaço urbano, ainda que em decadência, seria percebido como dividido hierarquicamente em territórios, mostrando assim, haver, sob a aparente unidade do “dentro” da capital da nação amazônica, “foras” endógenos não tão elucidados. Fernandes, ao referir-se à obra de Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, afirma,

Esse cenário da periferia, com suas manifestações culturais diversas e com suas personagens, está presente nos poemas do primeiro e no romanceiro do segundo,

ambos os autores frutos e viventes desses espaços. Mas, entenda-se, é um novo foco a partir do periférico, mas que não oblitera os espaços centrais e de poder, é tão somente um outro lugar de enunciação que estatui uma nova forma de ver e de dizer, somando a borda ao núcleo (FERNANDES, 2010, p. 222-223).

Percebe-se, portanto, que não se trata de uma produção literária que tem como tema exclusivamente o subúrbio, mas sim que percebe a cidade a partir desse território, gerando, assim, sobre a cidade um novo olhar, agora minoritário. Nesse sentido, caberia uma reflexão sobre o subúrbio de Belém, visto que se trata do subúrbio de uma capital amazônica, e, como foi visto, a cidade amazônica tem particularidades em relação a outros espaços urbanos. Essa reflexão sobre o subúrbio urbano amazônico será aprofundada mais adiante. Por ora voltemos à questão do popular nesses autores. Leal afirma que,

Os elementos de sua sociabilidade eram compostos, de um modo geral, por três temas de interesse comum que variavam em cada autor: o esforço de consolidação de sua carreira (academia do peixe frito), seu engajamento social na esquerda (influências comunistas), e produção intelectual (modernismo, folclore, produção poética) (LEAL, 2011, p. 33).

Destaca-se que dentre os três elementos, o último se ligava ao fato de muitos desses autores terem, como afirmou Fernandes, morado e vivido a realidade do subúrbio, com seus problemas estruturais, mas também com seus laços de identificação e manifestações culturais, o que lhes deu possibilidade de ir além de estereótipos sobre as comunidades afro-amazônicas. Percebe-se, então, que tal vivência lhes ajudou a sair da representação instituída e preconceituosa sobre a imagem da minoria negra para um devir minoritário afro-amazônico, marcado por uma criatividade desterritorializante.

No entanto, como bem observa Figueiredo, assim como em outras regiões onde se desenvolveu o Modernismo, não havia uma unidade total entre cada modernista sobre o que se pensava como imagem de Amazônia. O pesquisador aponta ao menos a presença de dois grupos modernistas, a que hoje se convencionou chamar *Academia do Peixe Frito*, e a *Academia ao Ar Livre*, sendo aquele primeiro grupo, pelas questões econômicas e de pertencimento, mais ligado ao subúrbio, apesar de se observar haver o trânsito entre seus membros, como aponta Figueiredo. Essas diferenças e esses trânsitos de autores vão ao encontro do cuidado que Raymond Willians afirma ser necessário ao se estudar os movimentos artísticos e culturais, sob o risco de se cair nos ismos simplificadores.

Um exemplo dessa não unidade está na atualização do discurso arborescente euro-indígena, sistematizado por Veríssimo, mesmo em meio aos modernistas belemenses, como é possível perceber no autor Abguar Bastos (1904-1995), segundo Raul Bopp,

frequentador das rodas da Academia ao Ar Livre (FIGUEIREDO, 2001, p. 219), que escreveu uma narrativa, *Terra de Icamabas* (1930), em que figura um herói, Bepe, que representaria a Amazônia, aparecendo como neto de um combatente vencedor da guerra do Paraguai com uma guarani paraguaia, ou seja, com uma descendência guerreira ligada à construção e defesa da nação, e outra indígena.

Na referida narrativa, cujo título já mostra uma relação com as narrativas dos exploradores e naturalistas europeus sobre a região amazônica, há a proposição de um herói fruto da síntese euro-indígena. Há, do mesmo autor, um manifesto lançado sete anos antes, que, pelo neologismo do título, parece confirmar a aproximação do mesmo da proposta de origem feita por Veríssimo e atualizada posteriormente por Márcio Souza, dentre outros, “FLAMI-N'-ASSÚ. É a grande chama, indo-latina, daquilo em que eu penso poderem apoiar-se as gerações presentes e porvindoiras” (RIBEIRO, 1973, p. 24). O termo latino “flama” mistura-se ao termo indígena “assu” na expressão “indo-latina”, confirmando a referida persistência de uma origem de dinâmica arborescente, em que a civilização para existir precisa do ingrediente europeu, se miscigenando com os indígenas, tese mais tarde repetida, como visto, no referido romance, num processo de aclimação em que subjaz o eurocentrismo como sinônimo de civilização. Como aponta Marli Furtado, além da repetição do mito euro-indígena, há a caricatura do afrodescendente no romance de Abguar Bastos (FURTADO, 2014, p. 101).

Diferentemente de Abguar Bastos, Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro, sem negarem os signos indígenas na formação identitária da região, vão mostrar que em Belém, juntamente com a herança indígena, há uma forte e, para usar uma expressão de Vicente Salles, solidária contribuição afrodescendente na construção de novos signos culturais, numa dinâmica rizomática reterritorializante que incorporou elementos indígenas e europeus às informações trazidas da África. Se a aproximação desses autores e sua identificação enquanto grupo for percebida segundo a classificação das formações culturais modernas de Raymond Williams, esse grupo poderia ser incluído no terceiro tipo, segundo a sua organização interna

as que não se baseiam na participação formal de associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe *associação consciente ou identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral (WILLIAMS, 2000, p. 68).

Essa identificação é complexa porque, se por um lado, como visto, não há uma unidade interna total, por outro esses intelectuais se ligam a uma rede maior, que inclui artistas de outras linguagens, historiadores, folcloristas, jornalistas, muitas vezes os próprios escritores exercendo esses papéis. Para esta tese interessa os laços identificatórios entre os mesmos relacionados à Literatura e ao universo afro-amazônico, mas que não significou uma associação formal de tais intelectuais.

A produção desses modernistas paraenses ora estudados significou, portanto, o início de uma rasura no projeto majoritário de ocultamento do afro-amazônida da narrativa identitária da cidade durante o ciclo gomífero e sua posteridade. Em tal narrativa, como visto, erigida na passagem do século XIX para o XX, estão presentes dispositivos discursivos de biopoder e disciplinadores (FOUCAULT, 1987), com o fim de erigir um enclave de civilização em meio à floresta equatorial, dividindo os grupos da cidade em civilizados e incivilizados, reproduzindo e atualizando uma divisão inventada pelos europeus desde o processo de expansão do capitalismo. Desse modo, na referida produção, muitas obras artísticas questionaram o discurso de invenção da origem do estado e da Amazônia, produzido pelos intelectuais ligados à *belle époque*, na passagem do século XIX para o XX, mostrando um subúrbio que havia sido ocultado nas décadas anteriores. Muitos desses escritores tendo uma vivência nesses territórios, vivendo o drama de se produzir em condições adversas. É o que nos mostra o relato de Dalcídio Jurandir, explicando o porquê do nome Peixe Frito ligado à sua geração de escritores,

Ah! É notável a influência do peixe frito na literatura paraense! Peixe frito é o peixe vendido em postas nos tabuleiros do Ver-o-Peso ao lado do mercado em Belém. É a comida para quem não deixa almoço comprado em casa. Ao chegar o meio dia, o pobre se tem a felicidade de haver arranjado dois mil réis leva um embrulhinho envergonhado de peixe para casa. A vida literária do Pará tem se movimentado em torno do peixe frito. Conheço profundamente esse drama. Sempre fui empregadinho público como me chamou certo imortal (da Academia de Letras do Pará), morando numa barraca na São João, com família e perseguido pelos camisas verdes. Vocês sabem o que era naquele tempo viver perseguido pelos camisas verdes. Acabei gramando xadrez comum, o mesmo xadrez onde os ladrões de galinhas e porristas passam vinte e quatro horas. Nele passei três meses, apenas porque a infâmia dos camisas verdes chegava a tudo naquele tempo. Me ficava bem, aliás, estar em companhia daquela pobre gente em vez de estar na companhia dos autores da infâmia. E outras histórias. E outras misérias. E a vida do chamado intelectual na província é mais trágica do que se pensa. Bancamos bobos de rei, mas de graça. A não ser a honra dum convite para uma qualquer chateação literária e mais nada. O resto é o peixe frito. (JURANDIR, in NUNES, 2006, p. 42).

A crítica de Dalcídio Jurandir ao cenário literário e intelectual de Belém mostra um dos motivos principais para o mesmo ter se mudado para o sudeste. Tal crítica iria

encontrar eco em Bruno de Menezes e em outros escritores, mas, como já visto com Figueiredo, a despeito das dificuldades econômicas da época, conseguiu-se criar um movimento literário.

Uma observação a ser feita é que a questão da afro-amazonidade na obra desses três autores não se liga apenas ao início do Modernismo, ou a outras divisões presentes na história da Literatura. Em cada autor tratava-se de um projeto que atravessou toda a sua vida. Dalcídio Jurandir escreve um ciclo em 37 anos de ofício, em que uma personagem, inicialmente envergonhada de sua ascendência, sai de uma infância marcada por um desejo embranquecedor até uma fase adulta em que o mesmo faz a defesa da condição afro-amazônica, contrapondo-se tal ciclo romanesco ao texto freyreano que buscou resolver em um livro, séculos de exploração do africano e seus descendentes no Brasil. Bruno de Menezes, embora tenha lançado os primeiros poemas de *Batuque*, incluído no livro *Poesia* em 1931, oito anos depois acrescentou mais nove poemas, lançando-os agora em forma de livro, e retirando dessa segunda edição um poema para os primeiros invasores, principalmente Pedro Teixeira, *Desbravadores da terra virgem*, fechando mais a temática de *Batuque* em torno da afro-amazonidade, e abandonando o que restava da tese euro-indígena para a identidade amazônica. A partir daí houve um esforço de Bruno de Menezes e, após sua morte, da família, para que o livro tivesse reedições, o que fez com que tal obra fosse a mais reeditada de nossa Literatura, até hoje com oito edições, mais uma obra de crítica genética, de Rosa Assis (2017), o que, em se tratando de livro de poesia, principalmente na Amazônia, é um milagre editorial. E além da referida obra, Bruno de Menezes se dedicou aos estudos folclóricos, publicando dois estudos em que se sobressai a presença afrodescendente, *Boi Bumbá: auto popular*, em 1958, e *São Benedito da Praia: folclore do Ver-o-peso*, um ano depois.

De Campos Ribeiro, embora tenha publicado *Gostosa Belém de Outrora* em 1965, como o próprio autor afirma, muitas crônicas presentes na obra já haviam sido publicadas esparsamente. Mas seu exercício em torno das suas memórias de tônica umarizalesca, como o mesmo afirma, vem de bem antes, como é possível perceber na crônica *São João de outros dias*, publicada na Revista *Belém Nova* nº 17, de 1924, em que o mesmo, em um estilo saudosista, presente na obra de 1965, recorda as festas de boi-bumbá da sua infância, tema também explorado em seu livro de crônicas. Confirma-se, desse modo, que a dedicação dos três escritores pelo tema afro-amazônico, para além das divisões presentes no Modernismo, foi um projeto estético e ético de vida.

Os três autores especificamente, como já visto, tinham interesses e afinidades comuns entre si. Desse modo, se utilizaram de pesquisas e memórias comuns no que diz respeito ao afro-amazônida no contexto da passagem do século XIX para o XX e primeiras décadas desse século na cidade de Belém. No caso específico de *Belém do Grão-Pará* (1960), temos o ano de 1922, mas com memórias do tempo do governo do intendente Lemos, misturando o período que antecedeu a sua queda com o tempo histórico em que se dá a narrativa.

O convívio entre os autores estudados pode ser percebido em duas crônicas de *Gostosa Belém de Outrora*, a primeira é o já referido *O incomparável professor Berilo*, que descreve a situação do referido professor no ano de 1923, quando a categoria passava meses sem receber, chegando muitas professoras a serem, pela situação de penúria, assediadas para a prostituição, problema já presente um ano antes, como descrito em *Belém de Grão-Pará* (JURANDIR, 2004, p. 216). O senhor Berilo, declamador dos abolicionistas Santa Helena Magno e Castro Alves, era um desses professores vivendo em estado de penúria, mas, segundo o cronista, mesmo com todas privações, o mesmo não abria mão de mobilizar em sua casa, no subúrbio, escritores e apreciadores da literatura aos domingos,

Daquela gente, uma tarde foi apresentado aos novos um caboclinho de ar ingênuo, meio bisonho que, meia hora após, dizendo seus versos ganhava a simpatia do nosso grupo. O rapaz tinha nome de gente do interior, viera de Cachoeira: Dalcídio. Aquele Dalcídio José Ramos Pereira seria muitos anos depois, o consagrado romancista Dalcídio Jurandir (RIBEIRO, 2005, p. 115-116).

De Campos Ribeiro mostra o que seria seu primeiro contato com o ainda jovem Dalcídio Jurandir, em reuniões literárias, que aconteciam no também já referido São João do Bruno. A segunda crônica que confirma o convívio entre os autores é *Pagés (sic) da Cobra Grande*, em que o autor relata a participação em uma brincadeira carnavalesca no ano de 1933 ao lado de Bruno de Menezes, “a brincadeira fora para uma vez apenas, era a resposta de qualquer de nós: Jaques, Bruno, Paulo, Cotta ou eu mesmo, o grupo que a idealizara” (RIBEIRO, 2005, p. 133). Observa-se nesta crônica que essa intelectualidade, mesmo em momento de lazer, inseria em seus momentos lúdicos os conhecimentos da cultura popular amazônica, e nessa cultura é perceptível a presença de elementos europeus, indígenas, mas também afrodescendentes, como nos apelidos de pajés dados aos participantes do cordão da “Boiúna”, criado para aquela referida data carnavalesca: Boto

Tucuxi, Mestre Desidério (personagem histórico, depois título de um poema na segunda edição de *Batuque*, de Bruno de Menezes, estudado mais adiante), Jacundá, Chico Cabôco, Rei Salomão, Rainha Izaura, Rei Nagô, Rainha Loanda, dentre outros (RIBEIRO, 2005, p. 134).

A ligação entre a intelectualidade modernista paraense e a comunidade afro-amazônica local de um modo mais geral pode ser percebida tanto pela produção dos autores supracitados, quanto pela de outros criadores, como Gentil Puget, Jayme Ovalle e Tó Teixeira no campo da música. Tal ligação, como foi visto, terceira característica de uma Literatura Menor, também pode ser percebida pela criação de um manifesto de intelectuais no ano de 1938 pelo direito à liberdade de culto no Pará, em resposta às perseguições policiais às práticas religiosas afro-amazônicas que iniciaram no ano anterior, figurando entre os líderes de tais mobilizações Bruno de Menezes, Gentil Puget e Dalcídio Jurandir (LEAL, 2011, p. 24).

Um outro exemplo da referida ligação e identificação é a crônica de Dalcídio Jurandir *Tomei bença de Mãe Baiana*, publicada n’*O Estado do Pará* em 25 de Novembro de 1939, em que o mesmo faz referência a De Campos Ribeiro e Bruno de Menezes no que diz respeito à possibilidade de traduzir poeticamente a manifestação afro-amazônica que o mesmo presenciou,

Curuzu’ dos marinheiros nacionais! Clube do Antenor, o menino marujo! Como eu desejaria escrever, o nome velho de guerra! Escrever um poema para teu samba, para tua Mãe Baiana, para as tuas morenas, para D. Raquel, para as pastoras de “Filhas de Távora!” Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro escreverão grandes poemas que Curuzu’ merece. E eu apenas digo que saí de lá com o corpo fechado, curado com a benção de Mãe Baiana... (JURANDIR, *O Estado do Pará*, 25 de Novembro de 1939)¹⁶.

Pelo excerto, é possível perceber que havia entre tais intelectuais e artistas e a comunidade afro-amazônica uma relação de vivências e processos identificatórios, gerando obras que também serviram como documentos para mostrar como a comunidade afro-amazônica encontrou sendas que a fizeram reinsserir-se no espaço da cidade após, e mesmo durante o processo higienizante e disciplinador pelo qual passou Belém na passagem do século XIX para o XX, e posteriormente em 1937. Segundo Leal, as publicações em

¹⁶ A fonte de onde foi extraída a citação do jornal *O Estado do Pará* foi resultado do projeto de Iniciação Científica em Licenciatura em Letras A CONTRIBUIÇÃO DE DALCÍDIO JURANDIR PARA OS PERIÓDICOS NOVOS RUMOS, PROBLEMAS, LITERATURA, CULTURA POLÍTICA, FUNDAMENTOS, VAMOS LER! E O CRUZEIRO, 2011. - UFPA, sob orientação da prof^a. Dr^a. Marli Tereza Furtado.

jornais fizeram parte das estratégias de combate desses intelectuais pela defesa dos cultos, gerando um rico material entre crônicas, artigos e outros,

Apesar da resposta negativa do governo, alguns dos intelectuais do manifesto voltaram ao ataque através da publicação de artigos na imprensa que tratavam diretamente do assunto. Assim, o confronto tomava novos rumos. Através da publicação de artigos nos jornais, os autores abordavam tanto a repressão às lideranças recentemente presas quanto esclareciam a opinião pública acerca da importância das práticas para a sociedade brasileira (importância cultural e —científica) (LEAL, 2011, p. 118-119).

Paralelamente a esse trabalho junto à opinião pública, havia a publicação de suas obras, também problematizando questões ligadas ao racismo. Desse modo, o trabalho, o sagrado, as festas, as lutas e os sofrimentos da comunidade afro-amazônica estão presentes nas obras dos referidos artistas. Mas com exceção de Bruno de Menezes, com obras de pesquisa etnográfica, os outros criadores não deixaram nenhum estudo de maior fôlego relacionado à questão afrodescendente na Amazônia. Essa preocupação em construir um material teórico que mostrasse a importância do afrodescendente para a cultura amazônica ficaria a cargo de, segundo Augusto Leal, um dos últimos membros da Academia do Peixe Frito, Vicente Salles, a partir de uma provocação do estudioso Edilson Carneiro (LEAL, 2011, p. 19). Sua importância para a Literatura está em que o mesmo em suas pesquisas se utiliza de muitos textos literários para fundamentar seus trabalhos, sempre os relacionando com a História e a cultura popular. Dentre os autores estudados por Salles, destacam-se justamente as obras de Dalcídio Jurandir, Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro.

Salles foi um intelectual que percebeu o processo de ocultamento do afro-amazônida no processo de invenção identitária da Amazônia. Segundo o mesmo, “na Amazônia, contudo, a contribuição cultural do negro é sistematicamente diminuída, e até negada, no conjunto dos seus valores constitutivos. O negro, menos ainda que o branco europeu [...] quase nada teria deixado” (SALLES, 2005, p. 93). Esta afirmação de Salles sobre a sistemática diminuição e/ou negação seria confirmada nesta tese, como visto em José Veríssimo, Abguar Bastos, Paes Loureiro e Márcio Souza, mostrando que tal ocultamento ou diminuição também se deu no campo literário.

Contra esse discurso que oculta ou diminui o afro-amazônida, Salles afirmou “Não se pode considerar desprezível a contribuição cultural africana. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim nos vários aspectos do folclore regional” (SALLES, 2004, p. 18). O autor, desse modo propõe, para além de um critério quantitativo, um critério qualitativo para a leitura da presença do

afrodescendente na Amazônia. Complementamos que essa contribuição também se estende à Literatura, seja por meio de autores, seja por meio de material para a criação de uma literatura menor afro-amazônica.

Apesar de Vicente Salles não se apresentar como escritor ou crítico literário, foi um intelectual com um profundo conhecimento no que diz respeito às obras dos autores da região, acabando por mostrar haver na Literatura produzida na Amazônia fortes marcas da presença do afrodescendente. Em lugar da visão dicotômica que opunha tapuios e afrodescendentes, como fizera Veríssimo, Salles chamou a atenção para o aspecto sincrético dessa presença afrodescendente na Amazônia,

Todavia, 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, modernizado com a influência do candomblé baiano e da umbanda do Rio de Janeiro. (SALLES, 2004, p. 18).

Salles se contrapôs ao discurso identitário que acabou por essencializar um processo que, em verdade, é histórico. A essa essencialização que se apresentou como um resultado arborescente, sintético e estável, o autor contrapôs a uma visão histórica que se aproxima da perspectiva rizomática que mostra diferentes processos de hibridação em diferentes momentos, com resultados criacionais diversos e sempre provisórios. Salles também se contrapôs à tese de Veríssimo de que havia entre o tapuio-caboclo e o negro uma rivalidade, mostrando haver entre os mesmos, ao contrário, laços de solidariedade. É sobre essa perspectiva rizomática afro-amazônica, que substitui uma dinâmica de oposição pela da solidariedade e por desterritorializações e reterritorializações afrodescendentes na Amazônia que pensamos o adjetivo afro-amazônico para a literatura menor presente nas obras ora estudadas.

4.3 Modernismo, subúrbio e cidade

Para Lyotard (1996, p. 21), o significado do subúrbio desde os gregos antigos seria o de cinturão. Não seria o campo, mas também não seria considerada na representação que temos da cidade. O subúrbio, em sua origem, estaria, assim, no limite territorial entre o rural e o urbano, definição que interessa a esta tese, pois a mesma se aproxima da afirmação de Costa sobre ser Belém uma cidade estendida, em ligação com o rural, ou seja, com os chamados interiores.

Os subúrbios das cidades já eram perceptíveis, segundo Lyotard, desde Roma e Alexandria, sempre acompanhando as mesmas, como uma sombra, que a história oficial buscou ignorar ou ocultar, mas que a Literatura em diferentes momentos recuperou, a exemplo de Baudelaire, no poema *O vinho dos trapeiros* (BAUDELAIRE, 2016, p. 359).

Esse contato com o interiorano presente em Belém, muito por conta do subúrbio, já havia sido apontado por Mário de Andrade em uma conferência sobre o Modernismo em 1942 (ANDRADE, 1972, p. 236). Segundo Andrade, trata-se da “interpenetração do rural com o urbano”. Essa marca da capital paraense iria atrair o pesquisador e poeta, fazendo com que o mesmo encontre manifestações culturais que ele percebe como interessantes, o boi-bumbá e o babassuê, marcadamente afro-amazônicos, a ponto de enviar, em 1938, a *Missão Folclórica Paulista*, que registrou em vídeo as referidas manifestações populares desenvolvidas no subúrbio belemense, o boi-bumbá jurunense *Pai do campo*, e o *Babassuê* do terreiro de Satiro Ferreira. Este último tipo de manifestação foi referida por Dalcídio Jurandir em *Belém do Grão-Pará* (1960), *Primeira Manhã* (1967) e *Ponte do Galo* (1971). Note-se que o interesse da missão enviada por Andrade iria se dirigir ao subúrbio de Belém, Jurunas e Pedreira, e justamente a manifestações afro-amazônicas, que trazem elementos afrodescendentes reterritorializados sobre signos da região, o que iria ser um elemento importante para o conceito de territorialização afro-amazônica trabalhado nesta tese.

Essa característica de interpenetração entre o rural e o urbano mais tarde iria ser confirmada por Paes Loureiro (1995) e, por último, aprofundada por Tony Leão da Costa (2013). Segundo Loureiro, o fato de a elite do centro de Belém e o poder público estarem mais interessados na cultura européia e estadunidense, tidas como superiores, fez com que aquilo que o autor chama de originária e secular “cultura cabocla” tivesse se disseminado nas camadas mais pobres das cidades localizadas nos subúrbios (LOUREIRO, 1995, p. 31). Segundo o autor,

A cultura cabocla tornou-se a expressão das camadas populares das cidades, fundindo-se, assim, numa só argamassa cultural – a da cultura popular. E nisto reside uma das contradições fundamentais da cultura cabocla: ela é dominante no sentido de pertencer à camada social que abrange a maior parte da população, mas é também marginal, na medida em que é rejeitada ou não reconhecida pelos poderes instituídos e geralmente ignorada pelas políticas públicas (LOUREIRO, 1995, p. 34).

Apesar de minimizar a participação afrodescendente nessa cultura cabocla, assim como Veríssimo e outros, o autor toca em dois pontos importantes para este estudo, o

primeiro é o fato de a figura do homem interiorano ser partícipe também do espaço urbano, ainda que de forma marginal; o segundo é o fato de esse sujeito ser o responsável pela cultura popular, tão cara enquanto matéria prima ao Modernismo. A observação importante que Loureiro traz é o fato de essa cultura popular ligar o urbano e o rural, rasurando assim, o projeto da *belle époque* de Belém, que buscou distanciar a cidade da floresta.

Enquanto o racionalismo ocidental estabelece uma relação dicotômica entre ser humano e natureza, o afro-amazônida iria perceber entre ambos a possibilidade de uma relação produtiva e solidária. Segundo Muniz Sodré, é “essa concepção (conceito de cultural no humanismo ocidental) que cria o conceito de natureza como algo radicalmente oposto à cultura, ou então posições do tipo território selvagem/território civilizado (SODRÉ, 1988, p. 29). Essa relação não dicotômica entre humano e natureza se aproxima do que Deleuze e Guattari chamam agenciamento maquínico de corpos, “mistura de corpos reagindo uns sobre os outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.31), em que corpo não assume uma perspectiva de exclusividade humana, incluindo aí também a própria natureza.

Tony Leão da Costa (2013), em sua tese, iria propor o subúrbio como “hipermargem”, ou seja, o mesmo teria uma estreita relação de comunicação e trânsito com o chamado interior, sendo por isso, Belém chamado pelo pesquisador de “cidade estendida”,

De certa maneira, a cidade se desdobrava rumo aos rios, e as populações ribeirinhas, de cidades pequenas e médias. Assim, Belém era, e é até hoje, uma cidade estendida. Exercia influência nas vidas dos moradores de cidades do interior ou de ilhas que circulavam sua parte urbanizada. [...] pode-se também pensar no campo estendido rumo à cidade – é uma via de mão dupla, portanto (COSTA, 2013, p. 68).

O conceito de hipermargem de Costa se aproxima daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de desterritorialização e reterritorialização. No caso, diferentes signos interioranos se desterritorializam ao migrarem para o subúrbio de Belém, e esse subúrbio, por sua vez, se desterritorializa a cada novo signo cultural que nela se recria tornando-a assim um território de um constante devir criativo minoritário. Essa produtividade criativa no campo da cultura popular faz com que se inverta a ideia de um subúrbio enquanto limite negativo da civilização, enquanto precariedade e violência, imagem até hoje persistente nos noticiários e que não reconhece o subúrbio como um lugar de criadores de arte.

O trânsito entre o urbano e o interior presente no conceito hipermargem já se insere em um processo mais antigo, o da territorialização afro-amazônica, em que tanto a cultura do interior quanto do subúrbio trazem consigo marcas de reterritorializações a partir de elementos desterritorializados de povos africanos. A estreita conexão entre Belém e as diversas regiões chamadas interioranas pode ser percebida no próprio título da obra *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir. Este autor é conhecido por adotar títulos poéticos para seus romances, trabalhando com a força da imagem e a ambiguidade poética, a exemplo de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), com sua aliteração que sugere o som da chuva e *Passagem do inocentes* (1963), que, mesmo criando uma passagem imaginária, faz tanto referência à Vila dos inocentes, que existiu no antigo São João do Bruno, e à Rua dos Inocentes, que viraria mais tarde a rua Riachuelo, conhecida como área de meretrício, quanto ao “nascimento” do protagonista Alfredo para o mundo adulto. A mesma ambiguidade poética pode ser percebida no título da obra dalcidiana analisada nesta tese. Inicialmente pode-se perguntar por que o autor chamou sua obra de *Belém do Grão-Pará*, e não de *Belém do Pará*. A resposta pode se relacionar ao fato de se tratar de um espaço urbano que se liga à história de uma grande província, o Grão-Pará, que correspondia a toda a Amazônia brasileira mais o Maranhão. Nesse sentido o “grão” assume a sua arcaica dimensão de grande, mas também aponta para uma cidade que é um pequeno grão, uma metonímia de um imenso universo, marcado pela diversidade, trazendo traços de tal universo em si. Essa relação de uma cidade que se reterritorializa e se comunica com esse imenso universo é perceptível pelo fato de no romance termos referência a Capanema, no nordeste paraense; ao Maranhão; à região do baixo Amazonas; a Marabá, no sudeste do Pará; ao arquipélago do Marajó; a Juaba, no baixo Tocantins; e a Mazagão, no estado do Amapá, mostrando uma conexão da cidade com esses interiores. Nesse sentido, é possível perceber o título como uma referência a esse fenômeno de trânsito entre o urbano e interiorano que fez com que Costa chamasse a capital paraense de cidade estendida. Um exemplo da importância do elemento afro-amazônico na obra estudada é que das sete referências geográficas citadas, em cinco tem-se uma relação com elementos afro-amazônicos.

Na perspectiva de Loureiro e de Costa, o subúrbio se apresenta como o celeiro da cultura popular. No entanto, Costa, comprovando a complexidade das territorializações afro-amazônicas, aponta também para a complexidade do subúrbio, mostrando haver

“unidades na diferença e diferenças na unidade” (COSTA, 2013, p. 44). Desse modo, em relação aos seus habitantes, afirma o autor,

Eles se opunham em relação à “cidade”, ao “centro”, mas também a outras áreas de periferia. Sendo assim, pode-se dizer que existiam territórios de bairros suburbanos que não necessariamente coincidiam com a divisão geral dos subúrbios belenenses. Ou seja, o subúrbio não tinha uma clara identidade suburbana que englobasse, do ponto de vista geográfico, todos os seus bairros. Mas, ao mesmo tempo, existiam elementos e práticas culturais que eram comuns em espaços diferentes, [...] inegavelmente, não se confundiam com o “centro” da cidade, em decorrência de existir certa forma de sociabilidade tipicamente “suburbana” (COSTA, 2013, p. 44).

Vê-se que havia elementos identificadores entre as diferentes áreas suburbanas, como suas oposições em relação ao centro, mas também havia sentimentos de rivalidade territorial, que, pelas disputas, criavam territorialidades próprias, moventes de acordo com negociação entre grupos contendores, como mostra Costa com relação ao boi-bumbá, e como será visto quando da análise de algumas crônicas de De Campos Ribeiro,

Bois de determinados bairros eram odiados por moradores de outros locais, assim como eram amados em sua área de origem. A cidade dividia-se em bairros, em centro e subúrbio, assim como se dividia também em áreas de domínio territorial deste ou daquele boi-bumbá (COSTA, 2013, p. 31).

Mas há um outro elemento importante comum aos subúrbios apontado por Costa (2013, p. 38), é a liberdade em relação à política e à polícia disciplinar do “centro” da cidade. Essa liberdade proporcionou que no subúrbio se desenvolvessem manifestações religiosas e artísticas que no “centro” eram perseguidas e proibidas, como foi visto pelo código de posturas municipal e pela perseguição às manifestações religiosas afroamazônicas em 1937. É essa liberdade presente no subúrbio o que faz com que o mesmo possa ser pensado como linha de fuga em relação ao centro da cidade, disciplinador e estratificante. Além, disso, a mesma, como aponta Costa, não está em conexão apenas com um centro, de quem receberia informações defasadas, mas com os povos do interior, em um rico processo dialógico com o rio e a floresta. Com relação ao conceito de hipermargem de Costa, apenas ressalta-se que o mesmo mostra uma relação de margem em comunicação com um interior via conexão apenas fluvial, mas é preciso acrescentar também aí o nordeste paraense, com o qual Belém mantinha, a partir de 1884, um constante contato a partir da inauguração da ferrovia Belém-Bragança, como mostra Dalcídio Jurandir em *Belém do Grão-Pará* (1960).

Mas é preciso observar que a relação entre o afro-amazônida e o subúrbio de Belém possui uma longa data, fazendo-nos remeter ao período chamado colonial. A cidade, desde o período das primeiras invasões que a conformaram até hoje, sofreu várias modificações e expansões, mas o que permanece, apesar dessas mudanças, é o fato de o lugar reservado a esse sujeito afro-amazônico ter sido a margem. Além disso, a separação entre brancos e africanos e afrodescendentes na cidade desde o começo foi institucionalizada, seja pela lei, seja pelo cotidiano colonial. Exemplo dessa separação, em que era dada a essa comunidade o espaço da margem da cidade, está relacionado ao aspecto religioso,

A discriminação de raças trazida para o Brasil pelos portugueses levou a administração da colônia a impedir os colonos negros – escravos trazidos da África como mercadoria – de frequentar os templos religiosos então existentes. No fim do século XVII, a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, entidade autorizada a cuidar das vicissitudes dos negros, decidiu solicitar uma área para construir um templo de culto religioso específico para os escravos. [...] um pedaço de terra penetrada à Campina foi concedida, nos limites da colônia com a selva, e lá os negros erigiram uma capela em honra de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (SOARES, 2009, p. 24-25).

Veja-se que, apesar de o batismo e a conversão ao cristianismo serem exigências àquele tempo, o espaço que é dado para o exercício religioso desse sujeito escravizado não é o mesmo dos seus opressores, pelo contrário, o espaço que lhe é dado é no limite da cidade com a selva. Essa localização se relaciona com a própria imagem do africano escravizado perante o chamado branco, alguém que estaria a meio caminho entre a selvageria e a civilização. Diferente iria ser a localização da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos, no século XIX, em um espaço nobre, onde hoje é a Praça do Carmo (SOARES, 2009, p. 116), no primeiro núcleo urbano da cidade, hoje bairro da Cidade Velha, lugar dos “cidadãos”.

Em *Belém do Grão-Pará* (1960), Dalcídio Jurandir fez referência à igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de quem a personagem Mãe Ciana é devota frequentadora. Mais adiante ver-se-á a importância dessas organizações para a defesa e resistência de processos identificatórios afro-amazônicos em Belém. A evidência dessa segregação institucionalizada faz perder força a afirmação freyreana de que na colônia não foi o aspecto da raça e sim o aspecto religioso que unificou diferentes sujeitos. Mesmo a morte, cuja sabedoria popular afirma igualar todas as pessoas, era motivo de segregação, pois havia de início um cemitério somente para os “desfavorecidos e os escravos”, onde depois foi o Largo da Pólvora, e hoje se encontra a Praça da República. (SOARES, 2009, 29).

A partir de Deleuze e Guattari, poderia-se entender o binarismo criado pelo racismo institucionalizado urbano não como um “dentro” e um “fora”, mas parte da já referida máquina abstrata de rostidade, que desfaz diferentes processos semióticos, em nome de uma dinâmica binarista que elege um modelo, no caso o branco, assim como inventa o seu negativo, o negro, representando a desviança, atuando, assim, na linguagem e interferindo nos corpos,

Na verdade, traduzindo conteúdos formais quaisquer em uma única substância de expressão, a máquina de rostidade já os submete à forma exclusiva de expressão significante e subjetiva. Ela procede ao quadriculamento prévio que torna possível discernir elementos significantes e efetuar escolhas subjetivas. A máquina de rostidade não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes, conexa e condicionante: as biunivocidades, as binariedades de rosto duplicam as outras, as redundâncias de rosto fazem redundância com as redundâncias significantes e subjetivas (DELEUZE, 2012, 52-53).

O binarismo próprio à máquina de rostidade afirmado por Deleuze e Guattari fica perceptível na transformação de diferentes civilizações no rosto negativo do negro, em relação ao seu par opositivo branco, refletindo tal binarismo na macrodivisão territorial da cidade. Desse modo, a cidade, organizada pelo Estado, torna-se um território estratificado cujo centro assume a significância de um *locus* positivo, branco civilizado, educado e belo, enquanto o subúrbio assume a significância negativa de um espaço perigoso, demoníaco e precário, e, por isso, não-branco. Essa divisão, que podemos perceber na introdução da obra *Severa Romana*, de Jacques Flores, de 1900, quando se refere ao Umarizal, ainda hoje pode ser constatada nos jornais diários, pois os segundos cadernos abordam mais a produção artístico cultural, que geralmente acontece no centro da cidade, enquanto que os cadernos de polícia se debruçam mais sobre o subúrbio. Assim teríamos uma divisão territorial implícita da cidade nos cadernos do jornal, em que o caderno de cultura aborda uma realidade do centro, enquanto o caderno policial trataria mais do subúrbio, deixando implícita a já bastante conhecida divisão entre o centro civilizado, culto, e o subúrbio enquanto sinônimo de violência e barbárie, comum às grandes cidades, como se não se produzisse outra coisa nos subúrbios que não a violência.

Com a *belle époque* e o fim da escravidão, a presença afro-amazônica no centro se tornou um problema maior para a ação dessa máquina de rostidade tanto em Belém, capital da borracha, quanto no Rio de Janeiro, capital federal, “O que se pretendia agora, nos alvares da República, era *limpar* dos vadios a capital do país, principalmente negros, que, após a abolição, pululavam pelos quatro cantos da cidade sem ocupação definida e

provocando frequentes distúrbios” (SALLES, 2004, p. 124). Como foi visto no capítulo anterior, policiais, códigos de postura, produções artísticas comprometidas com os poderes majoritários e intelectuais faziam parte de uma estrutura que tornava a cidade um grande estrato com suas divisões internas binárias de brancos e não brancos traduzidas espacialmente em centro e subúrbio. Muniz Sodré mostra que a segregação territorial foi um fenômeno nacional,

Como o afastamento de escravos e ex-escravos afigurava-se como fundamental a uma sociedade que, no final do século dezenove, sonhava em romper social, econômica, e ideologicamente com as formas de organização herdadas da Colônia – e que já excluía os negros dos privilégios da cidadania –, intensificaram-se as regras de segregação territorial, tradicionais na organização dos espaços brasileiros (SODRÉ, 1988, p. 37).

A constatação da segregação que acompanhou a contraditória modernização da cidade faz com que seja necessário se substituir a afirmação de que o subúrbio apresentado pelos modernistas foi uma realidade pós-*belle époque* pela de que os modernistas afirmavam um subúrbio que antecedia a *belle époque* e que sobreviveu criativamente aos dispositivos de controle criados no período desta.

As obras ora estudadas mostram que os autores conseguiram, a partir de suas vivências nos agenciamentos moleculares do subúrbio, produzir uma literatura menor, explorando as possibilidades rizomáticas, involutivas das produções semióticas das comunidades afro-amazônicas territorializadas em Belém, buscando extrair uma poética desse universo popular, impregnando-se de sua linguagem, de seu imaginário e de sua realidade social, trazendo à tona um passado mnemônico dinâmico que se recria no presente. Em dinâmicas como esta, cria-se, uma sempre contemporânea (re)costura de imagens afetivas de uma história viva que rasura a linearidade estática da história escrita (HALBWASH, 2003, p. 73). No caso da produção dos modernistas estudados, pode-se dizer que a mesma operou uma rasura na narrativa da *belle époque* amazônica, que majoritariamente tentou determinar a nação e o ser amazônicos, e que ao mesmo tempo ocultou as narrativas minoritárias afro-amazônicas.

Uma marca dessa literatura menor afro-amazônica percebida nas três obras foi a inserção de cantigas que circulavam nos subúrbios de Belém em suas produções. Esta proposta de ligação entre palavra escrita, ligada ao privilegiado nicho da Literatura, reconhecido e cultuado no “centro” da cidade, e a performance da palavra cantada minoritária suburbana surge a partir do momento em que os modernistas percebem o valor

dessa produção poética popular, recolhendo-a nas ruas, nas festividades, nos terreiros, nos espaços antes estigmatizados frequentados pelos afro-amazônidas. Depois de recolhê-las, os autores a transportaram para o privilegiado campo da arte literária, símbolo de civilização, e por isso com inserção no já referido “centro” urbano. Desse modo, os autores buscaram, assim, valorizar aquela cultura minoritária. Com isso, eles fissuraram a invisível, mas grande barreira que separa a cultura letrada escrita da cultura oral popular, esta ligada ao território do subúrbio e aquela, ao centro, desconstruindo também a violência simbólica sobre diversos grupos que Bourdieu afirma haver na dicotomia entre o oral e o escrito (BOURDIEU, 2007, p. 11), dicotomia caracterizada também pelo preconceito linguístico e pela valorização da norma escrita padrão em detrimento das manifestações orais populares.

Nessa proposta de aproximação modernista entre o oral minoritário e a escrita majoritária, destaca-se a percepção e preocupação de Bruno de Menezes com as cantigas coletadas, porque o mesmo transpôs para seus textos poéticos e até mesmo estudos não apenas o texto das cantigas por ele recolhidas, como o fizeram Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro, bem como outros modernistas do cânone nacional, mas também as notações musicais das mesmas, possibilitando ao leitor recuperar a melodia que acompanhava a composição recolhida. Isso comprova, por parte do poeta, a inovadora consciência de que a poesia oral cantada tem uma estruturação diferenciada em relação à escrita, devendo não ser avaliada pelo modo de recepção desta, pois, como afirma Paul Zumthor, “um poema composto por escrito, mas realizado oralmente, muda de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido e divulgado sob esta forma” (ZUNTHOR, 1997, p. 40). Assim, Bruno de Menezes busca compensar parcialmente a perda estética que as cantigas sofrem ao serem transportadas para o papel.

Na intercalação de vozes, as das obras literárias com as das cantigas populares afro-amazônicas, há a aproximação do individual com o coletivo, como vimos ser comum à literatura menor, assim como uma quebra da valorização hierarquizante que coloca a escrita padrão acima da oralidade popular, havendo assim uma desterritorialização da língua. No próximo capítulo será estudada essa aproximação entre a oralidade e a escrita modernista. O que importa observar por ora é que, como será mostrado no capítulo seguinte, há uma estreita ligação entre a territorialidade afro-amazônica em Belém e essas cantigas inseridas nas obras.

Neste capítulo percebeu-se que no Modernismo de Belém, houve ao menos um grupo, aquele que agora é conhecido como *Academia do Peixe Frito*, cuja proposta estética se ligava a uma percepção da cidade a partir do olhar do subúrbio, e que esse subúrbio, território em constante processo de desterritorialização e reterritorialização, alimentou, por sua vez, a produção literária de Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro, gerando obras que expressaram criativamente por meio da linguagem essa linha de fuga da coletividade afro-amazônica belemense.

5 A estratificação territorial e linhas de fuga afro-amazônicas em Belém

Neste seção, interessa perceber como a Belém da *belle époque* e pós-ciclo gomífero intensificaram uma estratificação que relaciona classe e raça. Nesse sentido a obra *Belém do Grão-Pará* (1960) é fundamental para este estudo. Dalcídio Jurandir, autor da obra, estava relacionado ao universo afro-amazônico pela sua própria vivência familiar e também por ser natural dos campos do Marajó, onde a produção do gado desde o período das primeiras invasões fez com que um grande número de africanos fosse lá escravizado, marcando fortemente a cultura dos campos marajoaras.

Quando de sua estada em Belém, o autor também percebeu a forte presença afro-amazônica, juntamente com o racismo já conhecido no Marajó, racismo esse que instituiu e naturalizava no cotidiano da cidade uma estratificação territorial baseada no discurso da raça relacionado com a questão econômico-social. Salles mostra que é possível perceber

A presença marcante de negros e mulatos na obra de Dalcídio Jurandir. Desde o *Chove nos Campos de Cachoeira* ele se posiciona como o escritor que deu mais vida e autenticidade ao negro no Pará. Falar de Literatura com ares de negritude na Amazônia parece chocar os menos informados. Todavia essa é uma realidade que tem sido bastante enfocada pelos escritores paraenses (SALLES, 2010, p. 221).

Mas o autor buscou também aprofundar seus conhecimentos se aproximando de pesquisadores do tema e pesquisando ele próprio bibliografias relacionadas ao assunto, como pode ser percebido em uma carta que escreve à sua então esposa enquanto estava preso no presídio São José, em Belém, “Guiomarina, [...] Manda dizer ao Flaviano procurar com o Gentil Puget os livros *Negro brasileiro* e *Religiões negras* que preciso estudar aqui” (NUNES, 2006, p. 34). Por sua vez, no posfácio da 5ª edição da primeira obra citada, é feita referência à relação entre Arthur Ramos, autor do estudo, e Dalcídio Jurandir, e ainda no mesmo livro é feita referência à mobilização de intelectuais pela liberdade de culto em Belém. Dentre tais intelectuais estavam Bruno de Menezes, o já referido Gentil Puget, e o próprio Dalcídio Jurandir,

Até em regiões que se julgavam imunes das religiões e cultos negros, vários colaboradores nossos tem registrado sobrevivências negro-religiosas e de outras formas de cultura [...]. Ainda recentemente, os jornais de Belém registravam o fechamento, pela polícia, de vários “terreiros”, o que deu lugar ao protesto de alguns intelectuais (RAMOS, 2001, p. 139).

O ano do início desses fechamentos foi 1937, como apontam Salles (2004) e Leal (2011). Esse tensionamento social em Belém, exemplificado pelo racismo religioso institucionalizado é um elemento presente em *Belém do Grão-Pará* (1960), e em todo o ciclo dalcidiano. No caso de *Belém do Grão-Pará* (1960) tem-se os terreiros como espaços religiosos enquanto linhas de fuga, sempre afastados do centro, longe do controle do poder disciplinar, e próximos de espaços aos quais os moradores brancos do centro não queriam aproximação, como um lazareto, o matadouro e o lugar para onde se encaminha o lixo da cidade, ficando os espaços higienizados centrais reservados para as manifestações religiosas frequentadas pelos brancos católicos, mas sem mistura com as manifestações católicas de origem popular, sobre as quais os afrodescendentes reterritorializaram muitas manifestações oriundas da África.

Especificamente no romance ora estudado, temos Alfredo conseguindo seu intento almejado nos dois romances precedentes, vir para Belém estudar, ficando na casa da família Alcântara, por intervenção de sua prima materna Isaura, família decaída após a queda de Antônio Lemos. Castelo mostra que a personagem possui um drama, “Alfredo vive o drama da aproximação, de estar nessas zonas de contato, de ser pela metade. Meio pobre, meio rico; meio branco, meio preto” (CASTILO, 2014, p. 164). Se a vinda da personagem tinha como expectativa a consolidação do ritual de rostitude embranquecedora por meio do estudo, o que iria acontecer no decorrer do ciclo, contrariando a expectativa inicial de embranquecimento, é uma aproximação gradual com o universo afro-amazônico. Alfredo, no início do ciclo, enquanto ainda menino, buscava, como já afirmado, o embranquecimento, por meio dos estudos. Seu objetivo maior seria o colégio carioca *Anglo-brasileiro*, mas, consciente da impossibilidade de tal projeto, ele desejou e pediu insistentemente para vir para Belém estudar.

Ainda em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), temos Alfredo com vergonha de sua mãe pela cor, desejando que a mesma fosse branca, e que fosse oficialmente casada, já que tal oficialização “embranquecia” as mulheres, transformando-as em senhoras respeitadas pela comunidade. Nesse sentido, o casamento, em sua oficialidade, traz a herança do período colonial, em que as brancas eram as mulheres para o casamento e as afrodescendentes as mulheres para o relacionamento extra-oficial, o que implicaria não se contrair o sobrenome do marido branco e o conseqüente reconhecimento social. E de fato, em nenhum dos romances do ciclo d. Amélia é reconhecida com o sobrenome Coimbra, de Major Alberto.

Vê-se, portanto, que no início do ciclo dalcidiano, para Alfredo, a elevação da mãe perante a sociedade passava pelo embranquecimento, via *status* de mulher oficialmente casada com um “branco”, fenômeno já apontado por Léon Damas e Frantz Fanon no contexto francófono. Assim, a família marajoara estaria tensionada entre o universo branco de Major Alberto e o depreciado universo afrodescendente de d. Amélia. Mas o narrador dalcidiano, em *Belém do Grão-Pará* (1960), como em outros romances do ciclo *Extremo Norte* questiona essa diferença entre brancas e afrodescendentes, já apontando para uma não necessidade de embranquecimento para que as afrodescendentes fossem “senhoras” dignas de respeito,

A prima Isaura e as duas Alcântara, a observavam: tinha a preta aquela boa simpatia, dando gosto de se estar a seu lado, ouvi-la ou vê-la silenciosa, tão senhora quanto as mais senhoras, ao mesmo tempo sem nunca sair de sua cor, sem jamais renunciar à sua condição de que parecia ter orgulho (JURANDIR, 2004, p. 53).

O narrador ao referir-se à personagem Dona Amélia, utiliza o substantivo “preta”, buscando estabelecer uma relação de igual respeitabilidade com as brancas da família Alcântara pela identificação daquela com estas na condição de senhora. A afirmação de que a mesma não precisaria “sair de sua cor” para ser reconhecida como “senhora” já mostra que o narrador dalcidiano questiona o embranquecimento como necessário para o reconhecimento social. A sugestão do orgulho de Dona Amélia pela sua afrodescendência ratifica tal questionamento. Já para Alfredo, a ida para a cidade, com a ajuda da mãe, para seu ingresso no sistema formal de ensino urbano implicaria para este uma oscilação positiva para o universo branco do pai.

O ser branco, além de sua filiação paterna que o ligaria à erudição, se relaciona à cidade, espaço tido como centro do saber moderno. Dalcídio Jurandir nos mostra que, relacionada à divisão urbana entre centro e subúrbio, há também a diferença simbólica entre o campo e a cidade, diferença essa herdeira de um processo já presente na Antiguidade latina e na Idade Média, que desvaloriza o campo e superestima a cidade,

Os termos relacionados à cidade denotam a educação, a cultura, os bons costumes, a elegância: urbanidade vem do latim *urbs*; polidez, da *polis* grega. A Idade Média herda da Antiguidade latina, e reforça, esse menosprezo pelo campo, sede do bárbaro, do rústico. Os camponeses são rudes (LE GOFF, 1998, p. 124).

Nesse sentido, a aproximação entre subúrbio e interior, vista como hipermargem ou cidade estendida, como afirma Costa (2013), os coloca como símbolos do atraso, do arcaico e da não modernidade, o contrário do que o poder público deseja para a capital no ciclo gomífero, como visto no já referido relatório de 29 de junho de 1901, da Intendência, em que é possível ver ações punitivas contra as fogueiras de São João, em nome de uma civilização conquistada pela cidade. Por isso Dalcídio Jurandir mostra em seu ciclo que muitos coronéis, chamados “brancos”, pela comunidade mais simples, embora com fazendas no Marajó e outras localidades interioranas, não abriam mão de possuir um luxuoso imóvel no centro de Belém, com o fim de afetar um ar de civilização.

A expectativa embranquecedora de Alfredo com a vinda para Belém, como já antecipado, seria aos poucos convertida em uma gradativa identificação afrodescendente por intermédio principalmente do lado familiar materno. Essa estratificação valorativa territorial ligada ao ser ou não branco, ao ser ou não urbano, ao ser ou não do centro é uma aprendizagem que Alfredo tem de forma gradual ao longo do ciclo, e não sem conflitos internos e externos.

Aproximar-se da branquidão seria um sinônimo de elevação para o afrodescendente, como determina a máquina de rostidade, se aproximar do afrodescendente, como já adiantado, teria um efeito contrário, significando a decadência dos brancos. Tal fenômeno é perceptivo logo no início da narrativa, quando os Alcântara recebem d. Amélia e a prima em casa, em que o narrador, nos revela os pensamentos de Virgílio Alcântara, “Ia à porta da alcova, olhava para a d. Amélia, afinal uma preta embora não fosse contra pretos. Virava o rosto quando ela o encarava” (JURANDIR, 1960, p.49). O narrador, aos nos revelar os pensamentos de Virgílio Alcântara, mostra o racismo velado à brasileira, que associa a imagem do afrodescendente à pobreza e à decadência. Se na descrição do narrado o termo “preta” possui conotações positivas, em Virgílio, “preta” assume conotações negativas. Após o fausto representado pelo período lemista, receber d. Amélia e a prima para tratarem do acolhimento de Alfredo para seus estudos na cidade parece confirmar a decadência em que caíra a família. Essa decadência econômica da cidade, por meio dos Alcântara é apontada por Marli Furtado,

Dalcídio traz à tona os áureos tempos da borracha e do Lemismo em Belém, em contraste com a pobreza daquele momento do Laurismo, através do enfoque da derrocada final da fictícia família Alcântara e da perda das ilusões do fictício menino Alfredo, o qual completa neste livro a passagem para a adolescência (FURTADO, 2002, p. 115).

A infância é o período da imaginação, e é essa imaginação que iria construir a Belém onírica de Alfredo. Já a adolescência representa a passagem para o princípio de realidade, em que a cidade idealizada aos poucos dá lugar à cidade real, com suas contradições e conflitos, dentre eles o racismo. Segundo ainda Furtado, o romance se divide em dois núcleos familiares. Um primeiro de brancos decaídos, e um segundo, de maior interesse para este estudo, pois que se constitui de afro-amazônidas, que é o núcleo familiar ligado à d. Amélia. Assim, como disse Candido (2006) ser comum à Literatura Brasileira, o externo acaba por fazer parte da estrutura interna da obra. Essa divisão presente na narrativa, e observada por Furtado, mostra um elemento importante na narrativa dalcidiana, que é o fato de, juntamente ao aspecto econômico, o aspecto racial ser um elemento hierarquizante na sociedade.

O segundo núcleo se compõe por um grupo de negros, parentes de d. Amélia, mãe de Alfredo, entre os quais se destacam Mãe Ciana, Magá, suas filhas Isaura e Violeta. Há homens na família, mas aparecem poucas vezes nominados. São obreiros e retratados como irmãos de Isaura, a personagem que faz elo com os Alcântara. A completar o elenco, destaca-se o anarquista seu Lício, ex-marido de mãe Ciana. Este é o núcleo do trabalho: todos, autônomos ou assalariados, trabalham, eis a principal diferença do outro núcleo. De nenhuma dessas personagens sabemos o sobrenome (FURTADO, 2002, p. 115-116).

A afirmação da pesquisadora mostra que Dalcídio Jurandir se contrapôs à imagem de indolência dos afrodescendentes, já vista nos naturalistas e em *Hortência* (1880), de Marques de Carvalho, com, Lourenço, o irmão da protagonista sempre fugindo ao trabalho, e sempre buscando festas e confusões. O núcleo também se relaciona com a divisão social do trabalho em que os afrodescendentes ficam com os mais pesados e mal remunerados. A divisão do trabalho exposta em Dalcídio Jurandir iria de encontro à afirmação de Freyre, para quem a plasticidade e a mobilidade na escala social brasileira eram a comprovação de nossa democracia racial. Dalcídio Jurandir mostra que, na sociedade brasileira, aos brancos ficam destinadas as atividades intelectuais e outras atividades de grande prestígio social; enquanto que ao afrodescendente seriam destinadas as funções mais pesadas, bem como mais mal remuneradas e desvalorizadas.

Ali na Rui Barbosa, da Mãe Ciana à Violeta, todas sabiam coisas, suas artes, suas curiosidades. Família muito bem apreciada, seu sangue, dela ele era; tio na cana do leme dum barco, tio soldado no Rio de Janeiro e vários ofícios e viagens, a prima na costura, a Ciana no cheiro, a Magá na tartaruga e tacacá, os primos na mobília e no motor, e ele, filho de branco e de preta, que ofício era pra ele, agora naquele Barão? (JURANDIR, 2004, p. 193-194).

Essa realidade dividida em que se encontra Alfredo ainda hoje está presente nos dados estatísticos sobre o ingresso de afrodescendentes no nível superior de ensino, que começaram a mudar apenas nos últimos dez anos, em muitos casos graças às políticas afirmativas para a comunidade afrodescendente. Mas tais políticas, mesmo hoje são questionadas por parte dos que reivindicam a democracia racial brasileira¹⁷.

Essa divisão sócio-racial do trabalho está bem explícita na crônica ribeiriana *O prático do Purus*. A crônica se liga à navegação internacional do rio Amazonas, liberada com fins comerciais a partir do decreto imperial de 1867 (SOUZA, 1994, p. 134), mas que demandava um exímio conhecedor dos rios da região para orientar os navios, com o fim de evitar encalhes e naufrágios, “[...] Criolo, não! Praticagem, então, era serviço pra preto? Carvoeira, frente de caldeira, baldeação de convés, carregamento de lenha, isso fosse lá!” (RIBEIRO, 2005, p. 87).

Se no pensamento de Virgílio o racismo se dá de forma sutil, na crônica ribeiriana ele aparece de um modo escancarado. A função de prático, segundo o cronista, era uma função de muito prestígio durante o ciclo gomífero, uma vez que vários navios estrangeiros começaram a frequentar as águas amazônicas, nem sempre fáceis de ser navegadas. Mas, como mostra a passagem ribeiriana, tal função não era vista com bons olhos na mão de afrodescendentes.

Também no poema *Gente da Estiva*, na obra *Batuque*, temos essa divisão do trabalho na cidade, em que o adjetivo “escura” aponta a mão de obra como sendo afrodescendente, em contraste com o padrão branco e estrangeiro,

[...]

O inglês nem se apressa,
Porque o que entra nos seus armazéns,
Só sai feito preso pagando carceragem...

No cais o serviço na sua bruteza
É ver como em faina
Qualquer formigueiro
Com a gente da estiva
Empurrando o carrinho

[...]

A gente da estiva

¹⁷ O percentual de negros no nível superior quase dobrou em 10 anos: em 2005, um ano após a implementação de ações afirmativas, apenas 5,5% dos jovens pretos ou pardos de 18 a 24 anos frequentavam uma faculdade. Em 2015, 12,8% dos negros na mesma faixa etária estão matriculados no ensino superior. A pesquisa foi divulgada nesta sexta-feira (2) pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em <https://guiadoestudante.abril.com.br/universidades/percentual-de-negros-nas-universidades-dobra-em-10-anos/>. Acessado em 27 de dezembro de 2018.

Na lida afanosa
Parece escuras formigas troncudas.

E a gente da estiva
Ao voltar à casa,
Faminta esfalfada
Nem come daquilo
Que lhe andou nas mãos calosas
Calejadas humildes

(MENEZES, 2005, 69)

Em dois de outubro de 1909, portanto, antes da *débâcle*, o porto de Belém foi concedido aos ingleses, que criaram a *Port of Pará Co.*, ficando aos brancos o lucro do “que entra nos seus armazéns”, enquanto que a gente da estiva, afro-amazônidas e tapuios de Belém, “Faminta esfalfada/Nem come daquilo/Que lhe andou nas mãos calosas/Calejadas humildes”. O poema tem uma predominância dos pentassílabos de ritmo binário que lembram o ritmo do trabalho, mas com um tom melancólico. Alguns versos são alongados, justamente aqueles em que se destacam as imagens do cais como prisão e excessiva exploração do trabalho por parte daqueles que detêm os meios de produção. O eu poético ao mesmo tempo que compara o trabalho à escravidão no verso 41, “como se fizesse trabalho forçado”, mostra esses trabalhadores como obstinados como “formigas troncudas”. A analogia sugere uma leitura da organização do universo das formigas, em que as operárias se sacrificam pela rainha, mas também mostra uma desumanização pelo trabalho. A recuperação dessa humanidade no poema fica a cargo do título, que traz a palavra “gente”, e pela comiseração do eu poético pela condição desses trabalhadores.

Ainda com relação à divisão do trabalho, tomando como exemplo a *Port of Pará*, há um “branco” brasileiro retratado por Dalcídio Jurandir em *Belém do Grão-Pará* (1960), o fictício engenheiro dr. Pennafort, que trabalhava na referida empresa e possuía uma fábrica de gelo, tendo fama de sultão. Segundo Coimbra, a personagem dr. Pennafort foi inspirada em um personagem histórico da cidade,

Todas as obras referenciadas por Dalcídio Jurandir como sendo de autoria do tal Pennafort, são do engenheiro Bolonha. [...] Foram as concessões para urbanizar a cidade de Belém, cedidas a Bolonha e a outros engenheiros, a gota d’água que provocou a derrocada da chamada “era Lemos” (COIMBRA, 2014, p. 24).

Dalcídio Jurandir e Bruno de Menezes se referem ao mesmo espaço, mas enquanto o poeta mostra os que mais trabalham sem nada ter, o romancista mostra como os “brancos” levaram a cidade à ruína. O protagonista dalcidiano também iria fazer um questionamento que se tornaria recorrente em outros romances, que é a valorização de funções e atividades

liberais ligadas à classe rica e branca, e a desvalorização de atividades ligadas à classe pobre de tapuios e afrodescendentes.

[...] Estranhou ao ter de carregar na rua os sacos das compras de seu Virgílio, papel nunca almejado para si em seus sonhos com o colégio. Este será um dado a germinar nos questionamentos e nas elaborações que fará sobre a vida, afinal, almejava a vida intelectual e o que lhe ofereciam era o trabalho braçal. A convivência com os primos negros e pobres, todos obreiros, lhe avivará melhor esse discernimento, assim como fará com que Alfredo se identifique de vez com a mãe e aceite definitivamente sua mestiçagem (FURTADO, 2002, p. 137).

Do universo do núcleo afro-amazônico, que provocará tais questionamentos em Alfredo, interessam para este estudo principalmente dois personagens, Mãe Ciana e seu Lício. Tal interesse, como já afirmado, se dá pelo fato de a primeira ser a mais velha do referido núcleo, tendo mais experiências de vivência nesse universo. Já Lício interessa pela sua idade também avançada, e sua experiência como *flâneur* afro-amazônico e militante anarco-sindicalista. No romance dalcidiano, os dois personagens acabam por complementar o projeto do autor de mostrar as relações histórico-geográficas da comunidade afro-amazônica com a cidade, uma vez que Mãe Ciana representa o campo da memória, enquanto seu Lício, como encadernador e militante, se liga ao conhecimento da escrita, fazendo uma crítica no campo moderno da História. A partir dos mesmos, história e memória acabam por complementar a (re)visão sobre o afro-amazônida na cidade.

Além dos dois personagens citados, também interessa a este estudo Sebastião, tio do protagonista, compondo também o núcleo familiar materno de Alfredo. Apesar de ausente em *Belém do Grão-Pará*, Alfredo rememora a relação deste com a branca Dolores, de Cachoeira, sendo por esta chamado para obter notícias do Tio, que estava alistado como militar no Rio de Janeiro. Assim, percebe-se que as relações amorosas entre brancos e afrodescendentes, que deveriam promover a mestiçagem fraterna de que falava Freyre, seriam uma experiência conflituosa por conta do racismo presente no Brasil e na Amazônia.

Desse modo, o conflito entre lugares de brancos e afro-amazônidas, em uma dimensão para além de uma pequena comunidade, como a que pertencia Alfredo no Marajó, iria ser mais claramente percebido em Belém, quando o mesmo vem pela segunda vez, agora para estudar (FURTADO, 2002, p. 136). A primeira vinda do protagonista era lembrada como uma experiência ruim, pois lhe ficou na memória não a representação da Paris tropical pertencente ao universo branco, mas uma imagem de uma casa pobre de

subúrbio, onde o que ganhou foram duas chineladas. Não por acaso trata-se de um subúrbio conhecido por sua grande população afro-amazônica, o Umarizal.

Em *Belém do Grão-Pará* (1960), Alfredo agora voltaria à capital, e a cidade que queria ver era a descrita por seu pai, sua mãe e siá Rosália, que se apresentava como uma cópia de um centro civilizador em meio à floresta, Paris, o que era alimentado pelo Estado e seus grupos majoritários do ciclo gomífero.

[...] Sua ocupação maior será vasculhar Belém, procurando aquela cidade que ele sabe perdida, a de Siá Rosália, a do Álbum Comemorativo do Centenário de Belém, muito folheado por ele no chalé. Em processo de amizade com Libânia, esta será sua madrinha em um primeiro longo passeio pela cidade. (FURTADO, 2002, p. 134)

O referido álbum foi um dos instrumentos utilizados pelo poder instituído para disseminar o imaginário da *belle époque* em Belém. Nesse Álbum estava a cidade que a Intendência queria fazer passar aos olhos dos munícipes e propagandear para fora do estado e mesmo do país. E é esse fantasma de cidade que Alfredo buscava encontrar com seus próprios olhos. Na afirmação de Furtado percebe-se uma incompatibilidade entre o real e o imaginário, pois a personagem iria “vasculhar” a cidade real em busca da sua cidade imaginária, mas ao mesmo tempo esse fantasma de cidade aparece como perdido. Ainda segundo Furtado, o protagonista iria sair de uma visão mais espacial da cidade para uma perspectiva mais sociológica, em que predomina a divisão social, alicerçada sobre o racismo. A passagem da perspectiva espacial para a sociológica implica uma consciência territorializante sobre a cidade. Tal perspectiva iria aos poucos se construindo ante os olhos de Alfredo,

A cidade se faz personagem e se apresenta a nós principalmente através do olhar das personagens humanas. [...] E Alfredo [...] estabelece primeiro uma relação de amor com a cidade. Essa relação se desdobra em descobrimento e ou reconhecimento de seu espaço, quando ele se encontra com a Belém pintada a ele por siá Rosália, ou então quando reconhece o que vira no Álbum Comemorativo. Depois, ela se faz decifrar em seus aspectos sociológicos: indica-lhe o anonimato dos homens, a necessidade crucial de dinheiro, a divisão social. (FURTADO, 2002, p. 158-159).

Um elemento importante a se destacar nesse processo de desnudamento da cidade é esse narrador dalcidiano. Segundo Paulo Nunes, em muitos momentos o mesmo adere ao ponto de vista dos personagens (NUNES, 2007, p. 98). Essa adesão, que nos permite em muitas passagens ter acesso à perspectiva minoritária da cidade no romance, segundo Willi

Bolle, faz parte de um projeto dalcidiano de produzir um amplo diálogo com os grupos minoritários, que incluiria falar sobre e com eles, e em alguns momentos lhes passar a palavra (BOLLE, 2012, p. 219). Essa perspectiva minoritária do narrador pode ser percebida logo no início do romance, quando Alfredo contempla uma mulher que passa na rua,

O chapéu, uma tampa de terrina com ramalhetes caindo pelos ombros da senhora, protegendo-o do sol. No quarteirão sem calçada, cheio de goiabas podres e à vista dos cacos de vidro, a madame avançava para o Largo de Nazaré, transportada por dois negros africanos que eram aqueles seus sapatos fabulosos (JURANDIR, 2004, p. 150)

Perceba-se que ao final da citação o narrador compara os sapatos da mulher que passa a “dois negros africanos”. Esse conhecimento histórico do modo de transporte dos senhores brancos durante o período escravocrata não é do conhecimento do adolescente Alfredo, e sim do próprio narrador, que rasura a modernidade da moda com o fantasma da herança colonial. No que diz respeito ao adolescente, o seu gradual distanciamento em relação à Belém idílica e sua aproximação com o subúrbio se relacionam também com sua gradual tomada de consciência afro-amazônica ligada à questão de classe. Assim, em um primeiro momento, como já dito, Alfredo iria se sentir deslumbrado com a cidade, mas iria aos poucos perceber que alguns lugares são interditados a ele. Desse modo, iria tomando conhecimento de que a cidade possui uma estratificação que traduz geograficamente a divisão social entre ricos brancos e pobres não-brancos. Um primeiro exemplo dessa consciência territorial está na passagem abaixo,

No patamar do sobrinho de Joãozinho Rangel, onde sempre esperava, não sendo nunca convidado a entrar, se despedia do tio e do frango, humilhado e encantado. Revistas debaixo do braço, voltava-se para as fachadas. Os azulejos, como violetas, floresciam. Que salas, móveis, louças, meninos e gramofones, gansos e queijos, banhados naquele lilás, se ocultavam naqueles sobrados proibidos? (JURANDIR, 2004, p. 148-149).

Embora encantado com o sobrado do sobrinho branco do goleiro de Cachoeira, Alfredo apenas pode imaginar como seria lá dentro, pois nunca é convidado a entrar. O autor colocou dois advérbios que criam a simetria opositiva que caracteriza essa interdição o “sempre” da espera, e o “nunca” da entrada. Os sentimentos opostos que Alfredo traz consigo ao se despedir fazem parte dessa passagem do desejo de encontrar o fantasma de cidade perseguido e a realidade interdita ao personagem. Na exibição dos signos desse

fantasma que o sobrado visitado desperta, percebem-se elementos relacionados ao padrinho decaído, “gramofone” e “ganso”, o que intensifica a sensação de perda.

Como será visto, quando este é chamado por Dolores, não seriam essas as únicas vezes em que, na narrativa, sua entrada em um lugar seria interdita. Tal interdição é ratificada pelo adjetivo dado aos sobrados, “proibidos”, proibidos a Alfredo, na verdade, proibidos a todos do grupo social ao qual ele é identificado, a não ser na condição de serviçais, como será visto quando for analisado o espaço das rocinhas, com Mãe Ciana. Assim os sobrados fazem parte dessa dura aprendizagem de Alfredo sobre interdição de determinados espaços para os não-brancos na cidade, como já mostrara Furtado,

As casas, ou melhor, os sobrados, também o ajudarão a perceber algo que amadurecerá dentro de si e será muito importante para o processo por que passará nesta e nas outras próximas narrativas deste segundo núcleo de *Extremo Norte*: a vala das classes sociais que separa os homens. Este dado, antecipado pelo narrador na narrativa anterior, nesta obra se fortalecerá e se transformará em uma das chaves para a leitura tanto das demais obras do ciclo, quanto do ciclo todo (FURTADO, 2002, p. 135).

Mas não é somente com Alfredo nem somente com os espaços privados que vamos perceber uma cidade dividida territorialmente entre brancos e não brancos em *Belém do Grão-Pará*. Tal divisão territorial fica também explícita na divisão dos espaços públicos a serem frequentados. É o que se percebe na explicação que Emília Alcântara dá a si mesma sobre o porquê de ser ela a receber da amiga Isaura, prima de Alfredo, os ingressos para o cinema Olímpia, e não os familiares desta,

Qual dos dois irmãos ia no Olímpia? Um, sapateiro, mexendo nos motores da fábrica de sapatos, o outro, marceneiro, nem um nem outro ia. A Magá? Mãe Ciana? Violeta, essa, não fazia muito empenho, primeiro porque o Olímpia pedia traje correspondente, segundo porque no Iris ali no Reduto, com o subúrbio em peso na fita em série, ela preferia muito mais. Olímpia era dos patrões do sapateiro e do marceneiro, das pessoas que tinham nome no jornal, nome nas portas e janelas de escritório, nas tabuletas do comércio, da indústria e nas residências de doutores de Nazaré e São Jerônimo (JURANDIR, 2004, p. 201)

Os pensamentos da personagem mostram que, apesar de não haver uma segregação instituída oficialmente pelo Estado, havia uma segregação instituída cotidianamente. Pois havia o cinema dos “patrões”, senhores daquilo que Dalcídio Jurandir chamou de branquidão social por seu poder e notoriedade, como dr. Pennafort, enquanto que os não brancos, principalmente os afro-amazônidas, a que pertence o segundo núcleo do romance, simbolizando a pobreza, tinham um cinema próprio, o Cine Iris, localizado na área de subúrbio, no Reduto. Observe-se que Emília faz questão de elencar todos os moradores do

núcleo afro-amazônico, à exceção de Isaura, que consegue os ingressos, mostrando a incompatibilidade de cada um destes com o cinema localizado no centro da cidade. A ideia moderna de espaço público, assim estava atravessada pela herança colonial que estabelecia a segregação territorial da cidade.

Agora, com as suas transformações estruturais e estéticas, o espaço público em Belém transformara-se em um palco, assim como em outras capitais do Brasil, mas precisaria ser livrado da incômoda presença minoritária, para o desfile da sociedade majoritária,

Antes de se constituir no espaço de trocas diretas (estações de vias férreas, correios, empórios mercantis etc.) do século XIX, a cidade europeia [...] oferecia-se a si própria como espetáculo, criando espaços para o desfile das famílias burguesas, dos comerciantes, das conquistas técnico-científicas e, principalmente, criando uma imagem exata de si mesma, expressa tanto nos mapas urbanos quanto nas representações ideológicas que a opõem, como sede da cultura, ao rusticismo camponês (SODRÉ, 1988, p. 30-31).

O lugar em que a família que agregou Alfredo passou a morar após a queda do intendente Lemos, nº 160 na Gentil, é à época limítrofe entre o subúrbio de baixada dos pobres e o centro urbanizado dos ricos. Assim, a insistência por parte de d. Inácia nas apostas no 160, número de sua casa, e do jacaré no jogo do bicho, como aponta Furtado (2002, 134), pode ser lido como simbólica, já que o jacaré habita a margem entre a terra e a água, podendo mover-se nos dois lugares, o que poderia ser traduzido como o lugar limítrofe entre a baixada pobre e o centro rico, como apontado por Castelo (2004). Daí a ideia de Emília de a família mudar-se para a estrada de Nazaré, se aproximando mais da sociedade branca,

Sim, na estrada de Nazaré, entre a Benjamim Constant e quase-quase a esquina da dr. Moraes, já para desembocar no Largo da Pólvora; meu Deus, pertinho do Olímpia, do terraço do Grande Hotel, da melhor farmácia, dos passeios em torno da estátua da República, da Assembléia e do Teatro da Paz. Cruzando a dr. Moraes, estava-se num quarteirão de “olhe lá”: o palacete Faciola, com seus claros azulejos, apreciando-se o Comendador, relampejando de anéis em quase todos os dedos, embarcar no seu alto carro; a casa do dr. Bezerra, onde as moças, educadzinhas na Inglaterra, eram vistas de finas almofadas nas janelas, passando e repassando entre os luxos da sala de lustros tão brilhando que pareciam sempre acesos. (JURANDIR, 2004, p. 245).

Percebe-se como, mesmo com o fim da *belle époque*, a ostentação de morar próximo aos seus símbolos ainda persistia. O desejo que atrai Emília é perceptível no verbo “desembocar”, que sugere uma correnteza que arrasta os habitantes para o centro moderno da cidade. A associação desse centro com a luz, a beleza e a riqueza é flagrante, por meio

de vocábulos como “claros”, “relampejando”, “lustros”, “brilhando” e “acesos”. Desse modo, quanto mais próximo do centro, mais se embranqueceria e mais se embelezava.

Emília Alcântara é quem mais encarna no primeiro núcleo familiar o desejo embranquecedor de habitar o centro. Será dela a ideia da mudança para Nazaré. Esse desejo de habitar o centro como estratégia embranquecedora iria ser mostrado também pela voz de outra personagem, Libânia, durante o aniversário de Emília, “Por mais que as moreninhas disfarcem, vestidinhas assim-assim, talco para desfazerzinho o pretume, as roxidão, a madrinha Emília não engole, não. Ela quer é as brancuras, as boas famílias” (JURANDIR, 2004, p. 382). Em contraste com a expectativa luminosa de Emília que o centro simboliza, tem-se a opacidade dos diminutivos associados às afrodescendentes. Na afirmação de Libânia tem-se também a confirmação do amorenamento como atenuação do “pretume”, como já afirmado. Agora o amorenamento é apresentado por meio do “talco para desfazerzinho o pretume”. A partir de Libânia, é possível perceber uma relação da brancura ao *status* de “boa família”, que por sua vez se relaciona a habitar a Estrada de Nazaré, já próximo ao Largo da Pólvora e do cinema Olímpia.

Alfredo, mesmo não morando com o segundo núcleo, iria cada vez mais se aproximando dos seus parentes pelo lado materno, moradores do número 72, na travessa Rui Barbosa, tomando contato com a cultura afro-amazônica, passando por um processo gradual de identificação com esse rico universo cultural,

De uma certa maneira, Alfredo compreendeu que sua família estava ali naquela Mãe Ciana, na Magá que vendia tacacá na rua, nos primos quase pretos, asseadamente sujos de trabalho, inteiramente despreocupados de morar na Estrada de Nazaré. (JURANDIR, 2004, p. 327).

Perceba-se que o narrador mostra que o núcleo familiar não dá importância para a ostentação de habitar o centro como se vê nos Alcântara, o que é intensificado pelo advérbio “inteiramente”. Tal narrador se aproxima do núcleo afro-amazônico e valoriza sua característica de trabalho ao criar o oxímoro “asseadamente sujos” de trabalho. Interessante observar que a expressão “quase pretos” utilizada mostra de início uma leitura ligada apenas à cor da pele, mas, ao correr do ciclo, Alfredo iria passar por um longo processo de aprendizagem até *Ribanceira* (1978), que iria ensinar-lhe que o ser “preto” está também na condição sócio-econômica e na identificação. No próprio romance há um caso de identificação. Trata-se do “amarelinho” Antônio, identificado com os cultos afro-amazônicos da região tocantina. Esse processo identificatório iria fazer Alfredo questionar a estrutura desigual que a organização da cidade e seus dispositivos disciplinadores

representam para uma maioria minoritária, com a qual pouco a pouco ele começa a se identificar. Ao mesmo tempo, por meio do narrador, percebe-se que Alfredo começa a ter o início de um olhar diferenciado para com o subúrbio, começando a perceber com outros olhos um universo que em sua primeira vinda a Belém lhe parecera apenas repugnante.

O chão, sob o jasmineiro, salpicado de jasmims, era um acolhimento. Alfredo tinha atravessado aquele palhoçal pobre da Castelo Branco, saltando lama e valas, ladeando capinzais e lixo, roupas quardando no meio da rua, linhas de papagaio que os meninos empinavam, pupunhas cozidas à venda nas janelinhas. Tacacazeiras montavam suas panelas e bancos na esquina. Uma nuvem de chuva despencou, chiando nas palhas e zincos da rua. Nas barracas de chão, viam-se meninos de olho remelento, mulheres costurando, amarelidões de paludismo e partos recentes, velhinhas vergadas sobre a almofada de renda, a peneira de tapioca, o cabelo piolhento da neta que berrava (JURANDIR, 2004, P. 207)

A descrição é de uma rua já próxima ao lugar que tanto os Alcântara temiam ir morar, os covões de São Brás. A paisagem é semelhante à que lhe desgostou em sua vinda lembrada em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), mas agora o que era frustração começa a se transformar, apesar do ambiente de clara pobreza, em um sentimento de “acolhimento” e simpatia. A partir de diferentes fragmentos, o narrador vai montando um quadro suburbano que mistura beleza, trabalho, pobreza e abandono. Nesse cenário a figura feminina, ao lado das crianças, tem destaque. A paisagem descrita traz uma beleza moderna de herança baudelaireana, em que o feio e o belo têm seus limites quebrados.

Interessante notar que dentro do ciclo dalcidiano a desconstrução da cidade idílica de Alfredo vai acompanhando sua inserção cada mais para dentro do subúrbio, conhecendo as mazelas e também a cultura do povo que não entrou na narrativa da Belém imaginária presente no *Álbum de Belém*. A obra em questão seria o início desse processo. Willi Bolle percebeu que se dava o início de uma incursão suburbana,

Não chegou a pôr os pés naquele território, mas os habitantes à margem da grande cidade atiçavam a sua curiosidade. “Que população vivia” naquela outra parte de Belém, “do outro lado da baixa”, perguntava-se Alfredo; “que lavadeiras, capinadores com suas foices, que meninos?” (BOLLE, 2012, p. 219)

O termo “baixa” ou “baixada” era utilizado para designar as áreas alagadas de Belém, que tinham sobre si a má reputação de serem fontes de sezões e falta de higiene. No capítulo 19, Alfredo, do seu endereço na Gentil ouvia a voz distante de uma lavadeira, que poderia ser a de uma das taieiras que entoavam a cantiga *Lavadeira da Campina* na festa do Divino Espírito Santo no Umarizal, semelhante às afro-amazônidas encontradas

por Bates nos poços públicos, semelhante também à lavadeira mãe de Hortência e à Mãe Ciana. Essa voz surge como uma metonímia do subúrbio, onde estão os capinadores e os meninos pobres que ele antes rejeitara, a ser descoberta nos romances seguintes. Contrapondo-se a essas vozes que chamam a atenção de Alfredo, surge ao seu lado Emília Alcântara, com seu desejo de habitar o centro.

5.1 O núcleo afro-amazônico da Rui Barbosa

A identificação entre Alfredo e o núcleo da Rui Barbosa, número 72, é fundamental para que ele passe da rejeição à aceitação do universo ao qual sua mãe pertence. Se de início ele quer fazer o carocinho de tucumã embranquecê-la, agora a cor de sua mãe passa a ter aos olhos do protagonista uma beleza própria, com a qual ele passa a se identificar,

Ela estava à beira do rio. Ele, sentado catando pedrinhas que atirava na correnteza. De pé, com o sol morrendo no seu rosto, bela lhe parecia a mãe. Uma beleza negra, aveludada. O sol se mirava naquele espelho, no aço do rosto dela. Um obscuro pensamento debatia-se no menino: dali saí, dali nasci. E atirava pedras no rio. Submisso, aos pés da mãe, o rio passava, cauteloso para não despertar o silêncio dela, cuidando de levar, para sempre refletido, aquele escurume dela tão no rosto (JURANDIR, 2004, p. 213-214).

Na descrição que o narrador faz de Dona Amélia, a partir da perspectiva de Alfredo, tem-se uma imagem de uma beleza a um só tempo luminosa e misteriosa. O verbo “morrendo” relacionado ao sol que ilumina a mãe, e o adjetivo “submisso” relacionado ao rio que a banhava mostram as forças da natureza submetidas a essa mulher que traz o mistério da criação com que o filho se debate. O rio submisso à Dona Amélia lembra Oxum, divindade mais adiante abordada, que habita e comanda os rios. A expressão “o sol morrendo no seu rosto” particularmente chama a atenção pela originalidade, pois muitas vezes o sol simboliza a razão e a força fálica masculina que submete o feminino (LEXICON, 1990, p. 185), mas na referida expressão o sol perde a força, para logo em seguida ser igualado na luminosidade e na força ao rosto de Dona Amélia. A força do feminino em d. Amélia é complementada por outra passagem, “o sol se mirava naquele espelho, no aço do rosto dela”. A apresentação do rosto da personagem como espelho do sol mostra a originalidade da imagem dalcidiana, pois o espelho “em virtude de sua clareza, [...] é um símbolo solar, na qualidade de fonte indireta de luz, mas é também um símbolo lunar; devido a sua passividade, é um símbolo da feminilidade (LEXICON, 1990,

p. 88). A presença da palavra aço dá uma conotação de resistência ao rosto feminino de d. Amélia. Percebe-se que divisão simbólica de gênero, que dá ao masculino a atividade e ao feminino a passividade é rasurada, sendo a personagem ao mesmo tempo solar e lunar. Não por acaso, Virgílio Coimbra, um homem branco, ao encarar d. Amélia, desvia o rosto.

O rio também é um espelho que reflete o “escurume” do rosto da mãe de Alfredo. Seu silêncio se confunde com o da mulher afrodescendente. Os dois silêncios se confundem no mistério. A própria palavra mito, em sua raiz my, significa silêncio. René Guenon afirma que esse silêncio é o do mistério, do sagrado, do que não pode ser abarcado pela razão e pela palavra (apud RIBEIRO JUNIOR, 1992, p. 15). Na Amazônia há o famoso mito da Iara que aproxima o fluvial e o feminino. Mais uma vez a divisão simbólica dos gêneros é rasurada, pois d. Amélia, na imagem, é solar e líquida a um só tempo.

Nesse olhar mais detidamente para a mãe, Alfredo aos poucos vai percebendo na mesma uma beleza negra, iniciando um processo de rasura no muro branco dos significantes e no buraco negro das subjetivações que colocam a beleza ao lado do ser branco, sendo o negro visto como o seu oposto, ou seja, o feio. Esse processo identificatório afrodescendente de Dalcídio Jurandir presente no seu romance de 1960, e projetado de forma gradativa e complexa sobre protagonista, está presente também em outros textos do escritor marajoara, como na crônica que o autor fez para a revista *Novos Rumos*, um ano após o lançamento de *Belém do Grão-Pará*, pela morte do líder revolucionário congolense Mulumba, em 1961,

Me lembro dos meus avós e bisavós negros, do quilombo de que vim, da pretada que conheci e amei no Pará, ao pé dos velhos engenhos mortos, dos igarapés lavando roupa, das “ramadas” dançando em louvor de São Benedito. Sempre ouvi no coração essa voz subterrânea, expressa e invencível da África, porque de um ventre negro nasci, e de um seio negro foi o meu primeiro leite (JURANDIR, 1961)¹⁸.

Se o processo identificatório afrodescendente de Alfredo em *Belém do Grão-Pará* (1960) surge inicialmente ainda como um “obscuro pensamento”, na passagem supracitada, ao referir-se ao líder revolucionário africano morto, o autor faz uma

¹⁸ A fonte de onde foi extraída a citação do jornal *O Estado do Pará* foi resultado do projeto de Iniciação Científica em Licenciatura em Letras A CONTRIBUIÇÃO DE DALCÍDIO JURANDIR PARA OS PERIÓDICOS NOVOS RUMOS, PROBLEMAS, LITERATURA, CULTURA POLÍTICA, FUNDAMENTOS, VAMOS LER! E O CRUZEIRO, 2011. - UFPA, sob orientação da prof^ª. Dr^ª. Marli Tereza Furtado.

aproximação de Mulumba com suas origens no Marajó, chegando a afirmar para si uma origem quilombola. Essa afirmação identificatória Alfredo iria aos poucos assumir, após conflitos internos e externos. Em *Belém do Grão-Pará* (1960), Toda essa “pretada” iria surgir principalmente pela memória de Mãe Ciana, fazendo uma aproximação entre os afro-amazônidas principalmente do Marajó e de Belém.

Segundo Furtado, o núcleo da Rui Barbosa, nº 72, como já afirmado, é o núcleo de trabalhadores, parentes de D. Amélia, mãe de Alfredo, núcleo afrodescendente em que se destacam as mulheres, “em frente à junção das duas linhas de bonde, o 72 era de porta e janela, espremido entre o jardim gradeado de um palacete e uma casa de quatro janelas construída no ligeiro declive da rua” (JURANDIR, 2004, p. 183). A descrição das duas construções entre as quais se localiza o nº 72 mostra o avanço das moradias dos brancos, tomando o bairro de Nazaré desde o projeto de expansão lealista. Palacetes seriam construídos no bairro, expulsando as moradias pobres para os subúrbios¹⁹. Marques de Carvalho mostra que, antes da expansão das moradias dos brancos para o bairro de Nazaré, a área tinha uma forte presença afro-amazônica,

De longe em longe, nas estradas do bairro de Nazaré, Lourenço encontrava um batuque, onde pretos entusiasmados arrastavam as chinelas com desenvoltura no solo de terra batida das salas sem pintura. [...] Mulatas risonhas requebravam-se nos afadistados meneios desenvoltos do lundu, tendo espetados nas grandes trunfas grossos cachos de jasmim, as saias tufadas, cheias de ar pelas graciosas vira-voltas ao som das castanholas de trepidantes pretos excitados (CARVALHO, 1989, p. 120).

A citação de Carvalho explica o porquê de uma família afro-amazônica estar habitando em Nazaré, e não em bairros como Umarizal, Jurunas ou São João do Bruno. Apesar do isolamento do nº 72, o fato de a família morar em uma rua chamada Rui Barbosa é simbólico, pois ao ano de 1922, o político que deu nome à rua ainda era vivo, sendo um símbolo da implantação da República e da luta pelo fim do regime escravocrata. Esse processo de expansão do centro que desterritorializa o subúrbio e obriga seus habitantes a se deslocarem para mais distante está presente também no Umarizal, hoje bairro nobre da cidade. Assim as manifestações afro-amazônicas também estão em constante processo de desterritorialização e reterritorialização, sempre se recriando em novos territórios, como é exemplo o bairro da Terra Firme, onde estão hoje diferentes

¹⁹ Ao apresentar comunicação sobre a presente pesquisa de doutorado, ouvi uma defesa que afirmava que os palacetes que avançaram sobre Nazaré e São Brás foram feitos em lugares que antes eram vazios demográficos, esquecendo-se da população pobre que antes da expansão habitava o bairro.

terreiros, grupos de capoeira e bois-bumbás.

No núcleo afro-amazônico há a brincalhona Magá, afeita a adivinhações de duplo sentido, “bem negra, quartuda, os olhos espremidos, o cabelo pouco e nhã”, vendedora de tacacá na esquina da Rui Barbosa com a então São Jerônimo, mãe da costureira e decoradora Isaura, da sorridente Violeta, do sapateiro Laurindo e de um marceneiro não nomeado. Violeta é apresentada como sendo de riso fácil. Quanto à Isaura, há a sugestão de uma relação homoafetiva entre ela e Emília Alcântara (CORRÊA, 2008, p. 72). Já os dois filhos de Magá aparecem mais como coadjuvantes na narrativa. Os mesmos se apresentam como colaboradores dos revoltosos do Guamá, tendo também participação numa greve.

Além destes, há Mãe Ciana, mãe de Gualdina, esta, moradora da Antônio Barreto, no Umarizal. A exceção de Gualdina, dona de casa casada com um trabalhador das oficinas de Val-de Cães, todas são mulheres que trabalham para o próprio sustento, não tendo marido. Dalcídio Jurandir, desse modo, tenta mostrar a diferença entre as mulheres brancas da classe abastada e as não brancas, principalmente as afro-amazônidas da classe baixa, antecipando desde o início do ciclo, como já mostrado, um debate que entraria no meio feminista somente na década de setenta. Enquanto as mulheres deste núcleo possuem sua independência, no núcleo dos Alcântara, há uma grande preocupação com a necessidade do matrimônio, o que não acontece tanto com as mulheres do núcleo da Rui Barbosa. Essa realidade diferenciada, que incomoda Alfredo em relação aos seus pais, é um elemento presente também em *Belém do Grão Pará* (1960), pois no início do relacionamento entre seu Lício e Mãe Ciana, esta indaga sobre a possibilidade de oficialização do relacionamento dos dois, mas ante o desinteresse de Lício, a mesma abandona a ideia. Percebe-se que o casamento, enquanto instituição legitimadora da posição da mulher perante a sociedade majoritária está mais próximo das brancas que das negras. Assim, o fracasso de Emília Alcântara em conseguir um casamento para si, a aproxima mais da condição das mulheres dos grupos minoritários dos subúrbios.

5.1.1 A Belém afro-amazônica de Mãe Ciana

Dentre as mulheres do núcleo afro-amazônico da Rui Barbosa, destaca-se Luciana, ou Mãe Ciana, como é conhecida. A mesma representa a experiência dos mais velhos no referido núcleo. O vocábulo “mãe” colocado em seu apelido tem a conotação matriarcal,

mas também pode ser uma sutil alusão aos terreiros de babassuês frequentados por Mãe Ciana, em que a direção dos mesmos é feita por “pais” e “mães” de santo.

A propósito do nome Ciana, este se aproxima de uma famosa personagem histórica, na casa de quem dizem ter nascido o samba, quando este ainda era proibido, Tia Ciata, também afro-religiosa, baiana radicada no Rio de Janeiro, morta em 1924. A presença dos substantivos relacionados ao parentesco, mãe, pai, tia, filho e filha no meio da comunidade afrodescendente pode estar relacionado com o fato de o poder em muitos povos originários da África ter por base o sangue ou o parentesco, de onde se explicaria a importância das linhagens (MUNANGA, 2012, p. 35), e a ascendência materna, em lugar da paterna. Outra observação sobre o nome da personagem é que em Ciana pode-se ler um anagrama da palavra “anciã”, elemento marcante da personagem. Enquanto anciã, Mãe Ciana é uma mulher com grande experiência de vida e de saber na comunidade afro-amazônica, representando a força dessas mulheres na luta pela sobrevivência e a fonte de transmissão de saberes. Diferentemente da modernidade que traz o culto ao novo, a ancestralidade afrodescendente valoriza os mais velhos como fonte de conhecimento.

Nazaré do Ó, narradora das memórias do carimbó de Icoaraci, a outrora vila do Pinheiro, onde seu Lício vê pela primeira vez Mãe Ciana, em seu relato sobre suas primeiras vivências nesse universo na década de sessenta, faz alusão a uma senhora ligada ao universo afro-amazônico, cujo nome, inclusive, é igual ao apelido da personagem anciã dalcidiana,

Era muito interessante duas negras de dois metros de altura, Dona Ciana e Dona Quitéria, [...], eram centenárias, a dona Quitéria morreu com 124 anos e dona Ciana com 112. Só para vocês terem uma ideia, elas eram africanas. [...] E essas duas senhoras, elas sentavam no tambor, amarravam as saias grandes, as duas no tambor, e toma-lhe carimbó (FIGUEIREDO; PIANI, 2006, p. 137).

Viúva de um primeiro marido, a personagem perdeu um filho e uma filha. Após o fim mal resolvido do relacionamento com seu Lício, teve de deixar seu casebre no Umarizal, passando a morar com o núcleo da Rui Barbosa, e às vezes na casa da filha Guldina, casada e residente na Antônio Barreto, ainda no Umarizal. Dalcídio Jurandir reconhece a mistura de elementos amazônicos e afrodescendentes presente na personagem, percebendo elementos africanos reterritorializados a partir da experiência colonial amazônica, o que confirma o que vem nesta tese se chamando de territorialização afro-amazônica,

Menos preta que cafuza, beijuda e de roupa sempre limpa, fazia cheiro de papelinho para freguesia certa, certas casas da Independência. Rui Barbosa e Reduto. Isso depois que enviuvou, sim, que antes, ainda de luto, teve de amassar açaf na Domingos Marreiros, por algum tempo com a bandeirinha no portão. Trazia no rosto e na voz, no corpo vergado, trabalhos e penas de sua família de escravos. O ramo da Mãe Ciana, de onde vinha o de d. Amélia, de Muaná, não se sabia se diretamente da África, do Maranhão ou, por compra em Belém, espalhou-se em Araquicaua e Santana, engenhos da boca do Arari, hoje acabados, que pertenceram aos frades, sítios dos brancos (JURANDIR, 2005, p. 185).

O vocábulo “ramo”, presente nas palavras do narrador, confirma a ideia de linhagem ligada ao núcleo materno de Alfredo, tendo como origem a África. O verbo “espalhar” confirma o processo reterritorializante afrodescendente no Marajó. O narrador descreve Mãe Ciana como cafuza, que significa possuir traços indígenas e afrodescendentes, tendo consigo elementos afro-amazônicos, sempre circulando pela cidade a trabalho, tendo em seu perfil as marcas da escravidão. Mãe Ciana representa, então, esse passado escravocrata que a maioria na Belém bellepoqueana e pós-bellepoqueana quer esquecer. A personagem dalcidiana Mãe Ciana recupera, assim, uma figura afro-amazônica comum das ruas de Belém na passagem do século XIX para o XX, mas que foi esquecida da história que veio mais tarde a narrar o cotidiano da cidade de Belém daquela época, a vendedora de cheiros de papel, figura descrita pelo pesquisador Raimundo Moraes em seu famoso *O meu dicionário de cousas da Amazônia*, de 1931,

Cheiro de papel – Serradura perfumada. Compõe-se de raízes, rizomas, cascas, paus aromáticos, ralados e misturados a trevos, jasmims e rosas. Acondicionado em invólucro delgado de papel, quase como envelopes, é vendido em balaios de talas, por mulatas, em Belém. É usado nas cômodas, baús e *sachetts* da roupa branca. Perfume suave, impregna-se de tal maneira na fazenda que, mesmo depois de lavada a camisa ou lenço, ainda se sente o aroma delicioso (MORAES, 2013, p. 59).

Assim como fez De Campos Ribeiro com as personagens do cotidiano belemense em suas crônicas de *Gostosa Belém de Outrora* (1965), e Bruno de Menezes em *Batuque* (1939), Dalcídio Jurandir, ao apresentar Mãe Ciana, salva do apagamento da história da cidade essa personagem popular, mas destoante do traço de rostidade que orientou a narrativa do mito da *belle époque*. No campo das artes visuais, a pintora Antonieta Santos Feio, em sua obra *Vendedora de cheiro*, de 1947, também registrou essa personagem cotidiana de Belém.



Antonieta Santos Feio, *Vendedora de Cheiro*, c. 1947,
 óleo s/tela, 105,6 x 74,3 cm, Museu de Arte de Belém (PA).

A personagem do quadro tem no pescoço um crucifixo, e por baixo deste uma figa da Guiné, mostrando o processo rizomático sagrado que envolveu elementos católicos e africanos. Trata-se do mesmo tipo de figa da guiné que Mãe Ciana trazia sempre consigo. A expressão triste e séria da trabalhadora contrasta com a flor no cabelo enquanto símbolo de feminilidade. As veias acentuadas na mão que segura a cesta de cheiros sugerem a ligação dessa mulher ao trabalho, como afirma Furtado ser próprio do núcleo a que pertence Mãe Ciana. Diferentemente das mulheres brancas, muitas vezes retratas com destaque para a beleza e uma expressão delicada, aqui é o trabalho que se destaca e todo um corpo afetado por este. Este quadro nos lembra a descrição de Mãe Ciana feita pelo narrador, “Trazia no rosto e na voz, no corpo vergado, trabalhos e penas de sua família de escravos”. O cenário ao fundo, uma construção modesta em madeira, mostra o lugar a que pertence essa senhora, o subúrbio, assim como a anciã personagem dalcidiana.

De volta ao romance, a vendedora de cheiro é a mais velha da família, aparecendo como cafuza, ou seja, com elementos indígenas e africanos, confirmando os processos

rizomáticos e reterritorializantes afro-amazônicos. Ao indagar a origem da genealogia de Mãe Ciana, e de toda a família de D. Amélia, o narrador a apresenta como ligada a afrodescendentes escravizados, mas também mostra algumas das possíveis origens dos escravizados vindos para a região amazônica, nos fazendo atentar para o fato de que houve diferentes levadas de diversos lugares em diferentes momentos da região, não se podendo ter uma representação homogeneizante dessa afrodescendência na Amazônia.

Assim como seu Lício no Porto do Sal encontrou o piloto de embarcação Januário para dar fuga a Jerônimo Paxiúba e sua noiva Etelvina, também Mãe Ciana “às vezes, ia ao Ver-o-Peso procurar os parentes que vinham de Santana”. Além disso, os paus e ervas que comprava no mercado vinham de Santarém, região oeste do Pará, também por meio das embarcações, o que comprova que a margem do rio era e é uma hiper-margem da cidade em constante contato com os interiores e que há uma estreita relação desses afrodescendentes com o universo amazônico interiorano, o que confirma, pelo contato dos afro-amazônicos da capital com outras localidades, a percepção dalcidiana de que Belém trazia em si o “Grão-Pará”, mostrando também que a vinculação do referido universo apenas com o tapuio, tido como miscigenação do indígena com o europeu é uma visão limitada sobre o que seria o chamado ser amazônico.

Mãe Ciana, em sua venda de papeis de cheiro possuía um ritual de feitura e de venda. Os papeis eram feitos às sextas e “vendidos aos fregueses certos no sábado”. Os cheiros de papel vindos de matéria prima da floresta e vendidos na cidade mostram bem como a comunidade afro-amazônica se identificou com os conhecimentos de manipulação dos primeiros nativos da região, assim como de ervas aromáticas trazidas pelos portugueses de outros cantos do mundo, como o asiático Patchuli. Os nomes das madeiras e ervas aromáticas, “Pau-de-Angélica, Macacapuranga, Pau-Rosa, Pau-de-Angola. Patchuli do bem miudinho” (JURANDIR, 2004, p. 187) lembram os dois primeiros versos da segunda estrofe do poema que abre o livro *Batuque* (1939).

Patichouli, cipó-catinga priprioica,
baunilha, páu rosa, orisa, jasmim.
(MENEZES, 2005, p. 51)

Se no romance dalcidiano a musicalidade rítmica das denominações é sugerida pelas consoantes oclusivas e glotais, alternando-se entre surdas e sonoras, no poema bruniano tal apelo rítmico é intensificado e está presente em quase todo o livro. Esse apelo rítmico que os autores buscam imprimir aos seus textos é uma marca da musicalidade afrodescendente,

tendo um forte apelo corporal, sendo esse corpo afro-amazônico um instrumento territorializante.

O narrador nos confirma Mãe Ciana como frequentadora dos terreiros de Belém, localizados em áreas de subúrbio da cidade. “Uma por outra vez, frequentava os terreiros de d. Luiz de França na Cremação, ou lá vizinho do Asilo dos Lázarus”. A complexidade dessas manifestações afro-amazônicas demanda atenção. Na tese de Maíra Oliveira Maia (2017) está registrado o terreiro como sendo de “dr.” Luis França, o que sugeriria ser esse o dono do terreiro. No entanto, a abreviação correta é “d.” de “dom”, um título de nobreza, além de haver a preposição “de”, sendo, portanto, dom Luís de França então uma entidade de terreiro.

O fato de existir nos subúrbios de Belém o culto ao “santo rei de França” teria como explicação o fato de a cidade de São Luis, antes da presença portuguesa, ter recebido os franceses (ZIEGLER, 1977, p. 24), tendo assim esse culto migrado para Belém. Tal entidade, na verdade, faz parte do panteão dos terreiros Mina, mas com influência nagô (CAMPELO, LUCA, 2007),

Tanto os “orixás” quanto os “voduns” representam as forças da natureza. São eles as entidades máximas no que tange a hierarquia do panteão. Além deles citamos os “nobres gentis nagôs” ou “senhores de toalha” que são os donos do poder, representados pela nobreza européia, principalmente de países cristãos. Esses personagens, de alguma forma possuem relação com o processo de expansão marítima e com a colonização do Brasil. Personagens hierarquicamente importantes, muitas vezes referidos como “os brancos”, que tematizam, cada um ao seu modo, valores como o cristianismo, lusitanismo, hierarquia, nobreza etc. (CAMPELO; LUCA, 2007, p. 15-16)

Dalcídio Jurandir não apenas faz Mãe Ciana frequentar o terreiro de d. Luís de França, divindade nobre gentil nagô. Além disso, o autor colocou também em *Belém do Grão-Pará* (1960) uma personagem que representa a influência afro-amazônica na região tocantina. Trata-se de Antônio, menino utilizado como escravo infantil em uma casa vizinha aos Alcântara. O que chama a atenção é que o mesmo, apelidado de “feiticeirinho”, também é chamado de amarelinho, não tendo uma identificação com a afrodescendência pela cor da pele. Isso mostra o pioneirismo de Dalcídio Jurandir no que diz respeito à percepção da complexidade dos processos identificatórios, pois Dalcídio Jurandir mostra que essa cultura afro-amazônica não atraía apenas os negros. Assim, há um processo intenso de identificação do “amarelinho” com a comunidade afro-religiosa tocantina, como mostra uma cantiga, entoada pelo menino, a partir do contato com os quilombolas próximos à vila de Juaba. Nesta cantiga, há a presença de d. Luiz de França, sugerindo a

influência mina também naquela região,

*Sou marinheiro,
vivo do mar
Vim para a terra
pra trabalhar.*

*Venci batalhas,
fiz aliança.
Sou d. Luís
d. Luiz de França.*

(JURANDIR, 2004, p. 350)

Ao mostrar um canto de um culto religioso que teria migrado de São Luiz a uma entidade que se afirma originária do mar, e presente tanto na região tocantina quanto em Belém, Dalcídio Jurandir mostra haver constantes trocas entre as diferentes cidades amazônicas e mesmo entre essas e cidades de outros estados por via marítima. Um exemplo desse contato marítimo-fluvial na narrativa está em Seu Lício ir de barco até São Luiz, trazendo um par de sandálias para Mãe Ciana (JURANDIR, 2004, 480). Belém tem uma ligação com São Luiz também porque veio de lá a expedição para a fundação do que seria a capital paraense. Segundo as pesquisadoras supracitadas, foi justamente no ciclo gomífero que a religião mina migrou do Maranhão para Belém e se instalou no subúrbio da cidade, o que mostra que, sob a aparência de uma importação cultural exclusivamente afrancesada, vieram também, à época, elementos afro-religiosos da mina. A disseminação da religião dos mina entre a comunidade afro-amazônica da cidade foi facilitada pelo fato de as origens dos escravizados no Pará e Maranhão serem comuns, tendo os mesmos sido trazidos pelo tráfico feito pela *Companhia das Índias do Grão-Pará e Maranhão*. A forte influência dos mina na cidade pode ser percebida pelo nome que o pesquisador Antônio Baena dá à igreja do Rosário em seu *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*, de 1833, chamando-a de Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos Minas (BAENA, 2014, p. 186).

No que diz respeito à localização dos terreiros frequentados por Mãe Ciana, são citados dois, o vizinho do asilo dos Lázarus e o de d. Luiz de França na Cremação. Este bairro era então distante do centro, por isso escolhido para o forno crematório do lixo da cidade pela Intendência em 1900, e também destino final “da carrocinha dos cachorros que os levava para o fogo” (JURANDIR, 2004, p. 94). A presença afro-amazônica como uma das marcas do bairro da Cremação está sugerida na passagem em que Emília Alcântara reflete sobre a mudança do 160, “Arre, que chegava de achas de lenha e rapaduras jogadas

do trem, do pai comendo aos pedaços com uma danadice como se semelhantes rapaduras fossem feitas com bocados de mulatas daquelas da Cremação” (JURANDIR, 2004, p. 260). Ao sugerir o desejo erótico de Virgílio pelas mulatas, pela analogia das rapaduras com as mesmas, evocando uma grande voragem pelo uso da locução adverbial “aos pedaços”, o narrador se aproxima de Emília Alcântara, mulher branca, retratando esta a mulher negra como desviança do traço de rostidade, por suscitar a lascívia nos homens, sendo assim o outro negativo da mulher branca, esta própria ao casamento, em que o desejo é disciplinarizado e aceito pela sociedade majoritária.

Já o Asilo dos Lázaros, voltando à questão dos terreiros, na verdade, foi o Leprosário do Tucunduba, fundado em 1815, para onde iam os hansenianos. De início a maioria era de escravizados abandonados pelos seus senhores. O lazareto era localizado nas margens do rio Tucunduba, já próximo ao rio Guamá, no bairro de mesmo nome (HENRIQUE, 2012, p. 154). Estar em um bairro para onde segue o lixo ou onde estão aqueles de quem a maioria quer distância era uma estratégia para se fugir aos olhos vigilantes da polícia, e dos dispositivos disciplinares dos códigos de postura, se configurando, portanto, a localização desses terreiros como linhas de fuga em relação ao centro estratificante e disciplinar. Mãe Ciana era, assim, frequentadora de terreiros e devota de Nossa Senhora do Rosário.

Além de iniciar Alfredo nos ritos de feitiçaria, Mãe Ciana também iria revelar a Alfredo, por meio de suas lembranças uma parte da história da relação da mãe deste com o pai, Major Alberto, em Belém, parte da vida dos pais até então desconhecida pelo protagonista, com destaque para os ciúmes paternos. A memória da anciã faz a mesma chegar até o tempo de d. Amélia ainda nova, solteira, frequentando festas em São Brás, na travessa 14 de abril, na “Bela União”. Trata-se do mesmo lugar frequentado por Catarina, parenta de mãe Ciana, a quem esta deu um par de sapatos seu por se sentir melhor de “pé no chão”, confirmando-se, assim, como parte da aristocracia de pé no chão de que falava Dalcídio Jurandir²⁰.

Além de encontrá-la no 72 da Rui Barbosa, Alfredo em dois momentos encontra com Mãe Ciana nas ruas de Belém. A primeira vez é no *Largo da Misericórdia*, quando Alfredo a indaga sobre Jerônimo Paxiúba, e a segunda, durante a trasladação do Círio de Nazaré, quando Alfredo a ajuda a retornar para casa. É simbolicamente significativo o fato de os

²⁰ Sobre a expressão “aristocracia de pé no chão”, afirma o autor em entrevista a Eneida de Moraes para a folha do Norte, “Todo meu romance, distribuído, provavelmente, em dez volumes, é feito, na maior parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é a minha criaturada grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. [...] A esse pessoal miúdo que tento representar nos meus romances chamo de aristocracia de pé no chão (MORAES, 1996, p. 32-33).

dois se encontrarem a primeira vez no *Largo da Misericórdia*. Primeiramente pelo próprio nome do largo, hoje Praça *Barão de Guajará*. No vocábulo Misericórdia tem-se a união de dois termos latinos: *miseratio*, que significa compaixão, e *cordis*, que significa coração. Desse modo a misericórdia estaria ligada ao coração que se compadece com a dor alheia, como é o caso da comiseração de Mãe Ciana e de outras personagens para com a fome dos roceiros do Guamá. Perceba-se que, quando Alfredo a encontra, ela está, assim como a personagem retratada no quadro de Antonieta Santos Feio, com uma figa da Guiné, amuleto muitas vezes dado de presente por um preto velho para a proteção. O uso do amuleto tem a função de ajuda necessária para que a mesma executasse sua missão de auxiliar os noivos foragidos. O referido amuleto se inscreve no que os portugueses chamaram de fetiche, palavra relacionada a feitiço, que pode explicar a devoção dos afrodescendentes por Nossa Senhora do Rosário,

Essa capacidade de unir o devoto diretamente ao alvo de sua prece remete a outra explicação para o êxito ao culto a Nossa Senhora do Rosário entre os negros, que seria a possível identificação do rosário com objetos mágicos constituintes da religiosidade africana (SOUZA, 2002, p. 161).

A afirmativa de Marina de Mello e Souza torna mais claro o motivo da devoção de Mãe Ciana, enquanto afro-amazônida, por Nossa Senhora do Rosário. Assim, Dalcídio Jurandir mostra haver uma relação de solidariedade entre afro-amazônidas e tapuios pela condição de oprimidos, e nessa rede de solidariedade, também o sagrado é um instrumento de auxílio contra as investidas de grupos majoritários por meio dos dispositivos de repressão e controle.

Há um segundo motivo para ser simbólico o lugar para o encontro dos dois, e ele se relaciona ao aspecto histórico, porque esse largo ficava localizado na antiga rua *Formosa*, onde morou um dos líderes da Cabanagem, Eduardo Angelim, e que, após a retirada dos cabanos de Belém, recebeu o nome de *Treze de maio*, data da retomada do controle da cidade pelas tropas imperiais no ano de 1836. Esses dois motivos, a solidariedade e o histórico do lugar ligado à Cabanagem, mostram uma relação de solidariedade histórica entre os grupos minoritários na Amazônia, além de apontar para uma possível explicação para o local escolhido pelo autor para o encontro.

Alfredo agora encontra a anciã com o balaio de cheiros, com um ar misterioso que lhe parece suspeito. Mas já tendo sido, sem explicações, proibido de ir à casa de Gualdina, o mesmo passa a desconfiar de algo, já que Mãe Ciana afirmou no 72 que a produção era

na sexta e a venda no sábado, o que não era o caso. Alfredo suspeita de que a anciã com o balaio de cheiros em um dia atípico tem a ver com que se está escondendo na casa da filha Gualdina. Este pede para acompanhá-la, o que é de pronto negado pela idosa. Aumentam, então, as suspeitas de Alfredo sobre da ligação da idosa com a rede clandestina que está ocultando Jerônimo Paxiúba e sua noiva Etelvina,

— E lá no Guamá? [...] Ela, apanhada no segredo, fez um gesto de silêncio. E logo como se desabafasse: [...] — Pensa que os escravos já acabaram? Eu venho da escravidão. Eu, tua avó, tua mãe, tu também. Tu tens no sangue. Nossos parentes penaram nos engenhos. Só nos engenhos? Hum! Deus queira que eles ganhem, tomem as enxadas. Entrem aqui, ora esta, não é de mim que vão tirar (JURANDIR, 2004, p. 327)

Assim como no poema *Gente da Estiva*, de Bruno de Menezes, tem-se na fala da idosa personagem a associação do presente com a herança da escravidão pela grande exploração do afrodescendente e dos pobres em geral. Além disso, Mãe Ciana mostra a Alfredo uma linhagem de parentesco que o ligaria à escravidão. Na praça que fica diante da rua que homenageia a derrota cabana, temos a fala de quem não reconhece o discurso moderno brasileiro da democracia racial, mostrando que, assim como após a Independência, também com a criação da República, a dura realidade não havia mudado substancialmente para afrodescendentes e tapuios. A fala de Mãe Ciana lembra a de Paulo da Rocha no Conto *O rebelde*, de Inglês de Sousa, quando interpelado pelo padre de Vila Bela sobre a necessidade de o velho revolucionário, vítima de preconceito dos brancos na referida vila, lutar contra os cabanos (SOUSA, 2006, p. 107-108). Assim, os mesmos motivos que geraram a Cabanagem na primeira metade do século XIX, estavam fazendo os roceiros do Guamá se levantarem no início do século XX.

A fala de Mãe Ciana sobre a descendência dos que foram vítimas da escravidão contribui para o processo identificatório afro-amazônico de Alfredo, que se construiria de forma complexa e lenta. Alfredo, por sua vez confessa à Mãe Ciana que trabalhou fazendo carroto, dando o dinheiro conseguido para o “fugitivo”, o que estreita mais o laço identificatório entre Alfredo e os grupos minoritários amazônicos. Além disso, o carroto feito por Alfredo faz com que este se distancie do universo do trabalho intelectual ligado ao pai branco, e se aproxime do universo do trabalho manual dos seus parentes afro-amazônicos.

A segunda vez em que Alfredo encontra Mãe Ciana é durante a trasladação, mas antes de encontrá-lo, a idosa iria desde o início ao fim da procissão caminhar também pelas

suas memórias pessoais, que se confundem com a memória coletiva da comunidade afro-amazônica a que pertence, havendo, assim, nessas memórias a enunciação coletiva característica da literatura menor.

Mãe Ciana acompanha a trasladação desde o seu início, no colégio Gentil Bitencourt, conhecido à época também como “colégio das moças”. A rocinha ao lado do colégio estimula a memória da anciã. Em 1922, já havia se iniciado a expansão da cidade, no rumo da Avenida Tito Franco, hoje Almirante Barroso, o que aos poucos foi ajudando a acabar com as rocinhas, espécie de moradias de campo dos brancos que habitavam o centro. Essas habitações já eram comuns antes da Cabanagem. Mas, como afirma Bates em 1848, após os eventos revolucionários, muitas rocinhas passaram a ser menos frequentadas por seus donos com receio de ataques dos que habitavam as imediações das mesmas,

À época de nossa chegada, a cidade do Pará não se tinha recuperado dos efeitos de uma série de rebeliões, provocadas pelo ódio existente entre brasileiros e portugueses [...]. Embora fizesse doze anos que a situação se mantinha calma, quando ali chegamos a confiança ainda não tinha sido totalmente restabelecida, e os negociantes e mercadores portugueses não se aventuravam a ir morar nas suas belas chácaras ou rocinhas, localizadas nos arredores da cidade e no meio de luxuriantes e ensombrados jardins (BATES, 1979, p. 21).

De tal afirmativa é possível perceber que após a Cabanagem, a divisão entre centro e branco e subúrbio não branco foi acentuada, pela cisma que ainda restava entre os não brancos pobres e os brancos ricos. Dalcídio Jurandir, ao fazer Mãe Ciana lembrar da rocinha do brancos de Santana, ricos do Marajó, por ela frequentada, nos mostra uma habitação onde há uma divisão em que aos mesmos era reservada a frente desse espaço para o seu constante ócio, ficando os não brancos confinados à cozinha e outros espaços de trabalho.

Mãe Ciana, olhando a casa-grande, suspirou: “Rocinha”, como se chamava as casas-grandes da cidade, noutra tempo. Lá estavam os dois cachorros de pedra no portão, o gradil do jardim, as três janelas da frente de azulejo com as sacadas e as três bocas gradeadas do rés do chão. Mais ao fundo do jardim, pegada com a sala de jantar era uma ala assobradada, sobre esta, espiando a rua, a cabeça da velha sumaumeira do quintal, senhor quintal. [...] Mal descansava o cesto na ponta da grande mesa coberta dum oleado que tinha umas pinturas ou mesmo no colo duma das brancas que ia escolhendo os papéis. E lá se ia ela, Mãe Ciana, varando para a cozinha Ali, sim, de seu agrado e intimidade, se abancava em meio de seus conhecidos do Araquicaú, sua raça, batendo língua em torno dos quefazeres de fogão, pia e ferro. Sabia duma porção de gente espalhada pelo Arari, ilhas, subúrbio, novidades chegando no Ver-o-Peso na boca de barqueiros, vendedores de açaí, moços de lancha, todo um pessoal que trabalhava e era para a Mãe Ciana a sua família. Enquanto, na frente, salas e varanda, como se estivessem muito longe, entretendo as suas horas, nas suas cadeiras de embalo se embalando, se aborreciam as senhoras, ah, como se aborreciam sem estarem

aborrecidas, esse aborrecimento de não ter do que se aborrecer, tudo ali a hora e a tempo, pensava, então, a Mãe Ciana (JURANDIR, 2004, p. 475-776).

Mãe Ciana, ao rememorar a rocinha, mostra um elemento que foi apagado da cidade de Belém com o processo modernizante, as casas-grandes. Ao afirmar que “rocinha” era como eram chamadas as casas-grandes em Belém, o narrador reinsere na história e no espaço da cidade o afrodescendente escravizado explorado.

Interessante observar que o narrador ratifica a ligação racial à classe social ao equivaler os vocábulos “senhoras” e “brancas”. Essa equivalência lembra a cantiga recolhida por Bruno de Menezes e colocada na introdução de seu livro *Batuque* (1931), em que há um diálogo entre a “nega” e a “sinhá”, em que a “sinhá” fica sugerida como sendo branca, em contraposição à “nega”, que aparece como sugestão de submissão. Assim, o narrador elucida que “rocinha” era o nome dado às “casas-grandes” dos arredores de Belém, numa alusão às casas grandes dos senhores do regime escravocrata. Outro elemento a se destacar é a divisão estrutural da casa-grande ligada à divisão sócio-econômica, principalmente no que diz respeito às mulheres: às brancas, as salas e a varanda; aos não brancos a cozinha, lembrando a mulata do poema bruniano *Oração da Cabra Preta*, que passa o dia na “cozinha dos patrões”. Assim, mais uma vez Dalcídio Jurandir mostraria que a branquidão se ligaria ao ócio, e a não branquidão se ligaria ao trabalho. Desse modo, Dalcídio Jurandir desconstrói a visão negativa de indolência criada sobre o afrodescendente, pois liga essa “raça” ao trabalho, afirmando terem os da cozinha laços familiares com a personagem. Ao mesmo tempo em que trabalham, esses afro-amazônidas estreitam laços por meio das notícias dos interiores.



Prédio da antiga rocinha de Bento José da Silva Ramos, que em 1895 passou a abrigar o Museu Emílio Goeldi. Fonte do autor.

De fato, existiram muitos engenhos nas cercanias de Belém, como o do Murucutu, o do Tapanã. Segundo Bezerra Neto (2001, p. 58), havia grande quantidade de engenhos em Belém, concentrando-se nos mesmos a maioria dos escravizados do Grão-Pará. O próprio lugar onde se localiza o colégio Gentil, de onde parte a trasladação em que ia Mãe Ciana, segundo Arthur Vianna, era um engenho, o de Theodureto Soares (VIANNA, 1905, p. 21). Nesse momento, a memória de Mãe Ciana se aproxima do conhecimento histórico de seu Lício para trazer à tona a presença afrodescendente nesses grandes casarões, presença ocultada da história oficial,

Mas escutassem seu Lício falar: “Aquele Rocinha?” Era o que era, agradecessem aos escravos, aos vaqueiros, aos mestres de obras. A massa daquela construção? Cheirassem bem, embaixo da pintura, do mosaico e azulejo, logo se sentia a *catanga* dos pretos, a *inhaca* dos vaqueiros, suamento do trabalho que faz o mundo. Mãe Ciana, cismando, tinha de abanar a cabeça (que seu Lício não visse), aprovava, logo num espanto por aprovar, mas imaginação e memória se cobrindo de negros do velho engenho de Santana, pretos nos tijolos e na argamassa, a negralhada bonita, com o seu piche no sol, as construções levantando, vissem aquele engenho do Itacuã... Mãe Ciana via. Nossa Senhora do Rosário haveria de ter isso em conta (JURANDIR, 2004, p. 476-777).

Por meio do discurso indireto livre, o narrador apresenta, ante a imagem da rocinha, os pensamentos que misturam imaginação e memórias de Mãe Ciana, que por sua vez dão voz consciência de classe ligada à afrodescendência de seu Lício. Dalcídio Jurandir mostra que sob a aparência europeia das ricas construções coloniais, estava o trabalho de muitos mestres afrodescendentes escravizados em diferentes ofícios. As marcas invisíveis que Lício afirma estarem por baixo da casa-grande, mostram a espoliação que a escravidão representou para os afrodescendentes. Assim, Dalcídio Jurandir une a pesquisa histórica à memória para mostrar que, diferentemente do que afirmam autores como Márcio Souza, houve engenhos na Amazônia, com uma economia baseada na força de trabalho escravizada. Dalcídio Jurandir recupera vocábulos associados negativamente aos negros, “*catanga*” e “*inhaca*”, semelhante ao que faz Bruno de Menezes em *Batuque* (1931-1939), dando um caráter positivo a esses termos, “cheirassem bem, embaixo da pintura, do mosaico e azulejo, logo se sentia a *catanga* dos pretos, a *inhaca* dos vaqueiros, suamento do trabalho que faz o mundo”. Tais cheiro são associados ao trabalho, às forças produtivas da sociedade. No campo da linguagem, é a desterritorialização minoritária deslocando a língua maior.

Ante o não reconhecimento desses escravizados esquecidos pela história, Mãe Ciana apela para um reconhecimento religioso por parte da santa dos pretos, Nossa Senhora do Rosário.

Já na Catedral da Sé, no fim do percurso da transladação, Mãe Ciana vai mergulhando numa profusão de imagens, em que os diferentes tempos-espacos da memória invadem o tempo e o espaco do presente, dentre elas destacam-se as dos

Negros do Mazagão com seus tambores, suas vacas de promessa urravam no porto. Os tambores, dentro da Sé, a modo que estrondavam. Mãe Ciana trazia também seus pretos do Araquicaua, os afogados e desaparecidos tirava do fundo e do invisível, todos eles na Sé, guardando a imagem, falando suas tantas reclamações, seus ais (JURANDIR, 2004, p. 484).

As imagens da memória de mãe Ciana vão invadindo o espaco oficial religioso de origem europeia, fazendo com que os tambores afrodescendentes ocupem e ecoem imaginalmente a Catedral da Sé. O fato de Mãe Ciana imaginar os tambores e os lamentos dos oprimidos do Grão-Pará na Catedral da Sé rasura a divisão que há dentro do catolicismo de herança colonial, em que as celebrações dos afrodescendentes eram desprestigiadas, ou mesmo perseguidas, sendo esse um dos motivos da criação da igreja do Rosário.

O fato de Dalcídio Jurandir ter inserido na memória e na imaginação de Mãe Ciana durante a transladação os engenhos marajoaras de Santana e Araquicaua, e mais a comunidade afrodescendente de Mazagão mostram o conhecimento por parte do autor de regiões para onde foram grandes levadas de africanos, o que é comprovado por Salles, “Algumas regiões do interior paraense estão marcadas, até hoje, por fortes traços da cultura africana: arquipélago marajoara, zonas fisiográficas do Guajará e baixo Tocantins, a região hoje compreendida pelo estado do Amapá, especialmente Mazagão” (SALLES, 2005, p. 105). No caso deste último, Salles mostra que Mazagão foi em sua origem um mocambo no hoje estado do Amapá (SALLES, 2005, p. 252).

Nunes Pereira, pesquisador e amigo de Dalcídio Jurandir, em 1951, publicou um estudo sobre a presença do Marabaixo na Amazônia, mostrando sua centralidade no então território do Amapá, com destaque para Macapá e a comunidade de Mazagão Velho. O autor, além de descrever os tambores referidos por Dalcídio Jurandir, por meio da imaginação de Mãe Ciana, destaca a predominância africana na herança cultural em torno do Marabaixo, como a capoeira e a religiosidade popular afro-amazônica, que mistura voduns com o culto a santos católicos, como, por exemplo, São Jorge (PEREIRA, 1951, p.

99-103). É bastante simbólica a imaginação de Mãe Ciana trazendo os tambores de Marabaixo de Mazagão para a Catedral mais importante do Grão-Pará à época, pois tanto em Belém, como em Mazagão e outras localidades, o catolicismo praticado pelos afro-amazônicos era perseguido sob a acusação de corrupção dos princípios da religião oficial.

A conexão dessas territorializações afro-amazônicas que ligam Belém a outras localidades pode ser comprovada no terreiro da falecida Mãe Raimundinha, também no bairro da Cremação, onde há dois cantos à entidade Surrupira, que se reivindica como originária do Marajó. O primeiro faz referência a Arapixi, no município de Chaves, no Marajó, o segundo faz referência a Mazagão, que fica próximo daquele município marajoara (VERGOLINO-HENRY, 1996), o que mostra haver, de fato, uma relação desses lugares com a religiosidade afro-amazônica praticada em Belém.

Ele é Surrupira
 Ele é Marzagão
 Ele é um caboclo
 Da virgem da conceição

Pela origem da entidade, pela referência geográfica e pelo lugar de culto, pode-se perceber um trânsito afro-religioso ligando Belém, Chaves e Mazagão, mostrando que a imaginação de Mãe Ciana se orienta por um conhecimento real das territorializações afro-amazônicas no campo religioso.

Desse modo, Mãe Ciana representa no romance a memória afro-amazônica, orientando Alfredo no seu processo de identificação, se apresentando também como participante de linhas de fuga em um presente que, mesmo após o ciclo gomífero, ainda possui uma grande máquina de rostidade que orienta a estratificação branca da cidade.

5.1.2 Seu Lício e a *flânerie* afro-amazônica

Como afirmado por Fernandes, em Dalcídio Jurandir, a cidade é vista pela perspectiva dos habitantes do subúrbio. Um dos personagens suburbanos em destaque em *Belém do Grão-Pará* (1960) é seu Lício, personagem afro-amazônico que tem como característica ser anarquista, leitor do anarco-comunista russo Kropotkin, como é mostrado em *Os habitantes* (1976), e boêmio, com uma separação mal resolvida com Mãe Ciana. Essa personagem, segundo Maíra Maia (2017), a partir do estudo de anotações do próprio Dalcídio Jurandir, foi inspirada em Bruno de Menezes, confirmando a ligação do romancista com o autor de *Batuque* (1931-1939). Tem-se também uma aproximação entre

Bruno de Menezes e Lício pela arte da encadernação, utilizada quando do cortejamento de mãe Ciana, que devolveu o álbum encadernado com seu nome.

[...] ao buscar conhecer as experiências de vida e trabalho dos operários pobres da Amazônia e ao retratá-los como “rebeldes” em seus romances, Jurandir inspirou-se, no caso, em Bruno de Menezes, ao criar a personagem “seu Lício”, em *Belém do Grão-Pará*, que, além de anarquista, operário, rebelde, escrevia em um jornal alternativo no qual o próprio Bruno de Menezes escreveu de fato, “O Semeador” (MAIA, 2017, p. 26).

Por este excerto parece evidente a aproximação entre o narrador e a referida personagem inspirada em Menezes, no entanto, uma observação deve ser colocada. A mesma demanda uma breve pausa na focalização do afro-amazônida na cidade, para que se corrijam lacunas deixadas em alguns estudos que abordam a personagem Lício, chegando mesmo este em determinado estudo a ser chamado de comunista.

Interessa mais o estudo de Maíra Maia pelo fato de a mesma ter se debruçado mais sobre seu Lício. Talvez Maia tenha se precipitado um pouco em fazer uma identificação total de empatia entre o narrador e a personagem anarquista, pois uma leitura mais detida permite perceber uma crítica do narrador dalcidiano ao velho militante libertário afro-amazônico. Veja-se a passagem em que é possível perceber, por meio da crítica a um anarquista próximo a seu Lício, um questionamento ainda que sutil à ideologia seguida pela personagem,

Faltava-lhe voz. O certo era que o Luna se agarrava às suas idéias e à correspondência com Portugal e Espanha e nunca com França, Itália e Rússia. A Rússia. A Rússia? Que era na Rússia? Um acontecimento pelo fundo das coisas andando por dentro do mais misterioso do povo? (JURANDIR, p. 401).

Esses portugueses e espanhóis foram os mesmos que apresentaram a Lício as correntes anarquistas. Na península ibérica havia uma forte presença anarquista, o que resultou na revolução espanhola de 1936. Propor que os anarquistas paraenses, em lugar de Portugal e Espanha, se aproximassem da França, da Itália e principalmente da Rússia, sugere o ingresso dos anarquistas no partido comunista de orientação marxista. O narrador dalcidiano critica o anarquismo, apesar de o mesmo ser uma corrente política com grande importância nas lutas pelas conquistas dos direitos dos trabalhadores no início do século final do século XIX e início do XX, mas ironicamente romantiza a orientação stalinista dada à revolução russa a partir de 1922, identificando-a com o “povo”, contradizendo as revelações do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, acontecido em

1956, portanto, antes do lançamento do romance, e que mostraram as atrocidades do cometidas por Stalin contra o povo soviético.

É preciso também não esquecer que o ano de 1922, quando se desenrola a narrativa, é o ano da fundação da União Soviética, e em nível nacional, do Partido Comunista Brasileiro, justamente por anarquistas otimistas com a revolução russa. Não por acaso o anarquista amigo de Lício é chamado de Luna, que poderia ser lido como aquele que vive no “mundo da lua”, com uma ideologia não condizente com a realidade. Segundo o narrador dalcidiano, o mesmo distanciamento em relação à realidade se poderia dizer de Lício,

Ah. quantos anos metido “naquilo” mas poucas tinham sido as horas de verdadeiro perigo, de conspiração, de sair assim na rua e desatarraxar as armas. Festas de Primeiro de Maio no Teatro da Paz? Greves na estiva, dos carroceiros, dos tipógrafos? Sim, que tinha havido uns barulhos... Reuniões no Luna? “O Semeador”, quando saía? Pouco ou quase nada escrevendo, puxava os assuntos, castigando a plutocracia. Tudo, porém, distante das suas idéias e desejos como da terra aquela estrela d’alva. Pouco também se informava do mundo, isso é que era verdade (JURANDIR, 2004, p. 401).

Assim como Luna sugere um distanciamento em relação à realidade, também a estrela d’alva que acompanha Lício sugere o distanciamento deste em relação ao real. Além das críticas, há também a ironia de os anarquistas, como forma de luta, organizarem “piquenique contra a Sociedade e o Estado” (JURANDIR, 2004, p. 397).

Feito este breve esclarecimento, voltemos à questão da personagem seu Lício enquanto *flâneur* afro-amazônico na Belém da passagem do século XIX até as primeiras décadas do século XX. O adjetivo afro-amazônico que acompanha a caracterização da flânerie não diz respeito apenas à cor da pele e região de nascimento. Mas antes de se aprofundar a reflexão sobre o que implicaria o adjetivo afro-amazônico, é necessário se conhecer um pouco da história da personagem. Ainda jovem, ele havia presenciado o contexto abolicionista vivido pela cidade e descrito pelo participante do grupo *Mina Literária* Eustáchio de Azevedo, em capítulo anterior, comprovando que a Literatura também serviu de propaganda para o fim do regime escravocrata,

Lício recitava o “Navio Negroiro”, foi adepto da República, namorou a maçonaria, até que conheceu uns portugueses e espanhóis que lhe ensinaram as idéias. O pai, mulato, foi vidraceiro, caldeireiro, morreu numa explosão. A mãe, branca apenas de cor, negra na condição social, finou-se numa tábua de engomar, esvaindo-se. Seu Lício não esquecia dela o derradeiro olhar fixando-se no portal da janelita do quarto e aquele sossego enfim pelo rosto à luz das velas enquanto

ele enxotava as moscas e ouvia a vizinha ao lado costurar a mortalha (JURANDIR, 2004, p. 396).

O narrador descreve os pais de Lício, além da avó, escravizada, mas forra em 1884, antes mesmo da data oficial da abolição da escravatura, por conta da inauguração da estrada de Ferro de Bragança. Simbolicamente pode-se perceber a inauguração da estrada de ferro como um signo da modernização, sendo ratificado pela libertação de vinte escravizados, símbolos de um modelo econômico arcaico, que aparentemente estava ficando para trás. Dalcídio Jurandir mostra no romance que essa modernização foi apenas um verniz, como acontece nas realidades pós-coloniais.

O pai, mulato, semelhante aos primos de Alfredo, moradores da Rui Barbosa, tinha seu ofício mal remunerado e sem segurança, o que o levou à morte. A mãe exercia uma atividade ligada ao universo feminino negro. Ambos pertencentes à classe trabalhadora. No entanto, um elemento deve ser observado. É o fato de a mãe, apesar de branca na cor da pele, ser “negra na condição social”, mostrando que a condição minoritária afrodescendente está simbolicamente associada à questão econômica, como herança da escravidão na colônia e mesmo no Império. Na descrição em que Lício relembra da face da mãe, destaca-se a simbologia da janela, enquanto possibilidade de saída ou de uma liberdade não alcançada em vida. A mosca simbolizaria a decrepitude e a pobreza desse velório íntimo. No termo “finar-se” é possível perceber o trabalho como alienação e exploração que consome a existência. A condição de lavadeira a aproximava das negras, ratificando a afirmação de que a mãe era branca apenas na cor. A branquidão como ascensão social e o ser negro como elemento de descenso social é um elemento que perpassa todo o ciclo, culminando com a identificação e defesa dos afro-amazônidas por parte de Alfredo em *Ribanceira* (1978).

Nunes em sua tese (2007) mostra como Alfredo se aproximaria do conceito benjaminiano da *flânerie* baudelaireana. Seu olhar teria em comum com o do poeta moderno o espanto para com as cenas da cidade. No entanto, não é somente Alfredo que traria elementos da *flânerie*, seu Lício também teria essa característica, mas com diferenças em relação ao *flâneur* baudelaireano, que se apresenta no limiar da classe burguesa, como afirma Benjamin (1991, p. 39). Essa é uma primeira diferença entre os dois tipos de *flâneur*, um está no limiar da burguesia, mas podendo navegar no espaço suburbano dos pobres, como trapeiros, mendigos, prostitutas, crioulas, lésbicas, dentre outros desviantes da sociedade disciplinar. Enquanto ser que habita o referido limiar, ele é aquele que circula

pelo centro da cidade moderna, mas que pode se deslocar até o subúrbio, percebendo um certo heroísmo luciférico nessas personagens. Já Lício possui uma origem minoritária não apenas econômica, mas também pela sua condição negra ou afrodescendente. A questão é que no Brasil há uma tradição de associação entre raça e classe, em que o rosto que determina a normalidade branca e rica, também cria seu duplo outro, o negro associado à pobreza. Desse modo, além de identificar-se como minoritário, ele também é assim identificado pela sociedade majoritária. Como afirmou Sartre, um negro, ainda que queira, não pode negar sua condição. Feito esse breve esclarecimento sobre as implicações do adjetivo “afro-amazônico” que acompanha o substantivo *flâneur*, veja-se o que caracterizaria essa flânerie afro-amazônica.

É pelo seu ofício de encadernador e pela sua experiência como militante em contato com os espanhóis e portugueses anarquistas que ele iria adquirir instrução e se diferenciar da maioria dos trabalhadores, embrutecidos pela exploração, como seus pais. Seu lugar, portanto, é o subúrbio, e esta, por sua vez se liga aos interiores, sendo uma hipermargem. Assim, a personagem se apresenta como um intelectual da classe trabalhadora, conhecedor de poesia, frequentando círculos boêmios no subúrbio, onde se concentram os grupos minoritários a que ele pertence, mas também circulando no centro da cidade. Ao mostrar Lício como *flâneur* afro-amazônico suburbano, Dalcídio Jurandir mostra uma intelectualidade diferenciada da imagem que comumente se tem dos intelectuais, geralmente ligada a uma classe média ou à burguesia. A partir de Lício, é mostrada uma intelectualidade também retratada por De Campos Ribeiro, sujeitos ligados pela condição econômica e tendo uma origem nos meios minoritários suburbanos. Com Lício, percebe-se que a contemplação poética da cidade não é exclusividade do dandi decaído da burguesia.

Pode-se, então, arriscar a afirmação de que, enquanto o *flâneur* benjaminiano pertence ao centro, mas com aproximações com o subúrbio, seu Lício, enquanto *flâneur* afro-amazônico, tem sua origem no subúrbio, mas também circulando no centro da cidade. Enquanto militante, intelectual e boêmio, ele representa a entrada do espaço liso suburbano no estriado espaço do centro da cidade. Para ele, enquanto *flâneur*, a rua é a casa. É sempre pelas ruas que Mãe Ciana iria procurá-lo, em espaços frequentados por boêmios, como os bares e botecos.

De fato, De campos Ribeiro, em diferentes crônicas, mostra que havia em Belém uma intelectualidade boêmia, da qual participaram Bruno de Menezes e o próprio De Campos, além de Dalcídio Jurandir. Na crônica *Inesquecível despedida* (RIBEIRO, 2005,

p. 129), ambientada nos anos vinte, o cronista mostra de passagem o batismo desse grupo de novos intelectuais por Bruno de Menezes, que o chamou *Vândalos do Apocalipse*. Eram intelectuais boêmios que circulavam de bar em bar, como a personagem seu Lício. No entanto, é preciso destacar um outro elemento diferenciador desse *flâneur* afro-amazônico, que é a não liberdade de circulação dos afrodescendentes nas ruas do centro de Belém, a partir do surgimento e consolidação da *belle époque*. Daí o fato de Lício aparecer em uma liberdade boêmia maior nos subúrbios e arredores da cidade, tendo lá conhecido Luciana. Essa não liberdade de circulação dos afrodescendentes até hoje nas cidades do Brasil ainda é uma realidade. Para efeito de ilustração vejam-se os versos do cantor paraense de *rap* Pelé do Manifesto, que mostram como a impossibilidade da livre circulação ainda é uma realidade para as comunidades afro-amazônicas que querem acessar o centro da cidade ou espaços frequentados pela maioria branca,

Não é frescura não, me diz aí quem consegue
Toda vez que entro no shopping o segurança me segue
Todo mundo percebe todo mundo repara
As câmara me persegue, a polícia sempre me para.

Não vem de caô dizendo que num é preconceito
Acha que preto é ladrão desde que mama no peito
É o x da questão ninguém explica direito
Porra, minha descrição sempre bate com a do suspeito.

Se o *flâneur* baudelaireano se aproxima por empatia daqueles tidos como desvios do modelo higiênico e disciplinar da sociedade, seu Lício é um *flâneur* que faz parte desse universo, e sente na pele a sua condição afro-amazônica em uma sociedade racista.

Feita a diferença entre os dois tipos de *flâneur*, cabe agora mostrar os elementos comuns. Uma característica apontada por Benjamin sobre o *flâneur* é o aspecto observador de quem, oculto em uma aparência de abandono e vagabundagem, estaria envolvido em um crime (BENJAMIN, 1991, p. 70). Haveria, portanto, no *flâneur* algo de conspiratório relacionado à cidade. E, de fato, Lício, já sem possibilidade de arranjar facilmente emprego, devido ao seu envolvimento com os sindicatos, vive mais desocupado, com a diferença de que, o que para o *flâneur* é opção ou ethos, para o afro-amazônica Lício é fruto de perseguição. E sob a aparente perambulação boêmia noite adentro está envolvido na fuga de Paxiúba, líder dos roceiros rebelados, com sua noiva Etelvina. Mas, como afirma Benjamin, “O herói moderno não é um herói: apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel do herói está vago”

(BENJAMIN, 1991, p. 119). De fato, o narrador sugere que Lício mais encena o papel de herói que o realiza de fato,

Quando se metia assim numa empreitada, se dava ares de que tudo dependia dele, nada, sem ele, se fazia. Nunca falava: “nós”, e sim “eu”, “eu vou fazer isto”. “Tenho que resolver a sorte do noivo”. “Vou festejar o Primeiro de Maio no Teatro da Paz”. “Hei de plantar a semente” etc. (JURANDIR, 2004, p. 395).

É esse *flâneur* suburbano em clima conspiratório que, no capítulo 34, iria cortar a cidade adormecida para articular a fuga dos noivos, o que desperta suas memórias sobre sua relação com Mãe Ciana, por meio de um narrador sutilmente intruso que faz a retrospectiva crítica da vida política e afetiva da personagem. Seu itinerário vai de Nazaré, bairro do centro, até o Porto do Sal, hipermargem suburbana até hoje existente em Belém, depois retornando para a casa de Gualdina, no Umarizal, bairro à época, como já dito, com uma presença acentuadamente afro-amazônica.

O tempo é a noite, tempo em que os dispositivos disciplinares da cidade estão mais afrouxados, tempo propício a ações clandestinas. Lício não quer tomar o bonde, como todo *flâneur*, ele prefere caminhar. Em meio a esse silêncio, o noivado clandestino o faz lembrar da sua relação com Mãe Ciana. Essas memórias são importantes para se entender a presença afro-amazônica na Belém do início do século XX, pois o relacionamento de Mãe Ciana e Lício se liga aos ambientes frequentados por essa comunidade. Assim, esse *flâneur* afro-amazônico circula pelos territórios dessa comunidade em Belém. A lembrança do início da vivência a dois se ambienta numa madrugada da noite de São Pedro, festa joanina, cujas fogueiras foram proibidas pela Intendência no centro da cidade, o que faz inferir, então, uma memória de uma cena que se deu no subúrbio, quando Mãe Ciana sugeriu um casamento oficializado,

Sorriu se lembrando da Mãe Ciana: nos começos da vivência dos dois, lá pelas tantas de uma madrugada de junho, pela derradeira crepitação das fogueiras de São Pedro, Mãe Ciana balbuciou-lhe: [...] — Tu achas, Lício, que isto no papel, no juiz, não pode ser? [...] — Isto o que, preta? (JURANDIR, 2004, p. 395).

Essas memórias trazem momentos marcantes da vivência dos dois juntamente com um balanço dos motivos que levaram à separação, seguidos da exposição de um sentimento de culpa. À medida que Lício avança pelas ruas rumo ao Porto do Sal, sua memória avança rumo ao tempo em que conheceu Mãe Ciana, então Luciana. Esse momento na *flânerie* tem um acento especial, pois se dá enquanto Lício se encosta a uma mangueira e acende o

cachimbo, parecendo que as vagas imagens da memória, em meio à fumaça evaporada vão borrando aos poucos as imagens do presente e tomando o centro de sua atenção.

Seu Lício encosta-se na mangueira, acende o cachimbo: Viu-a, pela primeira vez, num carimbó, foi no Pinheiro. Voltava da Baía do Sol, em meio duma rapaziada por conta do diabo, vadiação solta, a correr noites em claro pelo terreiros e chãos de festa, velório e serenata. E foi então que ele, um pouco inclinado a cochilar, moído de pagodeira e cana, viu, mal viu, chinelinho no pé, bata branca, pente alto na cabeça, aquela ao som do carimbó (JURANDIR, 2004, p. 398).

O ambiente em que Lício encontra Luciana é o Pinheiro, hoje distrito de Icoaraci, ainda hoje famoso por seus grupos e pelas festas de carimbó, esta uma manifestação hoje comprovadamente de origem afro-amazônica. O encontro se deu justamente na vila onde viveu a conhecida Ciana, descrita por dona Nazaré do Ó como carimbozeira e africana. Lício já vinha da ilha de Mosqueiro, passando por “terreiros e chãos de festa”. Constatase que a personagem faz uma *flânerie* afro-amazônica, que inclui até mesmo o ambiente rural da ilha de Mosqueiro. Assim, diferentemente do *flâneur* baudelaireano que se movimenta na modernidade do ambiente artificial urbano, cultuado pelo poeta francês, o *flâneur* afro-amazônico anda por entre as construções de ferro do *art nouveau*, mas também entre velhos casarões e por entre ruas e caminhos com casas de palha e taipa, com celebrações de terreiros, serenatas e festas de “chão”.

A palavra “terreiro” é comum aos espaços em que acontecem os cultos afro-amazônicos, em que têm destaque as festas que celebram as suas entidades, sendo estes terreiros, como mostra Dalcídio Jurandir em seu ciclo, localizados nos subúrbios devido ao racismo religioso institucionalizado em Belém, assim como em outras capitais do país. Além disso, tem-se o “chão de festa” como um outro elemento suburbano em que chão representa um lugar não pavimentado, como indício de pobreza. Ainda hoje é comum a expressão “casa de chão” para designar a casa não assoalhada, pertencente à camada pobre da sociedade, como é o caso da “cozinha de chão” da casa de d. Santa, em *Os habitantes* (1976). A “vadiação”, comum ao *flâneur*, como já dito, fazia parte dos momentos de lazer dessa intelectualidade. Inclusive Lício, assim, se aproxima do eu lírico bruniano em *Batuque* (1939), que descrevia essas festas, assim como se aproxima das descrições das festas presentes nas crônicas ribeirianas,

Já no ponto de madura, carimbozeira fina, nem por ser preta era fechada da pele, dando mais para cor da madeira acapu. Passou perto, que se via: era da raça das cheirosas, das bem mesmo cheirosas. Então aquele braço de cafuza lhe roçou no ombro, o tanto para que ele firmasse a atenção nela e marcasse o rosto, aquela

madeira do rosto, os queimados do cabelo e um olhar sério de quem dançava por uma devoção (JURANDIR, 2004, p. 398).

Lício se encantou e, findo o carimbó, acabou por seguir Luciana, marcada na memória de Lício como cafuza já madura, mas cheirosa. A partir daí ele rememora todo o processo de cortejamento, seguidamente não correspondido por Luciana. O persistente desejo de conquista de Mãe Ciana fez com que Lício acabasse por acompanhar o cotidiano da mulher afro-amazônica suburbana. Desse modo, Dalcídio Jurandir iria nos dar, por meio do *flâneur* afro-amazônico, uma imagem do cotidiano das mulheres afro-amazônicas que havia sido ocultado da narrativa do período da *belle époque*,

Daí em diante foi a persistência dele, macia, meses, diariamente, olhando-a na esquina, a vê-la nas labutas das casas desses brancos, trabalhar no tacacá, como açazeira tirando e pondo no portão a bandeirinha encarnada de açá; ao pé dela na beira da praia entre as ervas e raízes, ouvindo-a na banca do peixe repelir os apresentamentos do peixeiro; na mercearia, mão no cofo, a escolher camarão do Maranhão, aborrecida por não achar um bom para o tacacá da tarde. E atrás dela sempre. Viu-a mingauzeira na festa de Nazaré, no cu da festa, que era atrás do arraial, aquele arraialzinho da maior pobreza, escurinho, longe dos luxos e do muito caro das barracas e das diversões do Largo (JURANDIR, 2004, p. 399).

Mãe Ciana se aproxima da mulata do poema *Oração da Cabra preta*, de Bruno de Menezes, desejada pelo feiticeiro Desidério, pois ambas são mulheres afro-amazônicas do subúrbio que trabalham para patrões brancos, geralmente habitantes do centro. Lício também iria acompanhá-la em seu ofício de tacacazeira e vendedora de açá, atividades informais que, como outras, como Magá, eram a saída de muitas mulheres não brancas para conseguir o sustento, pois, como mostra Dalcídio Jurandir em seu ciclo, as atividades liberais, se eram difíceis para as mulheres brancas, surgindo estas geralmente como professoras, para as afro-amazônicas e tapuias a situação era bem pior, tendo as mesmas que se dividirem em várias atividades informais, com baixa remuneração: tacacazeira, amassadeira de açá, vendedora de cheiro, mingauzeira, dentre outras.

Outra atividade desenvolvida por Mãe Ciana foi a de mingauzeira na festa de Nazaré. Na descrição dessa atividade, temos mais uma vez a divisão territorial da cidade entre brancos e não-brancos relacionada à divisão entre ricos e pobres, pois a venda se dá no “cu da festa”. Tal expressão tem uma leitura polissêmica, como mostra o narrador, pois “cu” remete pejorativamente ao dejetivo, e ao mesmo tempo ao que fica por trás, oculto, diferentemente do luxo ostentado no arraial que ocupa o centro do largo. O narrador, assim, desconstrói a unidade que a religião deveria representar, como afirma Freyre,

mostrando que mesmo em tais manifestações há uma divisão instituída no cotidiano da cidade.

Lício continuaria sua corte, apelando mesmo para serenatas, à época usuais. Mais uma vez temos uma aproximação entre o texto dalcidiano e o texto bruniano no que diz respeito à presença afro-amazônica na cidade, pois há no livro *Batuque* (1931) o poema *Chorinho*, em que o eu lírico descreve uma serenata feita por três “crioulos” a uma “crioula trescalando a mangerona”, ou seja, da “raça das cheirosas”, como Mãe Ciana.

Chorinho

Alta noite...

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

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

[...]

(MENEZES, 2005, p. 49).

O silêncio, que antes parecia dominar a rua, não é apenas cortado; de forma prosopopeica, ele próprio se detém para apreciar o chorinho. E a rua, que parecia mergulhada em adormecimento, de repente é despertada, e um animismo alegre toma conta do ambiente até terminar numa sugestão do retorno ao estado inicial. A música se espalha e territorializa esses músicos na rua, mas de forma também prosopopeica essa territorialização acaba por se tornar cósmica, pois atinge e seduz a lua e as estrelas, numa intimidade amorosa com a noite. Assim, a segunda estrofe marca o despertar. Nessa territorialização, o tempo e o espaço são atravessados pela música, que se projeta afetivamente em outros tempos e espaços, sugeridos pelo ir-se “por esse mundão que se chama Saudade”. Esse último sentimento é acentuado pela presença da maiúscula alegorizante, uma herança simbolista presente na poesia de Menezes.

O poema, que começa em uma dicção cheia de silêncios, sugerida por uma estrofe composta por um único verso, seguido de reticências, vai ganhando volume até retornar ao emudecimento da madrugada, quando a crioula fecha a janela, sugerindo o tonalismo musical.

/Pelo código de posturas já exposto, sabe-se que as manifestações afro-amazônicas não eram toleradas no centro da cidade, no entanto, como já dito, no subúrbio havia uma maior liberdade, para tais manifestações. O fato de a serenata ser feita em frente à residência de uma “crioula trescalando a mangerona” sugere que a mesma se localiza num dos subúrbios de Belém.

Após meses de insistência, finalmente Mãe Ciana, após tantas recusas, cedeu ao cortejamento de Lício. Chama a atenção o fato de a união ter se dado na época joanina, afirmando o narrador ser o “tempo de boi”, e no bairro do Umarizal, manifestação afro-amazônica forte naquele bairro, como será visto.

Após caminhar por suas memórias, a personagem chega à Cidade Velha. Seu Lício é mais uma vez o *flâneur* observador com ares de conspirador, sentindo-se em casa em meio às ruas da cidade, “Já na Cidade Velha, seu Lício tinha um olhar de amizade para aqueles telhados, aquelas roupas dependuradas nos sobradinhos. Ele, as igrejas e o paredão do Seminário davam-se bem” (JURANDIR, 2004, p. 400). Lício, então, se aproxima do rio. O *Porto do Sal* se apresenta como a hipermargem, aproximando o espaço urbano da cidade do universo interiorano representado pelos barqueiros. Lício não percebe nenhuma movimentação na margem que indicasse festa, somente os apitos dos guardas noturnos. Daí o ar conspiratório se acentua,

Seu Lício esperou. Não tinha violão na beirada, na ponte, ninguém naqueles toldos que cantasse. [...] — Mas isto não é uma serenata, não, murmurou a si mesmo, com um sorriso de desforra. Era como se desafiasse toda a cidade adormecida, os velhos capitães da colônia e os novos. Como ia alta a estrela d’alva! (JURANDIR, 2004, p. 400).

O narrador sugere Lício desafiando a cidade adormecida e os mandatários de ontem e de hoje da mesma. Aqui esse *flâneur* afro-amazônico percebe a cidade não como o grande espaço para o aglomerado de multidões. Aqui é a cidade adormecida, com o relaxamento dos seus dispositivos estratificantes e disciplinadores. Para o narrador, Lício, embora colaborador dos roceiros rebelados, aparece como aquele cujo poder de afrontamento ao aparelho de Estado não possui grande força, pois sua ação se dá enquanto os dispositivos de controle da cidade estão quase todos adormecidos, não fora a presença sugerida do guarda noturno. A expressão “Como ia alta a estrela d’alva!” confirma a distância de Lício em relação às possibilidades reais de transformação da realidade, retornando a crítica do Dalcídio Jurandir stalinista ao anarquismo.

Lício vai ao porto e espera a canoa de Seu Januário, que deveria dar fuga aos noivos clandestinos. Chama a atenção o nome da embarcação, São Benedito, como já visto, santo adotado por várias irmandades religiosas afro-amazônicas, e que no poema bruniano “Toiá Verequete”, aparece em rizoma com a divindade mina Toy Averequete.

Após convencer o piloto a dar fuga aos noivos na véspera do Círio, Lício pega um bonde até o Ver-o-peso, e de lá à Antônio Barreto, no Umarizal, endereço de Gualdina, onde estão escondidos os noivos, terminando sua flânerie afro-amazônica já com a manhã raiada, no bairro suburbano de pretos.

5.1.3 Sebastião e Dolores, relações amorosas e discriminação

Além do par seu Lício e Mãe Ciana, interessa para a representação afro-amazônica em Belém o par Dolores e Sebastião. Este último, tio materno de Alfredo, ausente, servindo nas forças armadas no Rio de Janeiro. Pela sua função de Soldado, é possível aproximar seu nome do da entidade gentil-nagô D. Sebastião, que, por sua vez, faz referência a um rei lusitano morto em uma batalha. Tal entidade ainda hoje é cultuada em uma praia do nordeste paraense.

Apesar de, como já afirmado, o mesmo estar ausente na narrativa ora estudada, sua amante está presente e chama o protagonista para saber notícias do amado. E é nesse contexto de tomar mais conhecimento sobre a relação do tio com a branca Dolores que Alfredo percebe a presença do racismo, além de mais uma vez tomar consciência dos lugares interditos à afrodescendência.

Como mostram Deleuze e Guattari, nas relações moleculares também funciona a máquina de rostidade, fazendo com que mesmo as relações afetivas tenham uma dimensão política, visto que nas mesmas se estabelecem relações de poder orientadas por um modelo majoritário de sociedade, em que está implicado o discurso da raça. Dalcídio Jurandir, em *Belém do Grão-Pará* (1960), deixa um pouco de lado a relação entre o pai branco e a mãe afro-amazônica de Alfredo para trazer à cena o par amoroso formado pelo tio Sebastião e a branca Dolores, filha do padeiro espanhol de Cachoeira. Embora aquele esteja ausente, seu nome é evocado por Dolores, mulher branca com quem o mesmo mantém um conflituoso romance clandestino, principalmente pela sua condição afro-amazônica, relacionada à condição social.

Alfredo recebe um recado para ir ao encontro de Dolores, que, quando em Belém, mora na estrada de São Mateus, hoje avenida Padre Eutíquio, com bonde passando na porta, o que à época era um sinal de *status*. Surpreso com o chamado, Alfredo lembra do boato que ouviu no chalé sobre a relação entre o tio e aquela que o mandou chamar. Para ele, de início, o boato pareceu sem fundamento, pois não imaginava uma mulher “daquela alvurinha” se relacionando com Sebastião, um “tio daquele pretume”. Depois vão sendo expostas as artimanhas da mulher para ter o tio seu ao lado sem despertar suspeitas.

Na surpresa de Alfredo fica sugerido que, na sociedade brasileira, parece haver uma maior aceitabilidade na união de um branco e uma negra, o mesmo não acontecendo quando uma mulher branca se relaciona com um homem negro, já que, nas relações de gênero, majoritariamente o homem é tido como aquele que tem mais poder sobre a mulher. Sendo esse homem um negro, para a sociedade majoritária resultaria dessa relação uma inversão simbólica da ordem de poder majoritário, pois seria alguém da sociedade minoritária negra se as sobressaindo à sociedade branca. O próprio nome da personagem apaixonada pelo tio de Alfredo sugere o sofrimento por se aventurar nesse tipo de relação, Dolores.

Antes de chegar ao endereço indicado, Alfredo encontra com o mensageiro que iria revelar ser um namorado de aparências de Dolores. O mesmo chega a afirmar a Alfredo que o tio e Dolores mantiveram relações sexuais na igreja de Cachoeira. Chama a atenção no relato a menção a São Benedito, agora numa alusão a Sebastião, sendo Dolores comparada à mãe de Jesus. Nesse sentido, a associação entre Dolores e a Virgem Maria reproduz uma antiga associação entre a mulher branca e a castidade, mas em Dalcídio Jurandir a castidade da mulher branca em contraposição à libidinidade das não brancas é questionada, pois é Dolores que usa de estratégias para conquistar o tio de Alfredo e mantê-lo perto de si.

Assim como Emília se sente inferiorizada por não ter brancos em sua festa, o namorado de aparências, ante Alfredo, parece diminuir Dolores pelo fato de ela estar apaixonada por um “preto”. Ante tal sugestão, Alfredo toma as dores do tio, “Alfredo assou-se, quis protestar, que havia de mais aquela tal de Dolores gostar do tio Sebastião? Em que que branco era mais que preto? Cruzavam as raças, os sangues, o pai e mãe não foi assim?” (JURANDIR, 2004, p. 339). A pergunta de Alfredo se inscreveria naquilo que Bhabha chama de narrativa pedagógica da nação, em que as diferenças dão lugar à homogeneidade. Apesar dessa indagação de Alfredo, ao modo freyreano, e da conclusão a

que chega o narrador do romance de Dolores e Sebastião, “o amor não enxerga as cores das pessoas”, Alfredo vai percebendo, por todo cuidado descrito para que o romance não viesse a público, e pelo receio de Dolores em assumir a relação, que a resposta para sua pergunta sobre a relação entre brancos e pretos não seria tão simples assim²¹.

Ao chegar ao endereço de Dolores em Belém, Alfredo mais uma vez sente a divisão de classe ligada à questão de raça, pois mesmo tendo sido ele chamado pela interessada em notícias do tio do protagonista, ainda assim não é convidado para entrar, pois é sobrinho de um homem afrodescendente, com quem Dolores não pode assumir publicamente uma relação. É a segunda casa no centro de Belém em que Alfredo tem sua entrada proibida. Tendo ficado do lado de fora, ante os rodeios de Dolores, Alfredo maldosamente pergunta pelo seu namorado de aparências, ao que a filha do padeiro busca desconversar, mas ante a indagação que sugeria o conhecimento da situação, a mesma vai ao ponto que lhe interessa, pois está preocupada com a revolta dos tenentes no forte do Rio de Janeiro, temendo pela segurança de Sebastião.

O racismo fica evidente quando Alfredo toma conhecimento de que Dolores mantém um namorado de aparências para não expor publicamente sua relação com o tio do protagonista. Dalcídio Jurandir apresenta esse racismo como uma instituição nacional quando mostra que não somente na cidade, mas também no interior ele está presente, pelo fato de Sebastião não ir a bailes “por ser preto”, a não ser para trabalhar como músico. Além disso, Sebastião é irmão de d. Amélia, que, como já mostrado, foi ultrajada por d. Filoca Gouveia, mulher branca da vila de Cachoeira, parenta mais velha de Dolores, o que, em *Três casas e um rio* (1958), terminou com uma cusparada de d. Amélia no rosto da matriarca dos brancos Gouveia. Desse modo, a relação entre Sebastião e Dolores não seria bem vista nem pelos Gouveia, nem por parte de d. Amélia. Alfredo se incomoda com a tentativa da mulher de lhe esconder a relação com o tio, mesmo o sobrinho dando indícios de já saber da mesma,

Via nela a hesitação crescente, a confusão que aumentava. Orgulho, vergonha ou vergonha de ter vergonha de dizer que namorava um preto e de dizer ao sobrinho do preto? Alfredo já não podia desculpar aquela hesitação. Como? Mostrar assim essa vergonha diante do próprio sobrinho dele? Por ser branca? [...] (JURANDIR, 2004, p. 342).

²¹ Agradeço à minha orientadora em me fazer atentar para o fato de que para a mulher é mais difícil enfrentar o racismo da sociedade. Daí o nome da personagem, “Dolores”, pois para ficar com um homem afrodescendente ela sofreria muitas recriminações.

A hesitação de Dolores mostra como traço de rostidade que cria o racismo age de forma molecular nas subjetivações, causando na mesma a confusão entre a afirmação do sentimento e o medo das consequências da publicização deste, mas também o sentimento de redução, advindo da sociedade majoritária, que lhe exige um marido branco, por ela tratar-se de uma branca. Gilberto Freyre aponta como origem do ser brasileiro o homem branco português e a mulher indígena e depois africana ou afrodescendente, afirmando o sangue branco, indígena e africano em todo brasileiro. Mais uma vez percebe-se a relação entre gênero e poder, pois o processo de invasão colonial implicou o domínio sobre as mulheres originárias, como bem mostra o quadro de Antônio Parreiras, domínio que se estendeu posteriormente para as mulheres das civilizações africanas seqüestradas e escravizadas e suas descendentes.

Na obra dalcidiana, a tradição brasileira de uniões inter-raciais que comprovaria a suposta ausência do racismo no país iria ser desconstruída pelos conflitos presentes no par d. Amélia e Major Alberto. Mas Dalcídio Jurandir traz para a narrativa ora estudada também o inverso, a união do homem afrodescendente e com a mulher branca, e mais uma vez se percebe o racismo como elemento complicador, sendo pior ainda, pois tal união precisa ser clandestina. Desse modo, Dalcídio Jurandir coloca em questão a segunda possibilidade de síntese mestiça brasileira, do homem afrodescendente com a mulher branca, mostrando que nas relações micro-moleculares há o racismo institucionalizado no cotidiano.

5.2 Rizomas e territórios religiosos afro-amazônicos

Sabe-se que a religião católica foi imposta às civilizações africanas escravizadas no Brasil, o que engendrou os primeiros processos reterritorializantes africanos, em que os diferentes deuses dos escravizados, por processos de aproximação, foram identificados com os santos católicos dos escravizadores. Esses processos identificatórios serão vistos mais adiante. O que antes é interessante observar é que mesmo práticas relacionadas ao culto dos santos, que aparentemente deveriam ser liberadas pelos grupos majoritários, eram vigiadas e até mesmo reprimidas associadas aos grupos minoritários, como o afro-amazônico. É o que nos mostra o título VII, capítulo XXIX, do Código de posturas de 1880, na parte de *disposições diversas* art. 148, em que se lê em seu § 1º ser proibido: “tirar esmolas para santos. O infrator incorrerá na multa de trinta mil reis” (PARÁ, 1880,

p.272). Essa prática de esmolar, proibida à medida que a cidade se modernizava, era comum às irmandades desde o período da colônia,

As coletas de esmolas por membros das irmandades, especialmente encarregados disso, era cena comum nas ruas das cidades coloniais, onde muitas vezes danças e tambores africanos conviviam com as folias, de origem portuguesa, que percorriam as ruas ao som de música e carregando estandartes, recolhendo dinheiro para a realização de festas de santos padroeiros (SOUZA, 2002, p. 209).

A prática colonial da esmolação, presentes em diversas regiões do país também existiu em Belém, como expõe o historiador Ernesto Cruz, mostrando que, embora em rizoma com o catolicismo, tal prática se ligava às reterritorializações afrodescendentes, “era costume numerosos grupos percorrerem as ruas de Belém, pedindo esmolas para a festividade. Os tambores iam à frente, cadenciando a marcha, tocados por mãos hábeis e vigorosas” (CRUZ, 1973, p.269). Mesmo sendo a esmolação perseguida pelos dispositivos de controle do Estado, ela atravessou e sobreviveu à *belle époque*, como demonstra De Campos Ribeiro em sua crônica *Esmolantes de santo*, em que o cronista descreve os que eram especialistas em “tirar ladainha”. Sua descrição de como eram tais figuras e sua atividade mostra como os mesmos estavam associados à comunidade afro-descendente,

Corriqueira era a cena. Palmas sonoras à porta, quem a fosse abrir, forçoso era deparar, sem surpresa, aquele inconfundível tipo tão freqüente nas ruas de Belém até os primeiros anos da década de vinte. [...] Gaforinha partida ao meio, as duas bandas, bem altas sobre as orelhas, no penteado pela ironia da rua chamado de “aeroplano”, lá estava, luxuosa toalha de labirinto a tiracolo, calçando chinelas cujo solado mal lhe chegava ao meio do pé, o crioulinho ou mulato sarará [...] - “Esmola pro glorioso...” (São Benedito) ou, numa variante: - “Esmola pra Santíssima”... junto ao peito e à sombra da umbela, a bandeja (RIBEIRO, 2005, p. 25).

Assim como em passagens de outras crônicas ribeirianas, temos a técnica metonímica de descrição, e a afirmação da discriminação pelo apelido dado à referida moda, discriminação ligada a tudo que diz respeito a negro no Brasil, e institucionalizada no cotidiano do país. A moda de cabelo de gaforinha partida ao meio é a mesma que no poema de abertura do livro de Bruno de Menezes aparece como “gaforinhas riscadas ao meio”, mas não mais com um tom de discriminação, e sim como afirmação de beleza.

A perspectiva do cronista que descreve o esmolante é a da coletividade que o identifica a um tipo social comum. Na descrição a pobreza da personagem contrasta com a “luxuosa toalha de labirinto a tiracolo” e a bandeja, símbolos da esmolação. A referida toalha luxuosa, carregada por quem anda de chinelas gastas cria um efeito de contraste

entre a riqueza do sagrado e a pobreza do devoto. O fato de esse personagem social ser descrito como, “criolinho ou mulato sarará” mostra a vinculação da atividade à comunidade afrodescendente, assim como mostra que os mesmos eram presenças comuns na cidade. São Benedito, citado por Ribeiro como um dos santos preferidos dos esmoladores de santos, como será visto, fez rizoma com divindades de civilizações africanas, sendo em muitas regiões associado às comunidades afrodescendentes também por se tratar de um Santo Preto. Nesse sentido, o santo, além de associado às comunidades afro-amazônicas, também se associa às festas dessas comunidades. Heraldo Maués, em suas pesquisas na região da Vigia, no nordeste paraense, mostra um elemento comum com as festividades do Umarizal. Segundo o pesquisador, haveria diferenças entre os santos que permitiriam por parte dos fieis um culto com maior ou menor liberdade de festa, proporcionando, assim, mais ou menos diversão dependendo do santo. Em uma das narrativas colhidas por Maués o narrador afirma haver as referidas diferenças,

Porque eles gostam de fazê festa dançante, e o São Benedito é sempre uma parte dum santo que parece Deus. Menino Deus (padroeiro de Itapuá) aqui, nós num gostamos de fazê festa (dançante), nem o padre deixa, porque é santo de respeito. São Benedito, Menino Deus, Divino Espírito Santo... Divino Espírito Santo ainda é farrista [...] (risos) (MAUÉS, 1995, p.170).

O relato colhido por Maués confirma o caráter festivo do Divino Espírito Santo, como será visto quando da leitura dos textos que abordam as festividades do Umarizal, além de afirmar o caráter festivo de São Benedito. Na narrativa que segue a explicação presente na citação, o narrador afirma que São Benedito não aceitou ter sido trocado por Santo Antônio na levantação de mastro, em uma determinada localidade da cidade da Vigia, e que por isso teria mandado tempestades e saúvas para acabar com a festa. Isso explicaria a afirmação de que “São Benedito é sempre uma parte dum santo que parece Deus”.

A partir do relato do narrador e da pesquisa de Heraldo Maués, é possível perceber que a divisão entre o sagrado e o profano nos festejos populares não é algo tão rígido, podendo haver uma interpenetração dos mesmos. Essa é também uma das características das celebrações afro-religiosas. Mãe Ciana, por exemplo, quando dançava carimbó, tinha “um olhar sério de quem dançava por uma devoção” (JURANDIR, 2004, p. 398), o mesmo se pode dizer das festas de boi-bumbá. Desse modo, é possível perceber que as identificações das comunidades afro-amazônicas com os santos não se deram de maneira arbitrária ou aleatória, havendo sempre uma estratégia de aproximação a partir da escolha

daqueles santos que possuíssem determinadas características que se aproximassem de características dos seus deuses e de suas celebrações ritualísticas. Muniz Sodré confirma essa estratégia,

A posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a de trocar com as diferenças, de entrar no jogo da sedução simbólica e do encantamento festivo, desde que pudesse, a partir daí, assegurar alguma identidade étnico-cultural e expandir-se (SODRÉ, 1988, p. 57).

O jogo presente em diferentes povos africanos, que coloca signos religiosos diferentes em relação, proporcionou processos diversificados de territorialização afro-religiosa na América, gerando manifestações próprias na Amazônia, a tal ponto de as mesmas chegarem a surpreender Mário de Andrade, o que levou este a enviar posteriormente a Belém uma equipe para registrar tal manifestação. Na verdade, esse processo de recriação religiosa a partir do contato das divindades católicas com as das civilizações africanas já havia se iniciado na própria África, com o surgimento do catolicismo africano, a partir da conversão do rei do Congo à religião católica em 1491, onde estaria a origem no Brasil das festas de coroação dos chamados rei negros, em que elementos católicos e afrodescendentes se misturam. Mas como afirma Sodré, esse jogo não significa diluição, ao contrário, trata-se de um processo de negociação em que o Outro surge como possibilidade de enriquecimento involutivo, original e criativo. Vê-se, portanto, que, enquanto os europeus disseminaram a xenofobia, as culturas ameríndias e africanas trouxeram a dinâmica da xenofilia, que Oswald de Andrade associaria aos indígenas, a partir do ritual da antropofagia, transformada em proposta estética pelo mesmo. Desse modo, enquanto o traço de rostidade age de forma binária, associando o outro a um polo negativo do mesmo, as culturas africanas veem esse outro como potência criativa e enriquecedora.

Como já visto, apesar de muitos afirmarem que o ciclo gomífero foi o período de aclimação da cultura francesa em Belém, Campelo e Luca (2007) afirmam que esse também foi o período de aclimação dos cultos das Casas das Minas, com a diferença de que tal processo se deu nos subúrbios de Belém. Por meio das andanças de Mãe Ciana, toma-se conhecimento de que em Belém havia os babassuês, o terreiro de d. Luiz de França, na Cremação e um terreiro no hoje bairro do Guamá. Com relação a esses terreiros, é importante lembrar a observação de Mário de Andrade, de que os cultos afro-religiosos em Belém apresentavam, quando de sua visita em 1927, uma diferença em relação ao candomblé, mais conhecido nacionalmente e disseminado a partir da Bahia, fazendo

lembrar que civilizações com diferentes deuses aqui foram escravizadas e não somente uma que muitos buscam homogeneizar como africana, como se a África não fosse um imenso continente com muitos e diferentes povos. Tal observação tem de ser feita para que não se incorra no erro de se acreditar que foi uma cultura homogênea que entrou em rizoma com a realidade amazônica. Desse modo, percebe-se que os processos de desterritorialização e reterritorialização foram bem mais complexos, pois no Daomé, de onde veio a Casa da Minas, entre os nagô e os fon foram travadas guerras históricas, resultando a derrota de um dos grupos na venda de escravizados para os europeus, o que teve como consequência no Maranhão, algumas situações de animosidade entre os nagô e os mina (ZIEGLER, 1977, p. 26).

A descoberta desse histórico dá um caráter especial ao rizoma dos babassuês de Belém, que é o que vai buscar se entender agora. Para entender a complexidade desse rizoma, é preciso de início observar o terreiro mais conhecido do início do século XX, o babassuê de Satiro Ferreira, em muito graças à *Missão de Pesquisas Folclóricas paulista*, quando Mário de Andrade foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, colocando o referido terreiro em seu roteiro de registros e pesquisas,

Quando a Missão Folclórica aportou em Belém, Satiro Ferreira de Barros, o pai de terreiro, tinha 43 anos. Nascido em Belém do Pará, no ano de 1895, era negro e filho de João Batista de Oliveira e Maria Teodora de Barros, ambos paraenses da capital. Disse que não trabalhava, vivia do Babassuê e que era chefe do terreiro “Babau Mataitá. Entrou no culto aos 13 anos de idade, ensinado pelos pais e avós. [...] (FIGUEIREDO, 1996, p. 311).

Segundo Aldrim Figueiredo, a mãe de Satiro Ferreira era nagô e seu pai, jeje (FIGUEIREDO, 1996, p. 311), o que já aponta para um processo rizomático entre os grupos jeje e nagô, a princípio inimigos históricos. Novamente é Figueiredo, na nota 221 de seu estudo, que ajuda a esclarecer o que isso significaria, além de elucidar outros termos importantes presentes nesse rizoma afro-amazônico, como caboclo, santo e mestre, sendo esses elementos para o pesquisador o ponto mais interessante do relatório da missão (FIGUEIREDO, 1996, p. 313).

Os orixás são divindades iorubanas (ou nagô) identificadas às forças da natureza. Muitos foram antigos reis, heróis ou antepassados de alguns grupos africanos; voduns são divindades jeje que correspondem ao orixá nagô. Podem ser velhos, adultos, jovens, ou crianças e encontram-se agrupados em famílias. Como os orixás, possuem características diferenciadas entre si. São considerados como intercessores entre o Deus Supremo (Olorum [nagô] ou Evovodum [jeje] e os homens, incorporam-se nos filhos-de-santo durante o transe; santos podem ser tanto as conhecidas figuras veneradas no catolicismo, mas também um codinome

dados às entidades afro-brasileiras; mestre é o termo utilizado para nomear diferentes entidades espirituais, especialmente no catimbó. Estes podem ser de diferentes “nações” ou “raças”, do sexo masculino ou feminino; caboclo é um termo genérico para nomear diferentes entidades nos cultos afro-brasileiros, especialmente na umbanda. Estes representam na sua maior parte tipos “mestiços” de africanos, índios e brancos, compondo uma espécie de síntese étnica do “povo brasileiro” [...] (FIGUEIREDO, 1996, p. 351).

Vê-se, portanto, que se está diante de um processo rizomático complexo, pois essas manifestações vieram do Maranhão, que por sua vez foram trazidas para a América inicialmente por meio da diáspora da região do Daomé, havendo registros históricos que confirmam a linhagem reivindicada pela Casa das Minas. O fato de se tratar de uma linhagem real é refletido nas hierarquias e divisões e subdivisões presentes nesse panteão. Tal complexidade aumentou ao serem incorporados elementos indígenas. A constatação dessa incorporação vai ao encontro da afirmação de Sodré (1988), de que a dinâmica litúrgico-existencial das civilizações africanas tinha uma disposição para a troca no jogo das diferenças, não percebendo problema nos processos de negociação reterritorializantes (SODRÉ, 1988).

Quem conseguiu reunir os dados sobre a veracidade da linhagem reivindicada pelos mina foi o estudioso e fotógrafo Pierre Verger,

Verger apresentou a hipótese, confirmada em 1985 por experts da UNESCO, de que a rainha Na-Agontimé, viúva do rei Agonglô e mãe do futuro Rei Ghezo, foi vendida por um enteado aos negreiros e trazida para São Luís, no Maranhão, onde se tornou conhecida como Mãe Maria Jesuína, de Toi Zomadonu, que fundou a Casa das Minas e introduziu o culto dos voduns do Daomé no Brasil. Zomadonu é considerado o vodum mais poderoso do Reino Fon em Abomey e seu nome significa “não se põe o fogo na boca”, que traduz a importância dos segredos para essa religião (FERRETI, 2008, p. 02).

O segredo exposto no fim da citação é um elemento presente nos rituais descritos poeticamente em *Batuque* (1931-1939), e nos rituais de produção dos cheiros de Mãe Ciana. No culto das Casas das Minas, dois nomes nos interessam, pois estão relacionados a processos rizomáticos dos quais participaram as comunidades afrodescendentes de Belém. O primeiro nome é “Nochê Sobô, também chamada de Iansã pelos nagôs, é considerada a mãe dos voduns dessa família. Representa o raio e o trovão, adora Santa Bárbara e, em todo o Maranhão, é a chefe dos terreiros de Mina” (FERRETI, 2008, p. 02). O outro nome é o do vodum Toy Averequete. Embora vindo do reino do Daomé, hoje República do Benin, é aquele que tem a missão de adentrar a mata para se aproximar dos chamados caboclos, entidades presentes na floresta, ligadas à origem ameríndia, mostrando como as

divindades passam a trazer consigo a dinâmica reterritorializante.

Segundo o pesquisador Sérgio Ferreti, o vodum Sobô, mãe dos voduns de uma determinada linhagem e fundadora dos terreiros de mina, em rizoma com Santa Bárbara, deu a Toy Averequete o encargo “de guiar e abrir as cerimônias de culto e trazer os caboclos para os outros terreiros do Maranhão” (FERRETI, 2008, p. 02). A mesma dinâmica ocorreu nos terreiros de Belém. Assim, os terreiros de Bárbara Soeiro, com o tempo passaram a ser chamados de Babassuês. Estes eram também chamados de batuques, nome também adotado pelo poeta Bruno de Menezes para o seu famoso livro de poemas.

A vodum Sobô em rizoma com Bárbara Soeiro interessa a este estudo, pois vem dela o nome dos babassuês, culto surgido no Maranhão e reterritorializado nos subúrbios de Belém. Já Toy Averequete interessa por ter feito rizoma com Santo São Benedito, também cultuado por muitos grupos, indivíduos e irmandades afrodescendentes, em um processo de reterritorialização religiosa dos cultos mina sobre o panteão católico, o que está presente no poema bruniano *Toiá Verequete*,

O santo dos pretos o São Benedito
tomou logo conta de mãe Ambrosina
fez do corpo dela o que ele queria

Então todo “filho de santo” escutou.
E Pai Verequête falou como um príncipe
da terra africana que o branco assaltou
(MENEZES, 2005, 51)

Apesar de *Batuque* (1931-1939) se tratar de um livro de poemas modernista, o título nos remete à musicalidade afro-amazônica. Desse modo, sob uma aparente adesão total ao verso livre, em moda no Modernismo, nos versos lidos, é possível perceber a coloquialidade desterritorializante da língua, transformada em uma musicalidade afro-amazônica original, como nos dois versos brancos com uma rima pobre e uma rica, mas com o elemento rítmico intensificado pela ausência de vírgulas, dando uma forte carga musical ao poema. Assim, os versos hendecassílabos do poema bruniano, com os acentos rítmicos na quinta, oitava e décimas primeiras sílabas poéticas, sugerem ao leitor tanto o ritmo que acompanha o ritual, quanto o movimento dos corpos envolvidos por esse ritmo.

O poema mostra um rizoma em que Toy Averequete se reterritorializa sobre o santo católico, fazendo com que o “santo baixe” sobre o “cavalo” e incorpore, o que não faz parte da dinâmica dos santos católicos. Nessa aproximação do santo católico com o vodum não há propriamente uma síntese, pois acaba por predominar a dinâmica do vodum, que

desce e interfere no mundo profano, em contraposição ao distanciamento e ação indireta presente na dinâmica católica dos santos. Além disso, o tempo divino se funde ao tempo histórico e o vodum remete às linhagens reais e povos africanos escravizados e “assaltados” pelos brancos europeus, sendo, assim, o território religioso um lugar de reforço e rearticulação de laços identificatórios.

O fato de Bruno de Menezes mostrar essa identificação de São Benedito, o santo preto, com Toy Verequete, no poema cujo título faz alusão a esse vodum, mostra que o poeta estava ciente desses processos rizomáticos entre o panteão católico e mina. Bruno de Menezes parece saber mesmo que “toy” “na língua de mina” tem o significado de pai, além de saber que tal divindade possui uma linhagem real. É o que se infere quando se lê que “Pai Verequete falou como um *príncipe*/da terra africana que o branco assaltou” (grifo meu).

Segundo Antônia Quintão (2007), o culto a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito pelos afrodescendentes tem a ver não somente com a questão epidérmica ou pela origem geográfica, mas também com a identificação com santos que passaram por situações semelhantes às dos escravizados.

Ele tinha sofrido chicote no tronco
Mais tarde foi amo criando menino
e nunca odiava sabia sofrer.
Até nem comia pra dar seu quinhão
a quem ele via com fome demais
(MENEZES, 2005, 51)

Na estrofe bruniana, apesar de se fazer alusão tanto a São Benedito quanto a Toy Verequete, percebe-se que este último reterritorializou-se sobre aquele pela descrição de seu passado de príncipe escravizado. Como afirmado, os mina eram daomeanos de linhagem real, presos e vendidos como escravizados, e que viveram todo o sofrimento da escravidão. Desse modo, como afirmado, o tempo sagrado da divindade se mistura ao tempo histórico do indivíduo que, por sua vez, sendo de uma linhagem que foi escravizada, se identifica com uma coletividade afrodescendente. O divino, assim, é uma forma de se religar aos ancestrais, o que se daria de forma plena após a morte. Diferentemente da cultura ocidental, no poema afro-amazônico de Bruno de Menezes o atemporal do sagrado se liga ao histórico do profano. Esse desejo de não se afastar dessas linhagens e desses signos identificatórios foi, segundo Marina de Mello e Souza, um dos motivos que levaram muitos a ingressarem nas irmandades de pretos, não terem seus corpos abandonados numa

praia ou aos animais, garantindo, assim, um ritual de enterro digno para a concretização desse encontro com a ancestralidade (SOUZA, 2002, p. 186).

Kabengele Munanga confirma essa preocupação das civilizações africanas com a morte, a partir daquilo que esta representa para aquelas, “a morte não é uma ruptura, é uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo de vida; os mortos entram na categoria dos ancestrais, participam de uma força vital maior” (MUNANGA, 2012, p. 34). **A afirmação de Munanga ratifica o caráter de ancestralidade no poema bruniano.**

No que diz respeito a São Benedito, sobre quem Toy Averequete se reterritorializou, apesar de nascido na Europa, o mesmo foi vítima de racismo e seus milagres se relacionam a alimentar os que têm fome, o que é sugerido nos versos “até nem comia pra dar seu quinhão/a quem ele via com fome demais” . Segundo Bruno de Menezes, o caso de São Benedito foi o de um santo, que, apesar de nascido na região onde hoje é a Itália, era filho de escravizados africanos. Com a promessa do senhor destes de que o primogênito do casal seria livre, os mesmos tiveram Benedito, acredita-se que em 1526 (MENEZES, 1993, p. 192).

Mesmo não sendo escravizado, São Benedito não escapou de ser constantemente vítima de atos de racismo por sua cor e filiação. Desse modo, os escravizados africanos acabaram por se identificar com a dor do santo preto. Assim, houve essa identificação com esse santo Brasil afora. A igreja do Rosário, que abrigou a segunda mais antiga irmandade afrodescendente no Brasil, já tinha uma forte influência da civilização mina, como mostrou Baena, o que facilitou a identificação de Toy Averequete, das Casas das Minas, com o santo da irmandade frequentadora daquela igreja, como mostra Salles,

Entre as devoções populares que o negro assimilou do catolicismo a mais disseminada é, sem dúvida, a de São Benedito, patrono de muitas freguesias, cujas *irmandades* se multiplicaram por todo Estado. Paralelamente, a irmandade de N. S.^a do Rosário dos Homens Pretos foi fundada em Belém a 09 de agosto de 1682 (SALLES, 2004, p. 26).

Salles mostra que a disseminação do culto a São Benedito no Pará pode ser vista como um rastro dessa presença afrodescendente no estado. Quintão afirma ainda ter sido comum na colônia a convivência de diferentes irmandades religiosas de homens pretos, como a do Rosário e de São Benedito (QUINTÃO, 2007, p. 11). Se para as diferentes civilizações africanas escravizadas o culto ao santo era uma forma de rearticulação dos

laços identificatórios, para a religião dos escravizadores era uma maneira de garantir de forma mais imediata a conversão. Nessas irmandades, segundo Marina de Mello e Souza, os escravizados conseguiam uma mais imediata adaptação, sendo possível se chegar a uma respeitabilidade, bem como garantiam um enterro digno, já que muitos senhores abandonavam os escravizados quando estes estavam para morrer, (SOUZA, 2002, p. 186). A pesquisadora confirma o caráter agonístico das irmandades no que diz respeito aos interesses implicados nas mesmas,

As irmandades de homens pretos serviam tanto a interesses da sociedade colonial como a interesses dos africanos e seus descendentes trazidos para o Novo Mundo. Assim, se eram um espaço de constituição de lideranças entre a comunidade negra e de reformulação de laços sociais estilizados pelo tráfico, também serviam de instrumento de controle e apaziguamento das tensões entre senhores e escravos (SOUZA, 2002, p. 202).

No caso do romance de Dalcídio Jurandir, temos a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos como o espaço religioso para essas irmandades, em uma estratégia de reorganização dos processos identificatórios. Além disso, tais irmandades tinham a função de agir de forma beneficente em prol dos escravizados, como já referido em relação à preocupação com os rituais fúnebres, de grande importância para as civilizações africanas.

Com relação ao culto a Nossa Senhora do Rosário, afirma Quintão,

O culto de Nossa Senhora do Rosário fora criado por São Domingos de Gusmão, mas estava fora de moda, sendo restabelecido justamente na época em que os dominicanos enviaram seus primeiros missionários para a África, o que explica a sua introdução e generalização progressiva no grupo de negros escravizados (QUINTÃO, 2007, p.16).

Com relação a Belém, de acordo com Salles, a partir de Ernesto Cruz, a irmandade do Rosário promovia a coroação de Rei e Rainha em suas festas, e foi fundada em 1682, sendo, segundo o pesquisador, a segunda mais antiga do Brasil (SALLES, 2004, p. 146). Se por um lado, o local de celebração dos escravizados, afastado do então centro da cidade colonial, tinha por fim a segregação, por outro, dava a estes uma maior liberdade para suas reterritorializações afro-religiosas e organizacionais, pois as figuras do rei e da rainha eram símbolos de uma herança africana para além da escravidão. Já o naturalista Henry Bates registrou o esforço da irmandade e dos devotos para a construção da igreja,

Os negros do Pará são muito devotos. Segundo me disseram, eles construíram aos poucos, com o seu próprio esforço, uma bela igreja denominada Nossa

Senhora do Rosário. Nas primeiras semanas que passei no Pará, notei que uma fila de negros de ambos os sexos costumavam desfilar tarde da noite pelas ruas, cantando em coro. Todos levavam na cabeça uma pequena quantidade de material de construção – pedra, tijolos, argamassa ou tábuas. Fiquei sabendo que quase todos eram escravos, os quais, após um árduo dia de trabalho, estavam dando a sua pequena contribuição para a construção de sua igreja. O material era totalmente comprado com suas economias. O interior da igreja foi terminado cerca de um ano depois, tendo eu achado a sua ornamentação tão faustosa quanto a de outras igrejas feitas com muito mais recursos pelas antigas ordens religiosas, havia mais de um século. Anualmente os negros celebram a festa de Nossa Senhora do Rosário, que em geral constitui um grande sucesso (BATES, 1979, p. 46-47).

Interessante observar que, diferentemente de Spix e Martius, que dão uma imagem do afrodescendente como propenso à vadiagem, reforçando a imagem das civilizações africanas e dos afrodescendentes como o outro negativo da civilização, tida como sinônimo de produção, e que teria no europeu a sua excelência e essência, no excerto de Bates, o trabalho em nome da devoção, mesmo após uma dura jornada é o que se destaca.

Essa relação de íntima devoção da comunidade afro-amazônica para com Nossa Senhora do Rosário, por meio de sua igreja, em Dalcídio Jurandir, pode ser percebida no momento em que Mãe Ciana compara o ritual do Círio de Nazaré ao ritual da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos,

Por semelhantes abusos, preferia fazer as suas melhores devoções com Nossa Senhora do Rosário, a imagem dos pretos, na velha igreja feita pelos escravos. Com esta santa, a pretada inteira se pegava, sem os alvoroços e atropelos de trasladação e Círio (JURANDIR, 2004, p. 472).

O Círio de Nazaré é um dos símbolos da cultura amazônica, tendo sido desde 2013 reconhecido pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade. Mãe Ciana participa dessa manifestação identificatória, no entanto, faz um paralelo comparativo com a celebração na igreja de Nossa Senhora do Rosário, mostrando haver nesta um maior respeito ritualístico, não perdendo de vista a memória de ter sido o referido espaço de celebração construído pelos escravizados. Apesar de ser usado o recurso do discurso indireto livre, havendo, portanto, a possibilidade de uma filtragem da linguagem pelo narrador, o que percebe é que a mesma acaba por se aproximar da coloquialidade minoritária afro-amazônica, como mostra o vocábulo “pretada”, o que confirma a intimidade minoritário com a igreja e a santa. A identificação afrodescendente pode ser percebida na expressão “imagem dos pretos”, em que imagem tanto remete à imagem da santa que fica no altar da igreja para a adoração dos fieis, quanto a representação identificatória dos mesmos em torno da santa.

A relação de São Benedito com os cultos afro-amazônicos, cuja irmandade também era situada na referida igreja, também pode ser percebida por meio da já referida personagem Antônio, que, de forma indireta, relata a narrativa que lhe foi passada pela comunidade afro-amazônica da região tocantina, cujo principal município é o de Cametá.

E logo falou de uma princesa, que ouviu de boca de velhas negras no Tocantins. Princesa essa que reinava, tinha um trono, as águas o reino dela. A princesa Jamarina. Pois num terreiro, uma menina, conhecida de Antônio, se atreveu pedir uma coisa para a princesa Jamarina. Então a princesa falou: “Quando estiveres no meio do oceano, joga uma coisa linda para mim, que eu vou trabalhar para ti”. [...] Libânia suspirou, disse: [...] — Tem muita coisa neste mundo. Cada fundamento! [...] — Os oceano, murmurou Antônio. [...] Logo falava que queria voltar, se pegar nas Ilhas, no Tocantins, ah, no Joaba, principalmente na temporada de São Benedito. (JURANDIR, 2004, p. 351)

A linguagem, apesar de predominantemente indireta, é dominada pela coloquialidade de várias vozes que se confundem, como é comum à dinâmica da arte de narrar, segundo Benjamin: as velhas negras do Tocantins, a menina que fez o pedido à divindade, Libânia, Antônio. Tirando a fala da divindade princesa Jamarina, outra marca da linguagem é que a mesma se apresenta com cortes de conexão sintática, como é comum à fala cotidiana popular. Nesse sentido, o texto dalcidiano traduz literariamente a língua maior desterritorializada pelos afro-amazônidas.

Como pode ser percebido, o tempo da divindade católica serve de abertura e se confunde com o tempo das divindades afro-amazônicas. Essa estratégia reterritorializante foi utilizada pelos escravizados em diferentes lugares da América. A proximidade de Antônio com os ritos afro-amazônicos na região tocantina pode ser percebida pela narrativa ouvida “de boca de velhas negras no Tocantins”. Como já visto a respeito de d. Luís de França, os gentis nagôs incorporam elementos da realeza européia ao seu panteão. Nesse sentido, a narrativa ouvida e repassada a Antônio diz respeito a uma princesa que se chama Jamarina. Na pesquisa feita, tal entidade não foi encontrada, mas pela sua relação com o mar, é possível aproximá-la de Jarina, que é uma princesa, filha de outro gentil-nagô, rei Sebastião. No Pará, em São João de Pirabas, como já apontado, há a praia do rei Sabá, onde anualmente diversos afro-religiosos vão deixar oferendas e prestar culto. O fato de a entidade pedir à menina conhecida de Antônio uma oferenda para ser atirada ao oceano confirma tanto a aproximação com a filha do rei Sabá, como também a aproximação de Janaína. A relação de muitas dessas entidades com o mar tem a ver com o fato de que para muitas civilizações africanas escravizadas o mar é a habitação dos mortos que representam a ancestralidade.

Alfredo, em *Primeira Manhã* (1967), em um fluxo de memória relembra da entidade e imediatamente do tio materno Antônio, piloto de embarcação (JURANDIR, 2016, p. 43), mostrando sua simbologia marítima. O Interessante é que a reterritorialização de uma entidade ligada ao mar se dá numa região ainda de água doce, a região do Tocantins, mas que na altura de Cametá ainda recebe a influências dos fluxos de cheia e vazantes das marés, estando ainda em contato com o oceano, fazendo parte, portanto, do fluxo de trânsito fluvio-marítimo amazônico. Segundo Salles, a forte presença afro-amazônica na região tocantina pode ser comprovada pela existência da Congada no Império de Cametá (SALLES, 2004, p. 148). A coroação de rei e rainha no *Bambaê do Rosário*, em Juaba, próximo a Cametá, assim como a coroação que havia na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na Campina, se liga a uma tradição iniciada no Congo,

Utilizando-se da mesma simbologia do poder das sociedades africanas e da portuguesa, o reinado festivo cumpria a razão maior da festa, de interrupção do ritmo cotidiano, de suspensão temporária da ordem estabelecida, de inversão de hierarquias, de extravasamento de tensões, de exercício do excesso, de confraternização comunitária (SOUZA, 2002, p. 228).

Além de festivamente servir como meio de reterritorialização de grupos e indivíduos afrodescendentes dispersos, as coroações de rei e rainha em sua origem possuíam uma simbologia de poder, em contraposição à situação de escravidão vivida pelos seus participantes. Isso explica a imitação da pompa e a hierarquia ligada à monarquia, herança do contato do rei do Congo com a coroa portuguesa. Isso explica também o empenho dos esmolantes de santo, como expôs De Campos Ribeiro em sua crônica, em angariar fundos para que o ritual da festividade fosse um grande evento. Ao mostrar como esses reis foram retratados, Marina de Mello e Souza torna possível perceber a aproximação do *Bambaê do Rosário* com a tradição de coroação de reis negros que se espalhou pela América, sendo inclusive praticada na *Igreja do Rosário*, na Campina.

Ao retratar esses reis, Carlos Julião os mostrou com suas vestimentas luxuosas, manto, cetro e coroa, e sempre sob um grande chapéu-de-sol, que também é mencionado em algumas narrativas de viajantes. Guarda-sol semelhante aparece em imagens de dignatários africanos, o que indica que foi de lá que os reis da festa trouxeram esses símbolos. Marcando a centralidade da figura real, o chapéu-de-sol, como o pátio, tinha uma função muito mais simbólica do que prática (SOUZA, 2002, p. 227).

O menino Antônio queria ir à vila de Joaba, hoje Juaba, no tempo de São Benedito, o santo preto. Na referida localidade, assim como na Campina, há uma igreja de Nossa

Senhora do Rosário, e até hoje na referida localidade ainda há a já referida manifestação afro-amazônica do *Bambaê do Rosário*, manifestação cultural religiosa criada por quilombolas do quilombo do Mola ou Itapocu, e que acontece durante as festividades de *Nossa Senhora do Rosário*, havendo inclusive ainda a coroação do rei e rainha (PINTO, 2012, p. 02). Daí a cantiga entoada por Antônio, “*Vamos levar a rainha, meu Deus/Pro nosso rei do Rosário* (JURANDIR, 2004, 351)”.



Celebração do bambaê do Rosário.
Fonte: Maria Esperança Tenetehara

Assim como as Casas das Minas se ligam a uma linhagem real, assim também é possível perceber nessas manifestações reterritorializações que buscam manter viva uma memória de antigos reinos desterritorializados pelo tráfico de escravizados nas civilizações africanas. Além dessas manifestações, a região tocantina também é conhecida pela manifestação do samba de cacete, também de origem afro-amazônica.

Mais adiante será retomada a relação dos babassuês com as obras literárias deste estudo, por meio do estudo dos pais e mães de santo e os pajés, mas antes será estudado um também importante grupo afro-amazônico presente nas obras dos modernistas paraenses, as taieiras.

5.2.1 As taieiras, os santos, os mastros do Divino e o poder dos cheiros

Salles, confirmando o que Dalcídio Jurandir apresenta no romance por meio de Mãe Ciana, mostra ter havido muitas lavadeiras afro-amazônicas em Belém. Havia mesmo um grupo de lavadeiras organizado, as talheiras ou taieiras. Como já mostrado em Bates e Marques de Carvalho, essa era uma tarefa comumente desempenhada pelas mulheres afro-

amazônicas desde os tempos da invasão colonial e do Império. Essas mulheres, como mãe Ciana, tinham uma forte inserção no universo afro-religioso de Belém, pois as mesmas eram frequentadoras da Igreja de *Nossa Senhora do Rosário* e das celebrações do Umarizal, como mãe Ciana. Elas são as mesmas de quem De Campos Ribeiro e Bruno de Menezes retiraram a canção de domínio público *Lavadeira da Campina*, cantiga que, portanto, possui relação direta com a Literatura modernista afro-amazônica e com a territorialidade da cidade, estando presente tanto no poema *Mastro do divino*, de Bruno de Menezes, quanto na crônica *Mastros votivos de outrora*, de Ribeiro. Os dois textos, em que aparecem essas cantigas, fazem referência também a uma importante personagem nesses mastros votivos do início do século XX, no Umarizal, a afrodescendente Tia Ana das Palhas.

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 promessa.
(MENEZES, 2005, p. 40)

No texto poético temos a associação da personagem histórica com a revolução cabana. Diferentemente da imagem negativa sobre os cabanos, construída no campo literário principalmente por Veríssimo e Marques de Carvalho, tanto Bruno de Menezes quanto Dalcídio Jurandir recuperaram a Cabanagem enquanto memória comum de resistência popular minoritária amazônica. O costume do ouro como adorno das afrodescendentes também é um elemento histórico já registrado por Bates como sendo comum em Belém (BATES, 1979, p. 45).

Os versos livres brunianos descrevem, portanto, uma mulher que temporalmente se relaciona à cabanagem e à invasão colonial. Bruno de Menezes inseriu no poema a cantiga que faz referência às lavadeiras da campina, sendo cantada nas duas obras pelos devotos do Divino no evento da Tia Ana das Palhas, moradora do Umarizal, grande celeiro cultural do subúrbio afro-amazônico, em que se destacavam as manifestações culturais como o carimbó, o boi-bumbá, o chorinho, dentre outras produções, como mostram as crônicas de Ribeiro. Tia Ana das Palhas é apresentada por Salles como famosa na passagem do século XIX para o XX, “outra figura conhecida na mesma época, famosa em Belém, como benzedeira e amiga de batuques era a negra Tia Ana das Palhas, festeira do Divino, que ‘foi do tempo dos cabanos’, puxava o cordão das “taieiras” [...] (SALLES, 2003, p. 79).

Mas qual a relação das lavadeiras da Campina com o bairro do Umarizal, já que são bairros diferentes? Uma possível resposta é que o Umarizal, bairro de pretos, herdou da Campina a identificação como subúrbio, já que, na invasão colonial, era esta que representava o limite da cidade. Abaixo, a cantiga,

Lavadera da campina
 Lavadera!
 Lava roupa sem sabão
 Lavadera
 (MENEZES, 2005, p. 39)

Assim, campina com “c” minúsculo designaria o subúrbio, seguindo a denominação da antiga divisão que tinha como marco o Piri, hoje cais do Ver-o-peso. Assim, a imagem do afrodescendente estaria associada à margem. É possível observar que há diferentes processos identificatórios atuando na construção desse grupo organizado. Primeiramente temos o fato de ser um grupo de mulheres; há também o fato de serem elas mulheres afrodescendentes; há o fato de terem uma atividade comum, lavadeiras; há a questão territorial, pois são mulheres de subúrbio, como o adjunto “da campina” comprova, e por último há a identificação religiosa com São Benedito, santo nos terreiros identificado com o vodum mina Toy Averequete,

As lavadeiras da Campina constituíram um grupo de mulheres trabalhadoras e alegres. Organizaram-se numa espécie de sociedade chamada das *talheiras*, diz a gente culta. Associação ao que parece espontânea, informal, de qualquer modo acontecimento singular, lembrado pelo caráter lúdico de suas manifestações. Essa associação deve ter tido também sentido de organização e proteção do trabalho, em especial na defesa de seus salários. (SALLES, 2004, p. 145).

Salles destaca por último a função organizacional para a garantia de salários, mas diferentemente das organizações modernas, que se dividem entre as de trabalhos e a de lazer; as do sagrado e as do profano, etc, esta articula todas essas esferas ao mesmo tempo. Essa mistura é uma característica das comunidades afro-amazônicas. Muitos indivíduos participavam de diferentes grupos, com finalidades diversas, como será possível perceber quando tratarmos dos capoeiras em Belém. As taieiras também têm relação com outra personagem afrodescendente importante das manifestações culturais do Umarizal, Martinho João Tavares, conhecido como Mestre Martinho, cujo arraial se dava na Dom Romualdo de Seixas, da Oliveira Belo à Bernal do Couto,

Presentes na festa do Divino, promovida pelo Mestre Martinho, no Umarizal, a grande devoção das taieiras era porém São Benedito em sua igreja do Rosário da Campina, à qual compareciam também como grupo organizado, então conhecido

como *Império de São Benedito*, em cuja festa, anualmente, coroavam-se o Rei e a Rainha. (SALLES, 2004, p. 146)

Como já visto, a área da Campina foi o primeiro subúrbio de Belém, lugar que foi reservado pelos brancos ao escravizados na margem da cidade para que esses fizessem suas celebrações religiosas e fossem enterrados. Assim, pode-se perceber que há uma associação histórica entre afrodescendentes e subúrbio ou margem na cidade. Com o projeto de expansão da mesma, como vimos no capítulo I, tanto a Campina quanto Nazaré entraram no projeto modernizante da Intendência, levando os campineiros a se desterritorializarem para serem reterritorializados no Umarizal, a exemplo de Mestre Martinho, proibido de realizar seu festejo em áreas centrais da cidade. A presença dessa canção dos romeiros do divino, antecedendo a primeira estrofe do poema bruniano, sugere à leitura um tom de lamento religioso, mas ao mesmo tempo de singeleza, em que tem destaque a questão da identificação territorial, em que a atividade profana do trabalho se confunde com universo do sagrado.

Dentre os elementos identificatórios presentes na cantiga, como já visto, destaca-se a questão do gênero, pois são mulheres as que são evocadas na cantiga, as mesmas já apontadas por Bates como presentes no cotidiano da cidade antes das reformas estruturais urbanas, e essa relação de gênero está ligada a uma distinção de classe e de identificação, em que o ser mulher afro-amazônica está ligado ao trabalho e à precariedade deste. Portanto, há no canto, a um só tempo, o fortalecimento dos laços de identificação e também a exposição das condições ruins de trabalho.

Na crônica de Ribeiro há maiores detalhes sobre a localização do ritual em que a cantiga se insere, na comunidade suburbana do Umarizal, (RIBEIRO, 2005, p. 60). No poema de Bruno de Menezes, a linguagem poética parece capturar profundamente a atmosfera ritualística presente na procissão,

O mastro vem vindo na ginga vadia
Da velha toada.
Vem vindo rolando nos ombros melados
Da tropa devota de tantos festeiros.
(MENEZES, 2005, p. 39)

Em termos de melopéia, os versos, apesar de manterem pela nasalidade o timbre grave da musicalidade dos rituais afro-amazônicos, o apelo somático é diminuído agora pela predominância das consoantes fricativas, o que combina mais com o apelo à contrição da procissão. Assim, corpo e espírito, antagonizados no catolicismo, nos versos referidos

aparecem unidos na embriaguês da ginga afro-amazônica. O movimento de ondulação sugerido na melopéia dos versos é intensificado pelo vocábulo “ginga”, comum na linguagem da capoeira e de origem africana, relacionado à rainha Ginga Mbagi, que na passagem do século XVI para o XVII ofereceu forte resistência aos portugueses (SALLES, 2003, p. 146). Após a cantiga das taieiras, tem o traço identificatório e diferenciador da sociedade majoritária, a religiosidade, em que a festa profana se confunde com o ritual sagrado, fundindo o tom de lamento a uma leve musicalidade rítmica percussiva, reunindo o que o cristianismo majoritário separou.

Na crônica *Mastros Votivos de Outrora* fica-se sabendo que os mastros de Tia Ana das palhas e de Mestre Martinho geralmente eram retirados da mata oito dias antes do festejo, conduzidos de onde hoje é o bairro da Pedreira até o local da celebração no Umarizal. Como é comum a muitas crônicas ribeirianas, o elemento cômico muitas vezes se sobressai. Assim, fica-se também sabendo que, na condução do mastro, vinham também aqueles que tinham intenções outras que não as sagradas,

Dentre tais votos, destacava-se o sacrifício que era ir buscar o mastro lá pras bandas da sétima da Pedreira, onde oito dias antes fora cortado, madeiro de alto fuste, linheiro, no grande dia levado em charola, que era a um tempo expoente vivo de ardente fé, e motivo para muita exibição de taras em beliscões e apalpadelas dos sabidos aproveitadores em exacerbadas romeiras. (RIBEIRO, 2005, p. 60).

No poema bruniano, o poeta acrescenta uma cantiga referente ao Divino, “Meu Divino/olhais por nós/Meu Divino/meu sinhô”. É possível perceber na segunda estrofe da cantiga presente no poema um tom mais lamurioso, como uma súplica entoada agora diretamente para o Divino. Tem-se, então, uma cantiga coletiva, sendo esse modo coletivo de se relacionar com a divindade uma diferença em relação ao modo como o padrão moderno ocidental adulto-branco-hétero-urbano se relaciona com a mesma, de maneira individual, buscando uma salvação particular, como mostra Muniz Sodré ser próprio da herança afrodescendente,

A mística dos escravos e dos oprimidos não se baseia em esperanças de salvação individual, mas em fazer reverter a intervenção divina, a força cósmica, em favor da redenção de um grupo. Esse sentimento místico-religioso não se petrifica em nenhuma significação que possa ser teologicamente abstraída das circunstâncias que presidem ao cotidiano ou ao real-histórico dos indivíduos (SODRÉ, 1988, p. 98).

Percebe-se, portanto, que o sagrado serviu como ferramenta de rearticulação dos laços identificatórios. Mas além do caráter coletivo dessa religiosidade, outro elemento

importante a ser observado é o uso da palavra “sinhô”, utilizada em outras passagens do livro *Batuque* (1939) para designar os opressores da comunidade afrodescendente. No entanto, na presente cantiga há uma reversão de sentido da palavra, pois nesta “sinhô” representa a divindade que protege e para com quem se tem uma relação de submissão voluntária. A estrofe do poema que antecede a cantiga do Divino estabelece uma continuidade com a tiração de ladainha, em que se destaca o rizoma religioso como estratégia rearticuladora de identificação, juntamente com a consciência de que na minoria afro-amazônica há uma diferença em relação à celebração católica de grupos majoritários.

As tiradeiras vêm tirar as ladainhas africanas
Que o povo bastardo resmungo contrito:
(MENEZES, 2005, p. 40).

Essa diferença em relação ao catolicismo majoritário branco pode ser percebida também no adjetivo “bastardo”, que, ao lado do adjetivo “africano”, intensifica ainda mais o caráter minoritário afro-amazônico da palavra “povo”. Um elemento que chama a atenção é o fato de o eu lírico afirmar as ladainhas como sendo “africanas”, o que já aponta para a reterritorialização afrodescendente sobre a manifestação católica, em um processo rizomático que remete a fins do século XV, quando do surgimento do catolicismo africano, a partir do Congo.

A terceira cantiga presente no poema se relaciona com outra parte do ritual religioso, em que a letra da canção vem complementar o tom de alegria e festa. O poeta coloca aqui uma cantiga mais animada para servir de motivo para o que seria a parte profana da festa religiosa, também comum em muitos eventos católicos modificados pelos grupos populares ou minoritários. Apesar de o casamento como pedido a um santo ser um elemento vindo de Portugal, a introdução da performance dos rituais afrodescendentes deram a essas festividades um diferencial que fez durante muito tempo, como já visto, a igreja condenar tais festividades como corrupção da religião católica,

Meu canarinho
Amarelo
Ela casa comigo
Eu com ela...
(MENEZES, 2005, p.41)

Na cantiga colhida por Bruno de Menezes, além do ritmo mais animado, há um jogo poético em que o adjetivo “amarelo” traz em si dois anagramas de vocábulos que, unidos,

sintetizam o desejo amoroso: “amar” e “elo”. Além disso, há a aliteração da consoante “m” a aproximar sonoramente “meu”, “amarelo” e “comigo”. Também há a aliteração da glotal “c” a aproximar “canarinho”, “casa” e “comigo”. E, por último, uma aproximação dos pronomes “ela” e “eu”, com o final “elo”, do vocábulo “amarelo”. E tudo isso em uma cantiga que faz referência a um pássaro canoro. Cujas grandes marcas são a beleza do canto.

As festas do Divino Espírito Santo acontecem 50 dias após a Páscoa, caindo geralmente no mês de junho, misturando-se com o clima da festa junina, havendo em ambas um forte apelo popular, em que se destacam várias manifestações afro-amazônicas, como o boi-bumbá, o carimbó, dentre outras. Nesse tempo destaca-se também o uso das ervas cheirosas, que misturam perfume com o universo místico afro-amazônico. Durante esses festejos, os momentos de repressão do sistema colonial eram amenizados, fazendo com que os grupos minoritários como os afro-amazônicos pudessem se expressar em suas diferenças. Um exemplo dessa diferença em relação à oficialidade católica, e que, segundo Bataille é uma característica de muitos povos (BATAILLE, 2004, p.106), é a ligação entre o erotismo e o sagrado, como se vê na passagem abaixo, extraída do romance *Belém do Grão-Pará* (1960), em que os conhecimentos de elaboração de perfumes, mais do que apenas uma questão de aromas, se ligam ao conhecimento da sedução relacionada ao sagrado,

Depois do banho, Mãe Ciana voltou. Não usava os seus cheiros. Chamou o Alfredo. Deu-lhe um papel de macaca poranga para a roupa. Falou do major Alberto, da sobrinha, a Amélia, que viu gitinha no Araquiza. Contou de Amélia em Belém — era ver uma senhora no braço do Major. Ela usava no cabelo jasmim de Santo Antônio. Bonita, então! Preta bonita! Nunca esquecia os versos que Amélia repetia ao tomar banho, se cobrindo dos aromas: [...] *São Benedito/Teu manto cheira/de cravos e rosa/flor de laranjeira* (JURANDIR, 2004, p. 188)

O jasmim de Santo Antônio que d. Amélia usa ao cabelo, além do perfume, se liga à simpatia para casamento, assim como a flor de laranjeira entoada na cantiga ao santo preto, além de significar pureza. Além de se banhar com os cheiros, d. Amélia usa a flor de jasmim no cabelo, e a flor muitas vezes assume a simbologia erótica feminina. Além disso, o jasmim é uma flor cujo perfume exala à noite. E a noite, por sua vez, se liga ao mistério e ao prazer, o oposto da produtividade do dia, que simboliza o trabalho e suas ações calculadas. No entanto esse erotismo se confunde com o laço matrimonial, pela presença de Santo Antônio. Também o cheiro de cravos e rosas pelo olfato reiteram esse erotismo, mas ligando-o ao santo preto, reunindo, assim, o erotismo e o sagrado. Assim, no ritual do banho, mais uma vez se aproximam o erotismo do corpo e a pureza do espírito. Nesse

sentido, Dalcídio Jurandir desconstrói uma dicotomia simbólica presente na diferença entre mulheres negras e brancas, em que aquelas são vistas apenas como objeto de desejo sexual, enquanto estas são vistas como puras e por isso propícias ao matrimônio e à constituição de família. A desconstrução da mulher negra apenas como objeto sexual pode ser percebida na passagem “Contou de Amélia em Belém — era ver uma senhora no braço do Major”, em que o termo “senhora”, presente em outras passagens do ciclo dalcidiano, para referir-se à d. Amélia serve para igualá-la às brancas, que recebem o respeito como esposas, legitimadas pela sociedade majoritária.

D. Amélia usava também os famosos cheiros de Mãe Ciana, herdando desta a condição de ser “da raça das cheirosas”, como dizia seu Lício sobre Mãe Ciana. Na crônica *Oh! Noites de junho antigo*, Ribeiro mostra bem que até mesmo no campo da arte mística dos aromas sedutores havia a disputa territorial entre os subúrbios,

Sim, a cidade trescalava das ervas de junho... E que cabrochinha dengosa, de um cordão ou da torcida, se encorajava a sair sem antes tomar seu banho de cheiro, chamador de felicidade e de amor? [...] Imaginem-se, caso se não tenha dela o exato conhecimento, os efeitos duma deliciosa maceração de trevo roxo, agarradinho, cumaru, japana, pataqueira, torcidinho, beliscão, manjerona, manjeriço, periperioca (priprioca), corimbó, cipó-catinga, ária de cheiro, macaca-poranga, pega-rapaz, catinga de mulata, vinde-cá... (uf!), de tanta raiz, tanta gramínea, tanta batata e tanto trevo de misteriosos poderes, e diga-se depois que cabocla, mulatinha, curiboca ou negrinha do Umarizal se arriscaria a perder para uma rival do Jurunas? (RIBEIRO, 2005, p. 101).

A construção interrogativa no final da citação mostra que até mesmo no campo das artes da sedução havia disputas territoriais. O cronista, para ratificar a diversidade dos ingredientes dos cheiros, enumera dezoito elementos. Enumeração semelhante faz Dalcídio Jurandir em *Belém do Grão-Pará* (JURANDIR, 1961, p. 187), relacionando-a com outros saberes que acabam por aproximar os terreiros e pajelança. Bruno de Menezes também trabalhou poeticamente essa enumeração, como será visto. Mas essas ervas e raízes não se limitavam apenas à finalidade aromática, pois mesmo hoje se acredita que tais macerações possuem poderes mágicos. Em um contexto em que as artes dos cheiros e ervas eram buscadas pelas mulheres dos subúrbios, mas não somente por estas, as mulatas vendedoras de cheiro de papel, como Mãe Ciana, eram bastante demandadas na cidade, embora não tenham entrado para a história do cotidiano da mesma, salvo no romance de Dalcídio Jurandir, nos registros de Raimundo Moraes e no quadro de Antonieta Santos Feio. Veja-se como Bruno de Menezes associou esse domínio das ervas de cheiro e plantas ao universo afro-amazônida,

Patichouli, cipó-catinga priprioça,
baunilha, páu rosa, orisa, jasmim.
Gaforinhas riscadas, abertas ao meio
crioulas, mulatas gente pixaim...
(MENEZES, 2005, p. 19)

Os versos citados pertencem ao poema de abertura do livro *Batuque* (1939), com uma musicalidade frenética e percussiva, em que predominam as consoantes oclusivas surdas e sonoras, a lembrarem o som dos tambores afrodescendentes. Nos mesmos tem-se uma mistura de corpos que implicam ervas, raízes e sujeitos afro-amazônicos, num complexo agenciamento coletivo territorializante.

Vê-se, portanto, que os autores praticaram uma Literatura menor que buscou reinserir no mapa da cidade as comunidades afro-amazônicas de uma Belém que, em nome de uma afirmação afrancesada, tinha a intenção de apagar os rastros performáticos da presença dessas comunidades da sua história e da sua memória. Mas se Ricoeur nos alerta para o fato de que nenhuma memória ou história é neutra, havendo por parte dos grupos majoritários verdadeiros projetos de esquecimento, esse projeto não se limitou a ignorar determinados grupos ou sujeitos sociais, entrando em ação dispositivos disciplinares higiênicos e assépticos, apontados por Foucault como sendo comuns às cidades em processo de modernização, como visto com os exemplos retirados do Código de posturas de Belém no século XIX, e com as perseguições policiais aos terreiros no século XX. Nesse processo de modernização, deu-se aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de traços de rostidade. No caso de Belém, houve uma modernização aparente que se limitou ao centro, e esse traço de rostidade, como já visto, foi o culto ao embranquecimento. Nesse sentido, houve uma perseguição por parte da polícia, da igreja e da imprensa também aos pais-de-santo e aos pajés, muitas vezes se igualando essas duas figuras em uma imagem criminosa, como será visto.

5.2.2 Pajés e pais de santo na cidade

O fato de Mãe Ciana se aproximar dos pajés, como a famosa Maria Brasilina, a mais popular da região do Baixo Amazonas no início do século XX, além de manipular “cascas e raízes para remédios”, mostra bem o processo rizomático presente na inserção dessas civilizações africanas na Amazônia, em que elementos das mesmas entraram em rizoma entre si e também com elementos do universo indígena e europeu. Salles mostra como os

pajés foram um elemento presente do baixo Amazonas, “Oriximiná, como toda região lacustre, entre Óbidos e Faro, é notável pela existência de famosos curadores, vulgarmente chamados pajés. Mas aí nessa região há enorme contribuição do negro na pajelança, que é herança do indígena, como se sabe” (SALLES, 2013, p. 52). Chama a atenção a observação do pesquisador para o fato de o afrodescendente ter uma forte contribuição para a pajelança, desmistificando o mito de uma suposta exclusividade indígena para a origem da pajelança. Encontramos uma referência a Maria Brasilina no pesquisador cearense José de Carvalho, que viveu parte da vida na Amazônia.

O mais celebre pagé (sic) do baixo Amazonas, nestes últimos tempos, foi, indubitavelmente, Maria Brasilina. Era cearense, tendo saído ainda criança para o Amazonas, onde se criou. [...] contam-se coisas admiráveis dessa pythonisa indígena. Seu meio de ação foi de Óbidos a Parintins. Sabia curar, e sabia adivinhar, diziam (CARVALHO, 1930, p. 33).

Quando se ouve a palavra pajé, pensa-se de imediato em um universo indígena, mas algumas observações com relação ao ritual de Maria Brasilina fazem com que essa leitura seja relativizada. Essa outrora famosa pajé era chamada de “mãe”, o que nos faz lembrar a expressão “mãe de santo”, mas há outro elemento no ritual da pajé que remete à afro-religiosidade dos rituais de Mãe Ambrosina, presente no poema bruniano *Toiá Verequete*, pois Maria Brasilina recebe um mestre que se denomina *Pai João*. Segundo o referido pesquisador, “Pai João, pela fala, pelas atitudes e andar, parecia africano. Começava sempre a ‘sessão’ ou os ‘trabalhos’ por uma oração em uma linguagem absolutamente desconhecida, ou intraduzível” (CARVALHO, 1930, p. 34). Tal início de ritual lembra o início do referido poema de Bruno de Menezes, pois Mãe Ambrosina também fala uma outra língua, quando da incorporação, no caso, o quimbundo. Além disso, o poeta também criou em *Batuque* (1939) um poema intitulado *Pai João*, detentor do saber da experiência histórica afro-amazônica, se aproximando das entidades que nos terreiros são chamadas de pretos velhos, aconselhando seus filhos de santo. Percebe-se que, tanto no mundo material quanto no imaterial sagrado africano, a velhice se liga a um saber advindo da experiência, que orienta a coletividade.

Segundo Mam’etu Muagile Elizabeth Leite Pantoja, que dirige o terreiro Rundembo N’Gunzu Wá Bamburusema, na Terra Firme, essas entidades já foram pessoas do “nosso mundo”, mas depois da morte, eles se encantaram. Assim, o tempo sagrado, como já afirmado, se mistura à temporalidade histórica afro-amazônica. Essa reterritorialização africana em elementos amazônicos, que aqui se tem afirmado como afro-amazônico, já

havia sido também percebido por Mário de Andrade,

Outra zona em que inesperadamente o africano colabora muito na feitiçaria brasileira, é na Amazônia, onde o culto dominante é chamado de pagelança. Tanto nesta palavra, como no chamarem de pagé (sic) ao pai de santo é visível a influência ameríndia. Também alguns dos deuses invocados na pagelança ainda recordam a religiosidade brásilica, tais como a Boiuna-Mãe que é espírito perverso, o Boto-Tucuchi, e principalmente o Boto-Branco que é o Eros do grupo (ANDRADE, 1963, p. 28).

O advérbio “inesperadamente,” utilizado por Andrade mostra a surpresa, fruto de uma representação disseminada de que a Amazônia seria exclusivamente euro-indígena, em encontrar uma forte contribuição afrodescendente para os rituais sagrados minoritários na região. Mas um elemento que identificava tanto pais e mães de santo, quanto pajés era que os mesmos sofriam perseguições por parte do aparelho de Estado e seus dispositivos de controle, e daqueles que representavam um modelo majoritário modernizante de cidade em Belém, na passagem do século XIX para o XX, e nas primeiras décadas deste. Essa perseguição também foi percebida por José Carvalho, “Condenado pelo padre romano e pela polícia civil o Pagé (sic) tem sido, até hoje, não só perseguido, como ridicularizado. A intolerância religiosa, se pudesse, já os teria queimado, todos. A medicina civilizada afinaria pelo mesmo tom” (CARVALHO, 1930, p. 30). Veja-se que o autor elenca a polícia, a igreja e a medicina, instituições que, em diferentes campos, se pretendem incorporadas à modernidade.

No que diz respeito à medicina, moderno método de cura adotado pelos brancos do centro, em oposição à ancestral cura dos pais e mães de santo e dos pajés do subúrbio, é possível, com relação a Alfredo, opor de um lado os conhecimentos científicos do pai, cujo livro de Chernoviz não foi capaz de salvar Eutanásio, seu irmão mais velho, que estava a morrer no fim do romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), e o seu lado materno, que era segundo ele mesmo, sua “família ligada a feitiçarias, a encantados, a ervas maravilhosas” (JURANDIR, 2004, p. 188). Alfredo, assim, está entre a ciência branca do pai, e o mistério afro-amazônico da mãe. Segundo Figueiredo, o Chernoviz tratava-se de um

Diccionário de Medicina Popular [1.ed., 1848] de autoria do Dr. Pedro Luiz Napoleão Chernoviz, publicado em dois volumes com 2.296 páginas e 423 ilustrações. Esse livro foi muito popular na época, aparecendo, regularmente, e em anúncios de venda nos periódicos de Belém [...] (FIGUEIREDO, 1996, p. 200).

Assim, a medicina, ciência moderna da cura, consagrada a partir da Europa, era valorizada, enquanto que a pajelança era perseguida. Em *Belém do Grão-Pará*, a personagem que mais representa as encantarias de pajelança, elementos comuns a esse universo, e também ligadas ao universo afro-religioso, rasurando a modernidade da cidade, é o menino Antônio, chamado de feiticeiro por Libânia. Mas uma prova de que o Chernoviz ocupava as páginas de propaganda, enquanto que a pajelança ocupava as páginas policiais está na matéria de *O Imparcial* de 1935, com a chamada da matéria *Raptou a moça para curar-lhe contra os “bichos do fundo”*,

O dr. Samuel Mc-Dowell, chefe de Polícia, em officio que remetteu ao sr. commissario da villa do Pinheiro, apresentou o cidadão Raymundo Furo, morador em Queimadas, Bahia do Sol, que vae alli com o fim de formular queixa contra o conhecido “pagé” Domingos dos Santos, o qual, no dia 5 do corrente, sob o pretexto de curar a sua filha contra os “bichos do fundo”, raptou a mesma, indo morar no igarapé da Pirahyba, naquela Villa (O IMPARCIAL, 14 de novembro de 1935).

A despeito do “rpto”, as aspas presentes na expressão “pagé” e “bichos do fundo” mostram como essa realidade sagrada era desacreditada pelo jornal, veículo de comunicação ligado aos grupos majoritários. São os mesmos bichos do fundo que Libânia afirma terem relação com Antônio. Assim, sobre a palavra pajé acabou por se criar uma conotação negativa, o que também pode ser percebido na exposição de José Carvalho sobre o tema, “Por delicadeza ou deferência, não se o chama pagé (sic); chama-se curador” (CARVALHO, 1930, p. 31). Portanto, como a palavra “pagé (sic)” passou a possuir um cunho negativo, a palavra curador, como seu sinônimo, passou a ser utilizada. É possível perceber o processo de criminalização da figura do pajé no artigo 54 do código de posturas da câmara municipal de Belém de 1880,

Todo aquele que se intitular pajé, curandeiro, ou que a pretexto de tirar feitiços se introduzir em qualquer casa ou receber na sua quem para simular (sic), curas por meios supersticiosos e bebidas desconhecidas, ou para fazer adivinhação, ou outros embustes incorrerá na multa de vinte mil réis, assim como o dono da casa em qualquer dos casos” Código de posturas da câmara municipal de Belém. (Coleção de leis da província do Gram-Pará. Anno de 1880, tomo XLII, 1. Parte. Capítulo IX: p. 244-245).

Em *Belém do Grão-Pará* (1960), a expressão “curador” é utilizada duas vezes, uma por Libânia, “Eu me botava pro mato, e pedia: ‘meus santos, meu mestre curador, me ensinem uma raiz, uma folha, um mato, uma resina, que tire os ais de minha mãe” (JURANDIR, 2004, p. 425), e outra numa descrição da mesma, “virgem trespessada de

resinas, óleos da selva, benzeções de curador” (JURANDIR, 2004, p. 165), mostrando a ligação da tapuia com o universo da pajelança. A expressão “mestre curador” utilizada por Libânia nos remete ao “mestre” Pai João, que a pajé Maria Brasilina recebia. Um outro elemento importante a ser destacado nas duas passagens é que o poder dos pajés ou mestres curadores aparecem ligados a elementos da floresta como raízes, paus, folhas, resinas e óleos da floresta, elemento já conhecido tanto dos indígenas quanto das civilizações africanas vindas para a Amazônia,

Na crônica ribeiriana *Capitão Papudo*, Francisco, menino pobre adotado, e cujo apelido dá título à crônica, ao ver uma “morena peixão do bairro”, cantava,

Ai! Cobra verde, não me morda,
que eu não tenho “curador”.
Nos olhos dessa morena,
Eu morro e não sinto a dor...
(RIBEIRO, 2005, p. 18)

Como é comum às canções populares, como, por exemplo, o carimbó, elementos da natureza se ligam ao universo amoroso. No caso dos versos declamados pelo menino, a cobra aparece como um elemento ligado ao erotismo, sendo que a mesma remete tanto à vida quanto à morte, característica presente também na dinâmica do erotismo. Os olhos da morena, como o veneno ofídico, podem representar simbolicamente a morte, mas a ausência de dor característica do erotismo também remete à vida, ao prazer. Não por acaso, há uma expressão francesa, “*petite mort*”, que designa o gozo, aproximando a origem da vida do fim da mesma. Uma outra crônica em que o rizoma indígena e afrodescendente é percebido é a já referida crônica ribeiriana *Pagés (sic) da “Cobra Grande”*, que descreve uma brincadeira de carnaval em 1933, criada pela intelectualidade belemense afeita à cultura popular, “ora, para o trato com a Cobra Grande, só um colégio de Pagés (sic). [...] e cada componente do grupo alegre se investiu dos ‘Poderes’ de invocador de ‘caruanas’” (RIBEIRO, 2005, p. 134). Na referida manifestação, um dos participantes, que assume a identidade de Mestre Paulo, declama,

Sou Mestre Paulo. Comigo
Por qualquer me dá uma palha,
Boto panema o inimigo
Na dobra duma toalha.
Numa tijela de louça
Faço do burro doutô,
Tiro tristeza de moça...
Mestre Paulo é curadô.
(RIBEIRO, 2005, p. 137)

Percebe-se que a palavra “mestre” às vezes remete ao pajé, às vezes à entidade que executa a cura. Merece destaque o fato de na capa do folheto com as falas em forma de redondilhas dos pajés da Cobra Grande, feitas por Ribeiro, figurar, segundo este, “um pagé (sic) de verdade a que a polícia deitara mão”, confirmando que mesmo na década de 30, como mostrara o jornal *O imparcial*, ainda havia essa perseguição aos cultos afro-amazônicos. Nesse sentido, até mesmo um brinquedo de carnaval assume a dimensão política de resistência à perseguição dos dispositivos disciplinadores da sociedade majoritária. Os versos dessa manifestação carnavalesca assumem, portanto, a dimensão política que Deleuze e Guattari afirmam ser comum à literatura menor.

A percepção de que, para Bruno de Menezes, a pajelança se ligava ao universo afro-amazônico pode ser ilustrada na crônica de um outro escritor, admirador e discípulo do poeta, Pedro Tupinambá. Trata-se da crônica *A boiúna*, que mostra os bastidores daquela brincadeira carnavalesca de 1933. Apesar de serem as crônicas de De Campos Ribeiro o objeto de análise desta tese, a crônica de Tupinambá é importante para ilustrar a ligação de Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro com o universo afro-amazônico,

Quando viajamos com o escritor Bruno de Menezes para Manaus, em 1957, mostrou-nos êle seu “Album (sic) de recortes sôbre (sic) assuntos Afro-brasileiros”, despertando-nos a atenção um folheto impresso em 1933, [...] intitulado “A BOIUNA” e que trazia na capa de frente pousando na polícia, ao lado de seus pertences e garrafadas [...] (TUPINAMBÁ, 1969, p. 101-102).

No excerto da crônica de Pedro Tupinambá é significativo o fato de o folheto da brincadeira carnavalesca figurar em um álbum de recortes de elementos com motivos afro-brasileiros, coletados e reunidos pelo poeta.

Na crônica de Tupinambá, fica-se sabendo também que a organização, reprodução e distribuição do folheto fora coordenada pelo próprio Bruno de Menezes. Com relação à criação das redondilhas, as mesmas mostram que De Campos Ribeiro tinha um profundo conhecimento dos cultos afro-amazônicos, tanto pelo nome dos pajés quanto pelos poderes que as personagens proclamam nas redondilhas. Outro elemento que merece destaque na escolha dos nomes dos pajés é entre os mesmos estar Mestre Desidério, pois o mesmo é a personagem do poema *Oração da Cabra Preta*, de Bruno de Menezes, incorporado oito anos depois à segunda edição do livro *Batuque*. No capítulo *A pagelança*, da obra *País das pedras verdes* (1930), de Raimundo Moraes, o autor afirma,

Amores mal sucedidos, negócios mal parados, política mal encaminhada,

conduzem as victimas até á barraca do feiticeiro installado nos suburbios e arredores das cidades da Planicie. Em Belém havia um certo Desidério, de saudosa memória, que não só predisse o destino de vários cidadãos, mais ou menos chibantes, como receitou infalíveis banhos de cheiro contra a urucubaca de cavalheiros que não acertaram no bicho (MORAIS, 1930, p. 230).

Atente-se para o fato de que o autor afirma que esses pajés se localizam no subúrbio das cidades amazônicas, ou como afirma Bruno de Menezes em seu poema que faz referência a essa personagem, na “rua de arrabalde”, como diria o poeta. Em dissertação de mestrado dedicada ao estudo de *Batuque*, do referido autor, mostrou-se que o poema *Oração da Cabra Preta*, apesar de todos os elementos em rizoma, mantém uma dinâmica da eficácia, herança dos cultos de origem africana (SANTOS, p. 2007, p. 77-95), fazendo aquilo que Deleuze e Guattari chamam de tradução (DELEUZE, 2011, p. 98-99), pois há elementos indígenas, elementos católicos, mas a dinâmica de herança africana, enquanto elemento que se reterritorializou sobre aqueles, fica evidente quando a reza apela a um só tempo a elementos do lado positivo e do lado negativo do panteão católico, como Ave Maria e Satanás, todos reunidos em nome da dinâmica da eficácia da oração.

Ainda com relação ao poema bruniano, o poeta inseriu no mesmo uma oração cujo registro é muito semelhante ao que Mário de Andrade inseriu em seu livro sobre músicas de feitiçaria, com a diferença principal de que no poema de Bruno de Menezes, a oração aparece em versos, enquanto que nas anotações de Mário de Andrade, a mesma é grafada em prosa (ANDRADE, 1963, p. 124-123).

Um outro texto em que aparece a palavra curador, equivalendo ao pajé, e aproximando este dos cultos africanos é o poema *Cachaça*, de Bruno de Menezes

O teu Pai de Santo,
tua “mãe de terreiro”,
o teu encantado o teu curador
só fazem “trabalho” cuspiendo a “chamada”...
(MENEZES, 2005, p. 55)

A palavra “chamada”, referindo-se à cachaça sugere que a mesma é a forma de chamar as entidades que executam os “trabalhos ou as “curas”. A referida expressão como sinônimo de aguardente é utilizada por Ribeiro em suas crônicas *Aqueles bizarrões extraviados*, *Ocaso de Ferrabrás* e *Eram baixos seus coturnos*. Além de mostrar que a cachaça se liga aos grupos e sujeitos minoritários do subúrbio da cidade, ao referir-se à cachaça como “chamada”, o cronista mostra mais uma vez, assim como Bruno de Menezes, que conhece a linguagem dos terreiros e dos pajés.

5.2.3 Cachaça, liamba e as territorializações afro-amazônicas

Ainda no poema *Cachaça*, de Bruno de Menezes temos a descrição de várias situações cotidianas em que a aguardente está presente no universo afro-amazônico de Belém, dentre elas, como já referido, o ambiente religioso. A referida bebida era comum ao consumo de grupos afro-amazônicos. Trata-se de uma bebida destilada extraída da cana de açúcar, comumente consumida pelas camadas populares no Brasil. Desse modo, ela acabou sendo um elemento identificador da minoria afrodescendente, se ligando, inclusive, ao universo da festa e do sagrado. Logo no primeiro verso vemos a evocação ao passado mnemônico afrodescendente.

Ó negro arrancado ao torrão congolense!
(MENEZES, 2005, p. 55)

Mais uma vez o poeta faz referência a uma outra civilização, desta vez a civilização do Congo, com quem os portugueses inicialmente fizeram contato para expandir o tráfico de escravizados, a partir das guerras entre os povos da região, mostrando que o processo desterritorializante em relação aos povos africanos foi, de fato complexo. No referido verso, Bruno de Menezes busca transcender a simbologia de escravidão, a partir da associação afetiva do negro com uma grande civilização africana. Após fazer referência a essa origem africana, no poema, a cachaça é aproximada dos rituais trazidos e reterritorializados na Amazônia, ajudando no transe que evoca os orixás, os voduns, os mestres e os caboclos.

O teu Pai de Santo,
tua “mãe de terreiro”,
o teu encantado o teu curador
só fazem “trabalho” cusindo a “chamada”...
(MENEZES, 2005, p. 55).

O poema *Cachaça* inicia com uma construção vocativa que se dirige ao afrodescendente. Nesse sentido, os muitos pronomes possessivos da segunda pessoa presentes no texto ratificam a identificação afrodescendente com a bebida, e também identificam esse afrodescendente ao pai e mãe de santo e ao pajé, significando o uso do possessivo, portanto, a indicação de um pertencimento, mostrando que os “trabalhos” destes dependem também da cachaça.

Vê-se que a cachaça está associada simbolicamente ao transe presente nesses rituais, pelo estado de alteração em que ficam os que participam dos mesmos. Daí uma associação entre o “estado de santo” e a embriaguez da cachaça.

O uso de substâncias que alteram os estado de sobriedade dos seus participantes é muito antigo e remonta a diferentes civilizações, como, por exemplo, a dos gregos, de onde surgiu o mito de Dionísio, ligado ao vinho. Tanto a embriaguez da cachaça quanto a embriaguez dionisíaca do vinho tem por objetivo aproximar os homens dos deuses, contribuindo para aquilo que está na raiz da palavra religião: religar o mundo material ao mundo sobrenatural ou divino. Esse estado de alteração como resultado de incorporação foi utilizado para a perseguição desses grupos e indivíduos por parte da igreja católica, pois no panteão cristão católico, somente no lado decaído há incorporação, havendo geralmente um distanciamento e um contato apenas indireto dos devotos com Deus e seus santos.

Foi tal preconceito em relação à incorporação presente nos rituais afro-religiosos que motivou a perseguição policial de 1937. Mas esse racismo fica mais evidente quando se reflete que o espiritismo, modernamente reivindicado como estudo, também trabalha com incorporações ou possessões, mas sem que haja sobre o mesmo a carga de preconceito presente sobre as manifestações afro-religiosas. Um exemplo desse preconceito que aceita aquele, mas que desqualifica estas, está no suplemento *Arte e Literatura*, do jornal *Folha do Norte*, de 20 de julho de 1947, em que Gilberto Freyre, no artigo *Eu detesto teus oradores, Bahia*, para criticar a oratória dos parlamentares comunistas, afirma que os mesmos pareciam estar sob possessão do baixo espiritismo quando se pronunciavam. Percebe-se que o termo “baixo” tanto possui uma função diferenciadora quanto hierarquizante em relação ao espiritismo kardecista, reivindicado como ciência. Esse rebaixamento oriundo do racismo religioso já havia sido apresentado por Dalcídio Jurandir no seu segundo romance.

O uso da cachaça, bebida dos grupos minoritários, nos rituais contribui para o preconceito, diferentemente do vinho utilizado nos rituais católicos. Mas para as comunidades afro-amazônicas, a cachaça faz parte da possibilidade de uma linha de fuga, que faz seu consumidor escapar à escravidão e criar territórios de afirmação afro-amazônica a partir da festa e do sagrado,

[...] 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, 2005, p. 56)

Assim como no poema Toiá Verequete, no exceto vê-se a preferência do poeta pelos hendecassílabos, com os acentos rítmicos na quinta, oitava e décimas primeiras sílabas poéticas. Assim, o texto poético, que trata da celebração festiva e musical como forma de resistir à morte acaba assumindo ele próprio uma dicção e ritmo musicais. Assim como no caso do vinho que a divindade Dionísio inventou, assim também a cachaça que o afrodescendente retirava do “olho da cana” o estimulava ao contato com o sagrado. Vemos também que o eu lírico coloca a cachaça como advinda da cana, e esta por sua vez, advém da terra. Desse modo, o afro-amazônida se distanciaria do opressor branco, pela sua estreita relação com a natureza, enquanto que para os grupos majoritários, a terra é apenas um objeto de onde se pode extrair o acúmulo do lucro. São, então, duas ordens diferenciadas que estão em relação. A cachaça, então simbolicamente ligada à terra, proporciona um retorno a um estado de embriaguez em que o humano e o natural já não são realidades separadas. A cachaça seria, ante uma situação de escravidão, uma forma de chamar velhas divindades africanas ligadas à ancestralidade, reterritorializadas na Amazônia, gerando um panteão em que fizeram rizoma antigas e diferentes tradições religiosas, como forma de o africano e depois o afrodescendente reelaborarem seus processos identificatórios,

Surrado vendido
Mas tendo na alma
Seu santo orixá.

(MENEZES, 2005, p. 55)

O primeiro verso da sequência de pentassílabos trabalha com duas paroxítonas trissílabas e sem vírgulas, estreitando ainda mais a relação entre o tráfico negreiro e a transformação desse homem em coisa por meio do castigo e da tortura. Os dois versos seguintes recuperam sua afirmação identificatória pela presença do orixá, em rizoma com o santo católico. A cachaça historicamente se relaciona com o ciclo produtivo da cana-de-açúcar, presente em grandes regiões da América, cujo grande centro produtor foi a região nordeste, o que fez com que a presença africana e afrodescendente fosse associada aos centros produtores açucareiros. Tal associação serviu de argumento para Márcio Souza afirmar, como já mostrado, a inexistência ou pouca relevância do africano e seus descendentes na Amazônia, que não teve destaque na produção de açúcar. Mas, como visto com Berreza Neto, houve na Amazônia uma economia e uma sociedade agrícolas e

criatórias (2001), havendo muitos engenhos nos arredores de Belém, tendo inclusive Abaetetuba ganho outrora o título de terra da cachaça. Desse modo, pode-se afirmar que a afrodescendência teve nos arredores da capital uma forte presença.

Foste quem plantou partidas de cana
na terra da América,
que o engenho ainda hoje mastiga rangendo.

Surrado vendido
Mas tendo na alma
seu santo orixá.
Sem nunca esqueceres a selva do Congo,
os verdes coqueiros os teus bananais,
(MENEZES, 2005, p. 55)

Diferentemente do discurso presente em muitos modernistas, que disseminavam o mito do cadinho brasileiro, baseado na síntese das três raças, Bruno de Menezes mostra uma afrodescendência que reivindica um tempo-espço de origem paradisíaca e de liberdade, antes de cair na escravidão, sendo esta o tempo-espço da dor. Agora não mais a liberdade, representada pelos bananais e coqueiros do Congo; agora o que há é a monocultura do açúcar em vastas plantações de cana. Mas o que faria Bruno de Menezes, enquanto poeta afro-amazônico, fazer um poema para um subproduto de um ciclo que foi a causa da escravidão e morte de seu povo? A resposta não pode ser pensada de maneira dicotômica, e sim por meio da diferença, pois, se o africano e o afrodescendente foram colocados à força para trabalhar a cana, a relação com esta não se deu de maneira material capitalista, já que o resultado do seu trabalho lhe foi expropriado, mas pela incorporação da cachaça na sua cultura, a partir de suas dinâmicas rituais afrodescendentes e de seus momentos de lazer.

“Tambores de Mina” Batuque Macumba,
se o teu “assistido” te faz seu “cavalo”,
retorces os membros
relinchas fungando,
escarvas o chão
mastigas cigarros
sem nada sentir,
porque a “branquinha” teu corpo fechou.
(MENEZES, 2005, p. 56)

Na sétima estrofe, nos primeiro, segundo e último versos tem-se um metro longo, hendecassílabo, como a relacionar o ritual nominado de três formas diferentes no primeiro verso, com o “assistido”, transformado em “cavalo” no segundo verso, e a cachaça

presente no último verso, como proteção contra as possíveis consequências advindas do esforço e energia presentes na incorporação.

Do terceiro ao sexto versos, tem-se pentassílabos com um acento rítmico na segunda e quinta sílaba poética, com verbos na segunda pessoa do presente do indicativo, que, pela cadência e predomínio de imagens de ação do transe, aproximam visualmente e ritmicamente o leitor da atmosfera do ritual afro-amazônico.

Esse tempo primordial evocado no ritual contém um retorno a essa memória da qual os processos identificatórios se alimentam, em oposição à realidade da escravidão ou do trabalho excessivo. Muitas vezes, o fato de serem presenciadas pessoas rolando no chão, mudando o modo de andar e de falar, como está no poema *Toiá Verequete*, fizeram esses rituais serem assemelhados à possessão demoníaca, seguindo a lógica do traço de rostidade que, para ser positivo, precisa afirmar o seu negativo. Já para os grupos minoritários tratava-se de um universo próprio baseado na economia da troca, em que o modelo ocidental, que opõe homem e natureza é questionado em sua verdade. Daí nos versos estudados a forte relação entre o homem e a natureza, que muitas vezes é representada por divindades,

“Martin Pescador” é teu camarada
Porque bebe “gole” sem nunca tombar.

[...]

Cachaça é teu céu
onde tem assento
Ogum Omolu Oxossi Oxum
Toda tua crença de alma sofrida
tu sentes no peito
louvando a “caninha”.

(MENEZES, 2005, p. 55-56)

Os dois excertos fazem referência a diferentes divindades: Martin Pescador, Ogum Omolu, Oxossi e Oxum. A escolha do poeta em, no segundo excerto, colocar divindades iniciadas pela vogal “o”, além de emprestar mais musicalidade ao texto, as aproxima mais dentro desse panteão afrodescendente. Veja-se mais detidamente cada um deles:

- a) **Martin Pescador:** é uma entidade do mar, que se movimenta como se estivesse entre as ondas deste, o que muitas vezes sugere um estado de embriaguez. Aquele que recebe a entidade Martin Pescador bebe, mas nunca tomba embriagado. Esta embriaguez está simbolicamente próxima da cachaça, pois o embriagar-se é

perder-se de um estado de consciência e o mar é também a simbologia das profundidades descencionais. Não por acaso grandes narrativas mostram o desejo do ocidental em querer dominar o mar, desvendando seus mistérios, como aparece no poema pessoano *Mar Português*. Já para as civilizações africanas, o além-mar seria a casa dos mortos, onde residiria o mistério;

- b) **Ogum:** é uma divindade nagô, um orixá nacional ioruba, presente nos babassuês de Belém (SALLES, 2003, p. 213). Em muitos cultos o mesmo acabou por fazer rizoma com São Jorge, conhecido como santo guerreiro, sua simbologia divina é a do ferro e da guerra. Não por acaso Bruno de Menezes em seu livro *Batuque* (1939) colocou o poema *Louvação do cavaleiro Jorge*;
- c) **Omolu:** é uma divindade jêje-nagô. Em alguns casos ela é identificada com São Sebastião, mesmo nome do tio de Alfredo. Trata-se do orixá que exerce o controle sobre as doenças, podendo agir sobre a cura ou o seu contrário, exercendo assim controle sobre a vida e a morte (SALLES, 2003, p. 214);
- d) **Oxossi:** é um orixá nagô por vezes identificado com Omolu (SALLES, 2003, p. 215) ;
- e) **Oxum:** orixá ioruba. Trata-se de uma orixá dos rios (SALLES, 2003, p. 216), tendo, juntamente com outras divindades ligadas à água, um espaço propício à territorialização pela estreita relação da Amazônica com a água, em especial com os rios.

Vê-se, portanto, que a cachaça, mais que uma bebida, acaba por tornar-se um meio de ligação entre o afro-amazônida e suas antigas matrizes ancestrais, que fazem o mesmo reviver modos de relação com a terra que o reterritorializam na Amazônia, fazendo desta região um pouco da África, é também um meio de o afro-amazônida se aproximar da natureza que essas divindades representam.

Veja-se um pouco sobre a cachaça enquanto estímulo ao contato com o divino. A mesma colabora com a entrada do “filho de santo” na possessão ou no estado de transe, em que o mesmo recebe a entidade, sendo por isso chamado “cavalo”. A possessão, como está descrita no poema bruniano, é comum aos cultos de matrizes africanas. Arthur Ramos descreve esse processo de transe, “A filha de terreiro ‘feita’ é o cavalo do santo, isto é, o instrumento de que o orixá se utiliza para suas manifestações e de que não pode prescindir” (RAMOS, 2001, p. 201). O transe, estimulado pela cachaça que faz a “chamada” do santo, é assim descrito pelo referido pesquisador,

[...] A “filha de santo”, mais ou menos alheada do mundo exterior em estado de “transe”, portanto, é transportada ao *pegi*, ou o santuário interno do terreiro, onde recebe as insígnias do seu santo. Volta, então, à sala, onde recomeça as danças, agora debaixo de todo o respeito dos circunstantes que são obrigados a curva-se à sua passagem, uma vez que é o *orixá* quem se manifesta pelo seu instrumento (RAMOS, 2001, p. 201).

A descrição feita por Ramos da chegada do santo sobre o seu cavalo e sua entrada no terreiro está muito próxima da descrição que Bruno de Menezes faz do estado de santo da Mãe de terreiro Ambrosina no poema *Toiá Verequete*,

A voz de Ambrosina em estado de santo
virou masculina.
O corpo tomou jeitão de homem mesmo.
Pedi charuto dos puro da Bahia
depois acendeu soprando a fumaça.

Seus olhos brilharam.
Aí o “terreiro” num gira girando
entrou na tirada cantada do “ponto”.
Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina
falando quimbundo na língua de Mina.

“Toiá Verequê!”
“Toiá Verequê!”

O santo dos pretos o São Benedito
tomou logo conta de mãe Ambrosina
fez do corpo dela o que êle queria.

[...]

E Mãe Ambrosina
enquanto os forçados mulatos suados
malhavam no “lé” no “rum” no “rumpi”
foi se retirando num passo de imagem,
até que sumiu no fim do “pegi”.
(MENEZES, 2005, p. 52)

A primeira estrofe do poema faz alusão à incorporação. O vocábulo “jeitão” ratifica a mudança da performance corporal para uma postura masculina. O brilho dos olhos do cavalo parece ser o sinal para o início do ritual. O talento de Bruno de Menezes para a tradução poética da percussividade pelo ritmo e pela sonoridade, e a evocação das danças de roda do ritual afrodescendente pela invenção do substantivo composto “gira girando” chamam a atenção na estrofe.

Assim, logo de início, já se presencia Mãe Ambrosina incorporada como cavalo de Pai Averequete. A incorporação é perceptível performativamente pela postura masculina. A

possessão de Mãe Ambrosina por pai Averequete se aproxima da possessão de Maria Brasilina por mestre Pai João. Além disso, assim como durante a possessão, Maria Brasilina começa a falar uma língua estranha que o pesquisador José Carvalho inferiu ser africana, assim Mãe Ambrosina fala “quimbundo na língua de Mina”. No entanto, O quimbundo, segundo Salles, é uma língua da região de Angola, servindo o termo também para denominar o sujeito nascido nessa região. O verso mostra, portanto, um rizoma, pois Menezes afirma que esse quimbundo é da “língua de Mina”, ou seja, do reino do Daomé.

Ainda com relação à possessão ajudada pela “chamada” da cachaça, é interessante observar o processo de reterritorialização de Pai Averequete sobre o São Benedito, que, apesar de afrodescendente, é uma divindade do panteão cristão. No cristianismo, como já dito, há um distanciamento das divindades em relação aos seus devotos, havendo apenas raramente um contato direto entre os mesmos, sendo indireta a relação entre as divindades cristãs e os seus seguidores, diferentemente da afro-religiosidade, em que frequentemente o sagrado se projeta no profano e aí interfere por meio de um contato estreito via possessão com os participantes do culto.

O santo dos pretos o São Benedito
tomou logo conta de mãe Ambrosina
fez do corpo dela o que êle queria.
(MENEZES, 2005, p. 51)

Assim, no cristianismo, a possessão está muitas vezes relacionada apenas ao lado demoníaco. Percebe-se, pela afirmação de São Benedito incorporar na mãe de terreiro, portanto, que a dinâmica afro-religiosa se reterritorializou sobre o catolicismo europeu. O fim do poema que descreve o fim da possessão em muito se assemelha à descrição feita por Arthur Ramos, com a diferença que este descreve a chegada do santo.

E Mãe Ambrosina
enquanto os forçados mulatos suados
malhavam no “lé” no “rum” no “rumpi”
foi se retirando num passo de imagem,
até que sumiu no fim do “pegi”.

(MENEZES, 2005, p. 52)

O pegi é o altar dedicado aos orixás e voduns (SALLES, 2003, p. 217), sendo, portanto, o lugar de ligação entre o mundo material e o espiritual. À medida que o ritual vai terminando, o eu poético vai mostrando o cavalo e sua entidade também sumindo no

pegi, fazendo alusão ao retorno do divino ao seu universo. Bruno de Menezes faz uma bela descrição dos ogãs tocando seus instrumentos que compõem o ritual. Os vocábulos “suados” e “malhavam” intensificam a impressão de percussividade. Há também uma aproximação aliterante do “l” e do “m” nos vocábulos “mulatos” e “malhavam”. Essa aproximação sugere uma forte energia pela presença do já referido adjetivo “suados”. A relação do ritual de retorno da entidade ao universo do sagrado com a música pode ser percebida pela rima alternada em que “rumpi”, instrumento do ogã, rima com “pegi”, o altar.

Além da cachaça, um outro elemento utilizado nos rituais afro-amazônicos era a liamba, também conhecida como maconha. Esta chegou à América inicialmente com os primeiros invasores europeus, que a utilizavam para fazer velas mais resistentes ao mar. Apesar de presente também na Europa e no oriente médio, o consumo para efeitos ritualísticos da liamba no Brasil foi uma introdução africana. Por isso, sua proibição a partir de 1830 está ligada à repressão aos afrodescendentes e suas manifestações,

Prova de que esse hábito foi trazido da África pelos escravos é que uma das mais conhecidas denominações da maconha era “fumo de Angola”. Deste modo, seu consumo era considerado um impulsor da prática de condutas penais e seus consumidores, tidos como criminosos de antemão (BARROS; PERES, 2012, p. 11).

O enquadramento da liamba como estimulante da marginalidade tem a ver em muito com a marginalização do grupo social em que se inscrevem seus usuários. Até hoje há uma associação da maconha à criminalidade no Brasil. Segundo Salles, a liamba foi introduzida no Pará pelos escravizados africanos (SALLES, 2003, p. 162). Pode-se, desse modo, afirmar que a criminalização do uso da maconha tem raízes no racismo brasileiro, que desde a independência buscou uma imagem identitária que ocultasse todas as manifestações ligadas à herança africana no país.

Um ano antes mesmo de ser promulgada sua lei maior, a República tratou de instaurar dois instrumentos de controle dos negros em 1890: o Código Penal e a “Seção de Entorpecentes Tóxicos e Mistificação”, a fim de combater cultos de origem africana e ao uso da cannabis, utilizada em rituais do Candomblé, considerado “baixo espiritismo” (BARROS; PERES, 2012, p. 12).

Na citação, percebe-se que o termo depreciativo “baixo espiritismo”, utilizado por Freyre em 1947 já está sendo usado desde 1890, relacionando o uso da maconha à prática criminosa. Esse histórico de criminalização da maconha fez com que houvesse discriminação sobre aqueles que a usassem. A criminalização da liamba, e a

responsabilidade dos ritos afro-religiosos pela sua disseminação na sociedade brasileira aparecem na afirmação de Arthur Ramos, “a maconha saiu das macumbas e catimbós, e se alastrou pelos quartéis, prisões e nos grupos de *mala vita* brasileira” (RAMOS, 2001, p. 160). O que Ramos não observa é que a maconha se alastrou no universo suburbano onde se situavam e se situam muitos terreiros, e onde há uma maioria afrodescendente. E sua criminalização logo no início da formação do país, colocou esses usuários na marginalidade. Assim, o uso da liamba se mistura ao universo afro-amazônico de Belém, e, como ele, é também marginalizado, incorporando-se ao Outro negativo das “boas famílias”, para usar uma expressão de Dalcídio Jurandir no romance ora estudado.

A condenação do uso da liamba e o receio em se falar diretamente da mesma está presente em *Belém do Grão-Pará*, no capítulo 39, na passagem do incidente dos ovos quebrados por Antônio, no Ver-o-peso. Escondido entre as embarcações, Antônio pergunta de forma indireta aos tripulantes de uma das mesmas se fumavam liamba, o que estes a princípio não entenderam,

— Fumamos, sim. Fumamos os nossos mata rato. [...] — Ah isso até eu escondidinho fumo quando pego um ou ajunto uma bagana. Eu falo de fumar folha. [...] — Mas fumo, o tabaco, não é folha? [...] — É as folhas...[...] E queixo fino, olharzinho semicerrado, mão no bolsito, amarelíssimo, Antônio parecia mesmo transparente, do peito às costas, os ossos, os ossinhos todos de vidro, filtrando sol. [...] — Rapaz, parece que estou te vendo no raio x. Mas és um bocado porco de língua, ou eu me engano? Aqui ninguém fuma as folhas. Tu ouviste falar isso foi no Marapanim, compadre. [...] — Marapanim? Nunca fui. Mas que fumam, fumam. De folha, de raiz, não sei o nome... Faz sonhar, não faz? Dormir, ver outras coisas, as fantasias, é? (JURANDIR, 2004, 464).

A reação do tripulante ao se dar conta da “folha” a que Antônio se referia mostra como a liamba e seus usuários foram marginalizados nesse longo processo de criminalização. O romance do ciclo dalcidiano em que mais se faz referência à liamba é *Marajó* (1947). A sugestão sobre a capacidade da liamba de “fazer sonhar”, feita por Antônio em *Belém do Grão-Pará* (1960), também aparece na memória de Adelaide, ante o desejo de Missunga de fumar para sonhar “um sonho do fundo d’água”, “Querida fumar liamba para um sonho no fundo d’água. Liamba? indagou-se a si mesma a cabocla. E lhe vinha a lembrança da planta, o fumo trazia visões e o esquecimento tão suave ‘do que havia de mais péssimo neste mundo’” (JURANDIR, 2008, p. 373). Essa capacidade de fazer esquecer os sofrimentos do cotidiano daqueles que são explorados, e também de fazer sonhar aparecem também no poema bruniano que justamente se chama Liamba,

Quem descobriu que no teu fumo havia sono?

Na maloca na senzala
 Na trabalhadeira do eito,
 Como agora nos guindastes nos porões nas usinas,
 Quem teria ensinado que o teu fumo faz dormir?

[...]

Bruno de Menezes confirma a relação da Liamba com o afrodescendente desde a invasão colonial, ao afirmar que os escravizados a utilizavam na “senzala”. Na estrofe seguinte, diferentemente do que afirma o discurso majoritário, que associa a maconha à vagabundagem, mostra-se que a maconha servia como alívio para o cansaço pelo excesso de trabalho, seja durante a escravidão, seja após o fim da mesma.

Amoleces o corpo cansado
 Do negro que deitou moído
 E te fuma e sonha longe
 Beiço mole babando...

As palavras vão sugerindo um ritmo dolente, semelhante ao entorpecimento causado pela liamba. A simbologia do amolecimento do corpo negro, se contrapondo à dureza da exploração do seu trabalho, se liga também à oposição entre o sono ou o sonho, e a realidade. A embriaguês líquida ou amolecida vai tomando o lugar da dureza do dia.

O coitado do africano,
 Da caboclada sujeita,
 Na entorpecência da tua fumaça
 Não queria mais acordar...
 [...]

O uso da liamba se liga à fuga ou resistência ao trabalho enquanto exploração. Perceba-se também que o africano é inserido no grupo da “caboclada”. Bruno de Menezes, desse modo, reinsere o afrodescendente naquilo que seria a representação do ser amazônico.

Liamba! Liamba!
 Dá sempre o teu sonho bom,
 Embriaga o teu homem pobre,
 Porque quando ele te fuma
 É com vontade de sonhar...
 (MENEZES, 2005, 67)

Na estrofe tem-se a evocação da liamba e o imperativo, para que a maconha sempre leve o sonho aos cansados do trabalho. Interessante que, após referir-se ao “africano”, e à “caboclada”, o eu lírico faz referência ao “homem pobre”, confirmando o caráter minoritário do uso da maconha. O estado de adormecimento sugerido no poema está

também sugerido no “olharzinho semicerrado” de Antônio ao buscar imitar a expressão de quem está sobre o efeito da maconha. A ligação da maconha com os pobres que, na cidade, em sua maioria, habitam o subúrbio está nos três últimos versos do poema bruniano. Mas além de servir como fuga para as dores do pesado trabalho que a realidade colonial e pós-colonial representaram para os africanos e afrodescendentes, a liamba, assim como a cachaça, também era utilizada nos rituais afro-amazônicos, como mostram os versos abaixo,

Um cigarro da tua erva chama a “linha” do pajé...

[...]

Liamba!

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

(MENEZES, 2005, 67)

O poeta consegue trazer a impressão do fumo por meio de três fricativas surdas aliteradas, em que essa repetição consonantal sugere o soprar presente no gesto de fumar. Percebe-se, pelo verso inicial, que a liamba era bastante utilizada na pajelança. Chamar a linha é chamar as entidades a que o pajé se liga. Um elemento que merece destaque é a afirmação do eu lírico de que a liamba retira os afro-amazônidas escravizados do tempo-espço do cativoiro, para inseri-los no tempo-espço ritual afrodescendente, tendo Exu como intermediário entre os dois mundos. Assim, a maconha se tornou um instrumento para uma linha de fuga para afirmação dos processos identificatórios afro-amazônicos. Mas essa fuga mostra-se, na verdade, como linha de fuga, pois se relaciona a uma magia guerreira.

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, 2005, 67)

O estado de entorpecimento provocado pela liamba, chamado de “tontura” e “quebreira”, recebe os adjetivos “gostosa” e “vadia”. Partindo de uma leitura bataillana (BATAILLE, 2004), o primeiro vocábulo nos remeteria ao tempo do erotismo, pois “gostosa” nos remete ao prazer, em contraposição ao tempo do trabalho, que para o afrodescendente representa o sofrimento. O segundo adjetivo ratifica a oposição ao tempo do trabalho, sendo utilizado pelos dispositivos disciplinares para criminalizar o ócio do

afrodescendente. No poema, Bruno de Menezes inverte a simbologia do vocábulo “vadia”, dando-lhe uma conotação libertária de afirmação afrodescendente. Essa inversão vai de encontro à perversa máquina de rostidade que atua a partir do centro branco, pois, se por um lado a colônia escravizou e oprimiu o africano e o afrodescendente, por outro, condenou e criminalizou aquele que buscava fugir dessa escravidão.

Com Salles, sabe-se que a liamba foi introduzida no Pará pelos escravizados africanos, mas que “Santos Protetores” seriam esses a que se refere o eu lírico? Nessa pergunta mais uma vez percebe-se a reterritorialização, pois a “outra banda do mar” a que a voz poética faz alusão é a África, tendo sobre esses santos católicos se reterritorializado os orixás e voduns, em um rizoma que traz também o elemento indígena da pajelança pelo ato da defumação.

Se compararmos a primeira edição de *Batuque*, de 1931, com a de 1939, é possível perceber que o poeta na segunda edição buscou se aprofundar mais nos elementos afro-religiosos. Leal relaciona esse movimento à ligação de Bruno de Menezes com a luta pela liberdade de culto para os afro-religiosos em Belém a partir de 1937, ante a perseguição policial que os terreiros estavam sofrendo (LEAL, 2011, p. 46). Nesse sentido, um outro poema em que a liamba, criminalizada juntamente com os terreiros, aparece é o já referido *Oração da Cabra Preta*, em que a figura histórica de Mestre Desidério aparece. No poema, a referida personagem exerce suas atividades, segundo Figueiredo, em plena Belém da passagem do século XIX para o XX (FIGUEIREDO, 1996, 268), ou seja, no auge da *belle époque*. No poema, mestre Desidério, além da liamba, mastiga obi, que assim como aquela, possui uma função ritualística. Segundo Andresa, vendedora da barraca *Preto Velho*, no Mercado Bolonha, trata-se de um produto procurado pelos pais e mães de santo da cidade.



Obi em exposição na barraca *Preto Velho*, no mercado Bolonha. Fonte: autor.

Mestre Desidério vai de encontro à máquina de rostidade que atuava na capital, pois algumas contraposições podem ser percebidas nesse poema: como objeto de desejo está a

mulata, que vive o tempo diurno do trabalho e está associada à cozinha dos patrões, condição de certo modo semelhante à de d. Amélia, mãe de Alfredo. Mestre Desidério, por sua vez, quer trazê-la para o tempo noturno do ritual e do prazer, numa relação de troca e horizontalidade, relação diferente da relação hierárquica vivida pela mulher afrodescendente no universo dos brancos. Esses patrões são os que habitam o centro de uma cidade disciplinar e que se pretende produtiva; Mestre Desidério habita o subúrbio e em lugar do trabalho que o inscreveria na modernidade, ele elabora outro tipo de trabalho, a feitiçaria, ligada à temporalidade arcaica afrodescendente, reterritorializada na Amazônia. Assim como a liamba “chama a linha do pajé”, sendo a chave de abertura para o sagrado, ela também evoca Exu, que representa o intermediário entre os homens e os deuses. Por ter esse encargo, Exu recebe também outras denominações, como tranca rua ou senhor das encruzilhadas. Por possuir um caráter muitas vezes ambíguo, agindo para o bem ou para o mal, essa divindade foi aproximada da figura do Diabo (SALLES, 2003, p. 136-137). Na penúltima estrofe do poema Liamba, tem-se a pergunta do eu lírico sobre haver uma relação entre o estado de entorpecimento da liamba e a força dos “Santos Protetores”. No poema *Oração da Cabra Preta*, após fazer seu ritual, mestre Desidério, “depois vai embora fumando liamba”. Assim, a liamba, tão marginalizada como o feiticeiro que a usa, é o fumo que, em plena Belém *moderne*, mantém o pajé e o pai de santo em um território sagrado, em que ele tem seus próprios poderes, “vindos da outra banda do mar”.

5.3 Belém: território de bumbás e capoeiras

Neste tópico serão vistas as relações das comunidades afro-amazônicas em Belém com duas manifestações culturais presentes nas obras dos autores estudados nesta tese, a capoeira e o boi-bumbá, duas manifestações também perseguidas pela polícia durante o período da *belle époque* até a *débâcle* da borracha. A junção dessas duas manifestações afro-amazônicas em um único tópico é porque muitos capoeiras faziam parte de algum boi-bumbá. Desse modo, as mesmas muitas vezes aparecem interligadas, sendo ambas perseguidas pelos dispositivos disciplinadores do aparelho de Estado. Isso não quer dizer que em alguns momentos, como será visto, não houvesse negociações entre os praticantes dessas manifestações e o poder instituído.

A partir do que já foi visto com Foucault e Deleuze e Guattari, pode-se perceber o subúrbio como o fantasma, o Outro demoníaco do centro da cidade, par opositivo da civilização da *belle époque*, representando o perigo do pestilento inferno verde, com sua

insalubridade e sezões, cujo atraso de uma população promiscuamente misturada manchava o projeto modernizante e higiênico de uma Paris tropical. Esse projeto higienizante que implicou muitas vezes a perseguição aos capoeiras não se deu apenas em Belém, acontecendo também no Rio de Janeiro, então capital federal, e em cidades como Recife e Salvador, segundo dados do IPHAN (2014).

Na invenção desse Outro “anormal” demoníaco se alicerçaram medidas disciplinares (FOUCAULT, 1987, p. 192) por parte do aparelho de Estado, colocando em funcionamento a máquina de rostidade “normalmente” embranquecedora, cuja ação se dava mais no centro, atingindo, desse modo, corpos, espaços privados e públicos, seja por meio de fiscais, seja por meio de policiais municipais, ficando o subúrbio menos sujeito a esses poderes, tornando-se assim, um agenciamento menos limitado pelas estratificações do aparelho de Estado, e, além disso, com uma riqueza de processos desterritorializantes e reterritorializantes por conta do fenômeno daquilo que Costa chamou de “cidade estendida”, gerando produções culturais que foram registradas e recriadas pelos modernistas paraenses ora estudados.

Cabe observar, no entanto, que isso não significou que essas duas manifestações culturais afro-amazônicas se deram apenas no subúrbio. Seus praticantes encontravam sendas no centro da cidade para burlar as estratificações do território branco, como será percebido na análise dos textos sobre os capoeiras e os bois-bumbás. Esse centro disciplinar buscava a imagem de um uma cidade onde os corpos eram dóceis e úteis a uma ordem burguesa. Foucault nos mostra que a modernidade está ligada a essa disciplinarização dos corpos.

[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; [...] o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 1987, p. 28).

Essa economia moderna disciplinar que orientou o poder público no período da *belle époque* amazônica fez com que fossem proibidas principalmente as manifestações afrodescendentes, tidas como incivilizadas e símbolo do atraso e de uma escravidão que precisava ser esquecida em nome da modernidade. Daí os códigos de postura proibirem,

por exemplo, o carimbó, o batuque e o samba, fazendo com que esse afro-amazônida pudesse circular no centro, mas sem perturbar a ordem branca europeizada.

Contra-pondo-se a essa dinâmica controladora dos corpos, esses afro-amazônidas, em suas manifestações praticaram uma economia diferenciada, que se identifica com aquilo que Georges Bataille (2004) apresenta como economia do dispêndio. O conceito de dispêndio, segundo o autor, se difere do interesse ulterior presente na atividade dita produtiva pela ordem do trabalho, tão caro à moderna burguesia, já que nele a finalidade mora na própria atividade em si, tendo como fim a dilapidação e não o acúmulo (BATAILLE, 2013, p. 21). Para o autor, o dispêndio está na arte, no sagrado, na luta, na festa, no erotismo, no jogo e em outras atividades semelhantes. No caso da Amazônia e do Brasil como um todo, a dicotomia entre a economia do dispêndio e do trabalho se intensifica porque o trabalho durante muito tempo para essas comunidades não significou o acúmulo, e sim a escravidão.

Embora essas duas economias, a do acúmulo do trabalho e a do dispêndio, estivessem associadas a uma espécie de diferenciação dos corpos do centro branco e do subúrbio não branco, em alguns momentos essa divisão era rasurada, se estabelecendo uma relação agonística, em que os afro-amazônidas usavam os espaços do centro ou suas adjacências para seus encontros, em relações que iam desde o enfrentamento até a negociação com padrinhos poderosos.

Tanto a capoeira quanto o boi-bumbá estão associados à vadiagem da comunidade afro-amazônica. Esses momentos lúdicos, assim como as festas dessas comunidades, em suas origens, eram pausas dadas pelos senhores para o alívio da escravidão. Mas para esses grupos essas festas e encontros eram formas de exercer uma afirmação identificatória em que o corpo é recuperado como exercício libertário, em lugar de motivo de prisão. A dinâmica do dispêndio presente nas manifestações afro-amazônicas representou para essa comunidade possibilidades de rearticulação e afirmação identificatória, já que as mesmas eram válvulas de escape deixadas pelos senhores brancos para que os escravizados se aliviassem do peso do trabalho, evitando, assim, revoltas, fugas e mesmo suicídios. Essa característica dá à festa, à luta, ao ritual, dentre outras situações de dispêndio presentes nas obras literárias a serem estudadas, uma dimensão política de resistência criativa ou linhas de fuga à ordem social e econômica colonial e pós-colonial que oprimiu o afrodescendente.

Nessa dinâmica do dispêndio afrodescendente, presente nessas duas manifestações, tem destaque, juntamente com o corpo, o canto. Este tem um forte apelo somático coletivo,

fazendo com que os corpos afro-amazônicos pudessem por meio da dança e da voz libertar-se da opressão da escravidão, ou do trabalho calculado que direcionava as ações, trazendo à tona gestos, movimentos e sonoridades que ligavam esses corpos a uma ancestralidade reterritorializada no espaço amazônico. Não por acaso se chama *Batuque* uma das obras estudadas, em que a música tem um forte apelo dançante. Assim, a música, que é temporal, mas que se propaga pelo espaço suburbano, chama a todos para a dança, fazendo com que o corpo torne o espaço seu território afrodescendente, como mostra Sodré,

O ritmo da dança acrescenta espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical (SODRÉ, 1979, p. 23).

Nas manifestações afro-amazônicas belemenses, de um modo geral, há um forte elemento musical. Se de fato forem observadas as muitas contribuições culturais afrodescendentes para a Amazônia, será visto que muitas são atravessadas pela canção, como é caso do marambiré, do carimbó, do boi-bumbá, e do samba de cacete, dentre outras. Esse apelo cantado se relaciona com as matrizes africanas em que se destacava uma oralidade rica em performances, sendo este termo entendido numa perspectiva zumthoriana (ZUMTHOR, 2010, p. 31-32), envolvendo os corpos como um todo,

[...] O Verbo, força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá vida. Na palavra tem origem o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto, pronuncia (e, muitas vezes, canta) as palavras, fecundando seu ato (ZUMTHOR, 2010, p. 66).

Diferentemente do ocidente moderno, que, segundo Zunthor (2010, p. 09), supervalorizou a escrita, gerando uma sensibilidade condicionada a essa forma de representação da fala, que acabou por menosprezar a voz, a palavra oral, cantada e falada nas civilizações africanas, que tinham em muitas situações poder de lei, de cura e de guardar a memória, de mobilizar o trabalho, de seduzir, dentre outras funções, se aproximando, nesse aspecto, das civilizações ameríndias, com as quais o africano interagiu. Essa mistura de música, canto e dança consiste em uma pedagogia lúdica afrodescendente que conseguiu fazer conhecimentos vindos da África se reterritorializarem na América, sobrevivendo a um violento processo de perseguição e semiocídio.

Essas diferentes civilizações africanas, algumas até inimigas, aqui no espaço colonial se solidarizaram, como mostrou Salles, pela condição de escravizados. Foram muitos diferentes povos africanos que interagiram com os diversos povos indígenas, e com os escravizadores portugueses, gerando uma rede de rizomas rica em criatividade e costurada pela oralidade minoritária. Segundo estudos de Anaiza Vergolino e Arthur Figueiredo, no Grão-Pará, no período colonial,

Entraram negros denominados de Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Moçambique, Moxicongo, Mauá ou Macua, Caçange (provavelmente do grupo Banto), Mina, Fanti-Ashanti, Mali, Mai ou Mandinga, Fula, Fulupe ou Fulupo, Bijágó ou Baxagó (provavelmente do grupo Sudanês); Calabar ou Carabá, Peuls (provavelmente do grupo Guineu-Sudanês) (VERGOLINO-HENRY; FIGUEIREDO, 1990, p.65).

Os autores estimam, pela documentação consultada, que durante o período colonial entraram na Amazônia 53.000 africanos. Com a vinda de todas essas civilizações para a região houve um processo de reterritorialização desse poder da oralidade e do corpo, a partir da conexão desses povos desterritorializados, interagindo e recriando, a partir do contato com a nova realidade, uma rica produção cultural ligada a uma oralidade performática, em que se destacam um uso próprio da língua e cantigas populares afro-amazônicas relacionadas a diversas atividades da comunidade afro-amazônica em diferentes áreas da cidade, como é o caso da capoeira e do boi-bumbá.

5.3.1 Os capoeiras como máquinas de guerra

A capoeira e seus personagens é um dos temas comuns aos três autores. Vicente Salles e Luiz Augusto Pinheiro Leal (2002) mostram que há registros históricos sobre a capoeira no século XIX e nos primeiros decênios do século XX em Belém (SALLES, 2004, p. 120). Também De Campos Ribeiro, em sua crônica *Ginastas da valentia*, descreve seus praticantes. Nesses relatos históricos destacam-se as relações de poder e de desobediência civil dos praticantes da capoeira nos primeiros anos da República. Esses indivíduos subjugados na escravidão tiveram que transformar seus corpos em máquinas de guerra ante os processos opressivos escravocratas e pós-escravocratas. Para entender a relação da capoeiragem com o conceito de máquina de guerra, vejamos em que este último consiste,

No próprio nível das linhas de fuga, o agenciamento que as traça é do tipo máquina de guerra. As mutações remetem a essa máquina, que certamente não tem a guerra por objeto, mas a emissão de quanta de desterritorialização, a passagem de fluxos mutantes (toda criação nesse sentido passa por uma máquina de guerra). Há muitas razões que mostram que a máquina de guerra tem uma outra origem, que ela é um agenciamento distinto do aparelho de Estado. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 122).

Percebe-se que a máquina de guerra surge de um agenciamento diferenciado daquele do aparelho de Estado. Enquanto um tenta controlar e disciplinar, principalmente as minorias, o outro se apresenta a essas minorias como a possibilidade de se escapar a essa ordem estratificada, trazendo para o corpo de seus praticantes uma prática que inclui memória, luta, música, e expressão corporal, em rico complexo performático afrodescendente, sendo a própria capoeira uma forma complexa de arte, complexidade que iria contaminar as obras estudadas.

A partir dessa percepção performática da capoeira, em uma perspectiva zunthoriana (2010), é possível ver algumas linguagens artísticas se entrecruzando na mesma, como a música, o teatro, a dança e a poesia oral, que estão sempre relacionadas à ancestralidade e à ritualidade do *ethos* afrodescendente. Essas manifestações, enquanto símbolos da coletividade afrodescendente, acabaram por entrar nas obras dos autores ora estudados. Uma demonstração da intercalação da produção dos três autores com as vozes do agenciamento coletivo afro-amazônico está no poema *Pai João*, numa colagem da oralidade afro-amazônica suburbana com a escrita poética modernista. Bruno de Menezes colocou no meio do poema uma cantiga referente a um capoeira cognominado Juvená, como a mostrá-la enquanto uma espécie de centro gravitacional do poema, colocando juntamente a notação musical da mesma.

Bruno de Menezes soube captar e recriar esse universo. Assim, a voz poética e a composição popular se complementam, dando a impressão de um corpo único. A cantiga aproxima, portanto, o presente da memória e do passado de aventuras. O poeta cria um território limítrofe que aproxima a palavra escrita do poder do canto, e este por sua vez metonimicamente nos transporta à temporalidade somática do corpo.

A cantiga “Juvená” (anexo I) faz um chamado por Juvená, caracterizando uma evocação, e a estrofe seguinte, “*arrebate/ esta faca/ Juvená*”, nos remete a um apelo, a uma súplica, remetendo a um espaço regido por outra temporalidade, de tensão dramática, como uma espécie de fundo musical para as memórias evocadas e presentificadas pelo eu lírico.

“Juvená
Juvená!

Arrebate
esta faca
Juvená!”

(MENEZES, 2005, p. 27)

Como se fosse uma trilha sonora ou um fundo musical homodiegético, a cantiga aumenta a carga dramática do poema, dando mais potência ao fluxo de memória desse personagem, que se confunde com o ambiente que a cantiga evoca, fundindo a ficção da poesia com o documental da história, a memória individual com a memória coletiva, uma das características da literatura menor.

A relação entre o presente moderno da criação artística e o passado da ancestralidade afrodescendente é um elemento complexo em *Batuque* (1939), pois não se pode olhar essa obra poética somente pelo viés documental histórico, folclórico ou etnográfico. Como máquina abstrata, esses poemas trazem a tentativa de aproximação entre a coletividade cultura popular e a busca por uma singularidade da poesia modernista. Um exemplo do que se está afirmando é o diálogo do poema ora analisado com a linguagem cinematográfica. Há no mesmo um método de colagem que lembra a revolucionária técnica de montagem cinematográfica proposta por um contemporâneo de Bruno de Menezes, Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), cineasta soviético. Há no poema um trabalho modernista com uma grande força imagética e rítmica. Por isso, além da presença da cantiga, a lembrar uma espécie de trilha sonora a costurar colagens de imagens em um ritmo poético-musical percussivo, é possível afirmar que, pela colagem de imagens e tempos no poema, que pretender dar à obra *Batuque* apenas um valor documental ou folclórico é uma leitura limitada da mesma²².

Pai João, além de título do poema, é um personagem comum na expressão popular brasileira, além de ser também, como já dito, o mesmo nome do mestre curador de Maria Brasilina, referida por Dalcídio Jurandir. Bruno de Menezes busca desconstruir e ressignificar publicamente uma das subjetivações majoritárias criadas sobre o afrodescendente, sendo a expressão *Pai João* muitas vezes associada à passividade e à ingenuidade ante o branco.

²² Em depoimento de Lenora Brito, durante o Projeto *Café Literário "Bruno de Menezes: entre andanças e batuques"*, realizado no Café *Casa do Fauno*, em 13 de dezembro de 2018, a professora de música responsável pelas notações musicais do livro *Batuque*, e filha do poeta, afirmou que Bruno de Menezes, tendo livre acesso aos cinemas por ter carteira de jornalista, era frequentador assíduo de tais espaços.

No poema, inicialmente, tem-se uma temporalidade lenta, ligada à velhice, quando a principal atividade é a memória (HALBWASH, 2003, p. 117). Por sua vez, a memória individual do idoso afro-amazônico se funde à memória coletiva afro-amazônica, apresentada pela voz em terceira pessoa, como um narrador poético, a mostrar fragmentos de memória, que dão uma visão panorâmica das experiências desse idoso.

Pai João sonolento bambo na pachorra da idade
 cisma no tempo de ontem.
 De olhos vendo o passado, recorda o veterano
 a vida brasileira que ele viu e gozou e viveu!
 (MENEZES, 2005, p. 27)

A sonolência e o fato de estar “bambo” colocam Pai João entre o real e o sono/sonho, entre a realidade e a imaginação, entre o agora e a lembrança. Sua existência se liga, portanto, à memória, oscilando entre o recordar enquanto reviver, e o esquecer enquanto morte. No texto bruniano, esse conjunto de fragmentos emerge da memória de um afro-amazônida idoso que recria a história da cidade e do Brasil, da qual ele mesmo foi ocultado enquanto sujeito minoritário, mas surgindo agora no poema como protagonista da construção da nação “brasileira que ele viu e gozou e viveu”. No poema a imagem estereotipada de submissão do *Pai João* é desconstruída para ser transformada na imagem da memória de linhas de fuga afro-amazônicas cotidianas e históricas na cidade de Belém,

Mãe Maria contou que o pai dele era escravo...
 Moleque sagica e teso, destro e afoito num rolo,
 Pai João teve fama da capoeira e navalhista.
 (MENEZES, 2005, p. 27)

A oralidade como narrativa artesanal que transmite experiência e mantém a memória, como afirma Benjamin (1987, p. 198), está presente no ato de os mais velhos contarem aos mais novos as genealogias e as grandes façanhas dos membros da comunidade. No primeiro verso da estrofe bruniana, tem-se a condição de escravizados a que foram obrigados seus antepassados, e que os agenciamentos de enunciação majoritários tratam de semioticamente associar à sua própria origem, fazendo com que os descendentes desses antepassados sejam chamados de “descendentes de escravos”, e não “descendentes de africanos”, fazendo uma manipulação ideológica em que afrodescendente e escravo aparecem como sinônimos. A narrativa feita por Mãe Maria sobre o pai de Pai João mostra a herança das linhagens para quem as relações de parentesco são fundamentais na organização social.

No fim do quinto verso há reticências que parecem remeter à lenta temporalidade da memória, mas logo há um corte, contrastando à imagem do escravizado uma imagem heróica, com destaque para suas habilidades para a luta revelada desde a infância: sagica, destro, afoito e teso, até consolidar sua fama de capoeira e navalhista.

O uso da navalha ou faca como instrumento de combate, como mostra o sétimo verso bruniano, assim como a cantiga, é também registrado pelo cronista ora estudado como fazendo parte das lutas em que se envolviam os capoeiras,

Assim, a cada encontro (sic), titans (sic) surgiam de lado a lado, em cabeçadas fulminantes, pés gizando no ar “passaportes para o Inferno (sic)”. E quase sempre, como complemento da rasteira, pés no ar, mãos no solo, o relâmpago da navalha aberta, rasgando ventres, abrindo lanhos em caras e braços de retardado gesto defensivo. (RIBEIRO, 2005, p. 52).

Na passagem ribeiriana vemos que o cronista se aproxima da técnica metonímica de Bruno de Menezes, mas se debruçando sobre uma única situação, a luta, criando, para usar uma linguagem cinematográfica, em plano detalhe as imagens recorrentes desses encontros, com a diferença do uso de adjetivos, que dão uma velocidade um pouco menor em relação às imagens do poema. Um elemento interessante a ser refletido no que diz respeito à reterritorialização é que, embora o uso da navalha não seja de origem africana, pode-se perceber que a mesma foi incorporada pelos capoeiras, assim como outras armas brancas,

No Brasil, os negros não só aprimoraram sua técnica, como ampliaram seus recursos de agressão - ou defesa -, incluindo navalhas, facas, paus ou cacetes. Estes últimos instrumentos foram tomados do opressor. Contribuições da malandragem portuguesa. Recordam os jogadores de paus do norte de Portugal, [...] (SALLES, 2004, p. 114).

Retornando à leitura do poema, pode-se dizer que no mesmo predomina uma bricolagem espaço-temporal costurada pela dinâmica da aventura e da valentia, substituindo a imagem passiva de Pai João pela de um herói minoritário, rebelado contra o aparelho de Estado repressor. Dentre os mecanismos desse aparelho, a polícia, o principal encarregado de reprimir os grupos não majoritários que atentassem contra a ordem, era alvo dos “capoeiras”.

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

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,
xadrez, desordens, furdunço no cortiço
e o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó.
(MENEZES, 2005, p. 27)

A expressão “eita”, mostra como há uma conotação afetiva nostálgica na descrição das cenas que se seguem. Em um acelerado jogo de imagens cuja focalização parece se aproximar do que em linguagem cinematográfica se chama câmera subjetiva, tem-se um ritmo que, assim como na passagem da crônica ribeiriana supracitada, aproxima o leitor da dinâmica própria à capoeira, unindo assim movimento corporal e movimento de memória, para terminar em mais um apelo musical, agora do carimbó, diminuindo a velocidade da leitura e envolvendo o leitor tanto pela imagem quanto pela sonoridade anasalada cadencial lembrando a sonoridade do tambor, recurso recorrente nos poemas de *Batuque* (1939). Mas no poema a bricolagem assume um caráter espaço-temporal, sendo que a percussividade do carimbó finaliza e territorializa o fluxo de memória. O efeito musical afro-amazônico mais uma vez se dá pelo grave anasalado percussivo, em um verso alongado em relação aos demais, como a funcionar como trilha de fechamento da montagem de cenas.

No que diz respeito à questão espacial, mais uma vez percebe-se que os mesmos não se limitavam ao espaço suburbano, visto que estavam presentes tanto no espaço suburbano do cortiço, quanto em espaços públicos privilegiados, por onde desfilavam as bandas marciais. Essa passagem do poema em que há a associação da capoeiragem ao desfile da banda de música é confirmada por uma matéria que Salles extraiu do Diário de Notícias de 17 de novembro de 1893,

CAPOEIRA - Quando as bandas de música voltavam de Nazaré, ao som de um dobrado, o individuo de nome Francisco Bayma Esperança, depois de já ter posto diversas pessoas no chão, fez um ferimento no cidadão Raymundo Ferreira da Rocha, com uma navalha que trazia na cinta. Foi preso em flagrante e levado para a cadeia de S. José. (SALLES, 2004, p. 132)

Comprova-se, com Luiz Edmundo (2003), que esta não era uma prática dos capoeiras somente em Belém; no Rio de Janeiro, à época capital federal, “em 1888, um ano antes da proclamação da República, cafajestes armados até aos dentes ainda saem à frente das nossas bandas militares, atravessam as ruas principais, das mais policiadas da cidade, em pleno exercício da capoeiragem” (EDMUNDO, 2003, p. 513). Como é possível perceber essa foi uma prática que, apesar de perseguida durante o início da República, persistiu, apesar da criminalização da mesma por meio do Código Penal Brasileiro via decreto nº 847, de 1890 (IPHAN, 2014, p. 26).

Não apenas Bruno de Menezes mostrou os enfrentamentos entre capoeiras e policiais, também De Campos Ribeiro expôs como eram comuns os conflitos entre a polícia e os capoeiras na Belém da passagem do século XIX para o século XX,

Adversários preferidos, os homens da polícia, a Brigada que ganhara cartaz de dureza, “sangue na guelra em Canudos”. A Doca do Reduto, ali pertinho mesmo do Primeiro de Infantaria, foi muita vez arena para sangrentos “entreveros”. [...] Nada tanto agradava a um “marinheiro de bordo” quanto fazer voar um “soronha”, um “meganha”, um “mata-cachorro”, nome dado pelo sarcasmo da rua aos soldados de Polícia (sic). (RIBEIRO, 2005, p. 52).

Como já dito, desde a metade do século XIX já há registros sobre a presença da capoeira no Pará. Ribeiro mostra que havia encontros que se davam na Doca do Reduto, entrada para pequenos barcos que havia pelo rio, mas que foi aterrada no início do século XX, transformando-se na hoje Avenida General Magalhães. Uma informação importante é que tais confrontos aconteciam mesmo próximos ao Primeiro Quartel de Infantaria, que ficava na Rua Gaspar Viana, também no bairro do Reduto, que por sua vez era vizinho ao espaço privilegiado da *belle époque*, a *Praça da República*. Daí o uso por parte do cronista do diminutivo “pertinho”, para enfatizar o inusitado do local de luta, tão perto do centro policial. Isso mostra que, de fato, essa manifestação afrodescendente não se limitava ao subúrbio, mas que encontrava sendas para alcançar o estriado e disciplinar centro da cidade e suas proximidades, numa relação agonística entre a máquina de guerra e o aparelho de Estado.

A capoeira como máquina de guerra, contra o aparelho de Estado, é percebida quando o cronista afirma que os adversários preferidos eram os policiais da brigada militar paraense que ganhara notoriedade de “dureza” à época por ter ajudado a massacrar o arraial de Canudos entre 1896 e 1897, que a imprensa majoritária acusava de ser uma comunidade de fanáticos monarquistas. Assim, a polícia representava a ordem do Estado disciplinar republicano, e desafiar um policial militar acabava por simbolizar desafiar o poder majoritário que esse Estado representava. Mas Leal mostra que havia muitos outros pontos de encontro para as lutas,

Há uma grande predominância de atividades de capoeiras nas zonas portuárias (Arsenal de Marinha, Doca do Ver-o-Peso, Doca do Reduto, além dos numerosos trapiches), espaços de grande movimentação pública (Largos de Sant’Ana, da Campina, etc.) e próximos aos institutos militares ou administrativos (Quartel General, Palácio do Governo, etc.) (LEAL, 2005, 248).

Essa concentração na zona portuária confirma a afirmação de Ribeiro, de serem muitos capoeiras marinheiros que vinham para terra se livrar da rígida disciplina “rebolante da chibata” que sofriam quando embarcados. A proximidade do castigo aplicado na Marinha com o castigo aplicado aos escravizados pode ser entendida nessa afirmação presente no dossiê de salvaguarda da capoeira feito pelo IPHAN,

Nesse período, é fato conhecido que homens do povo (maioria negra), fossem eles desordeiros ou não, eram recrutados à força pelas autoridades policiais para servir à Marinha de Guerra Brasileira e ao Exército, como forma de punição. Alguns escravos também se alistavam voluntariamente nestas instituições militares, como meio de conseguir a liberdade (IPHAN, 2014, p. 26).

O fato de muitos escravizados se alistarem buscando a liberdade, e muitos afrodescendentes serem alistados à força ou como punição, como ficou claro no conto de Veríssimo, *Voluntário da Pátria*, explicaria o fato de que a ordem era mantida à base de castigos corporais. Há, assim, uma antiga relação entre a Marinha brasileira e a capoeiragem, pois, se pensarmos que a Marinha é a mais antiga das forças armadas brasileiras, criada em 1822, e que houve um grande número de alistamentos de capoeiras na Guerra do Paraguai em 1864, então será percebido como as duas estão ligadas desde o Império. Salles mostra que a prática da capoeiragem já existia há muito na cidade,

Documentos deste teor encheriam muitas páginas. Eles afirmam a prática da capoeira na capital paraense em longínquas épocas e destroem, portanto, a tese de que os capoeiras teriam vindo como capangas dos políticos nos primeiros anos da República, possivelmente expulsos do Rio de Janeiro, Salvador ou Recife. O que não impede a verificação de que, precisamente nessa época, alguns valentões tenham vindo para cá, protegidos pelos políticos (SALLES, 2004, p. 118).

No confronto entre capoeiras e policiais, tem-se também dois *ethos* diferentes em conflito. De um lado estão aqueles vistos pelas autoridades como indivíduos marginais perigosos à ordem pública, vagabundos, vadios, desordeiros, membros de maltas e frequentadores da baixa boêmia, de outro, um corpo disciplinar rígido e hierarquizado. Mas, como mostra De Campos, para além do estigma de vadiagem que a capoeira representava, muitos deles tinham diferentes atividades,

[...] um funcionário do Tesouro do Estado, o Teodoro “Medonho”; um pretinho operário do Arsenal de Marinha, o “Mané Baião” que, com uma semana de aprendizagem resolveu experimentar a auto-suficiência surrando seu próprio mestre; “Pé de Bola”, já citado, e seu companheiro “Norato”, que foi até “argente” de Polícia, tudo isso povo do Jurunas. [...] Teve-os, igualmente, e em bom número, o Umarizal. Dos bons, posto que na maioria meros “desportistas” e

não profissionais da “truba”, do “esgrú” [...] Foram assim o encadernador Pantaleão, “Panta”, primitivo dono da oficina que é hoje de Tó Teixeira. Sarado na negaça e no pé. E como ele, “Periquito”, que era fogueira marítimo; “Trincheta”, Honorato, ferreiro do Gasômetro; “Gasolina”, que chegou a ser bom goleiro e morreu tísico no “Domingos Freire”; “Benga”, barbeiro (da Pratinha), todos “balisas” de carnaval e “caboclos” de grupos joaninos (RIBEIRO, 2005, p. 54).

Na expressão “caboclos” se percebe que a capoeira, enquanto signo afrodescendente, apesar de urbana, se insere no universo caboclo, representativo do ser amazônico. Há por parte do cronista a preocupação em mostrar ter havido em Belém uma tradição de capoeira que muitas vezes somente é reportada a algumas cidades brasileiras, dos estados do Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia, o que pode ser percebido no próprio dossiê de salvaguarda da capoeira feito pelo IPHAN, que se concentra em Salvador, Recife e Rio de Janeiro. Os três autores inserem na Belém da passagem do século XIX para o XX figuras que a chamada história oficial tentou ocultar da narrativa da cidade. Em Ribeiro essa preocupação em destacar que em Belém também havia essa tradição aparece na passagem,

Belém do começo do século, e possivelmente até o crepúsculo da segunda década, se não chegou a empório de capoeiragem bem perto disso ando. [...] A capoeira, luta nacional que no Rio de Janeiro chegou à conquista de adeptos até em camadas intelectuais (por exemplo, Coelho Neto, se fantasia não houve dos escritores coevos), teria de dar um bordo pelo extremo norte (RIBEIRO, 2005, p. 51).

Ao mesmo tempo em que o cronista arrisca afirmar que Belém poderia ser tida como “empório” da capoeira, mostrando que a mesma estava disseminada na cidade, também faz referência a uma intelectualidade carioca que iniciaria o debate de transformação da capoeira em símbolo nacional, como, por exemplo, o citado Coelho Neto, que, na crônica *Nosso jogo* escreveu,

A capoeiragem devia ser ensinada em todos os collegios, quartéis e navios, não só porque é excelente gymnastica, na qual se desenvolve, harmoniosamente, todo o corpo e ainda se apuram os sentidos, como também porque constitue um meio de defesa pessoal superior a todos quantos são preconizados pelo estrangeiro e que nós, por tal motivo apenas, não nos envergonhamos de praticar. (COELHO NETO, 2018, p. 173)

A aproximação do ponto de vista expresso no texto de Coelho Neto com a crônica ribeiriana pode ser percebida no próprio título, “Ginastas da Valentia”. Perceber a capoeira como ginástica ou esporte nacional já mostrava que havia, de fato, uma mobilização de uma intelectualidade nacionalista que culminaria com a materialização desse projeto com Getúlio Vargas.

Outra observação importante presente na obra de Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro sobre os capoeiras é que alguns desses capoeiras no Pará foram utilizados pelo aparelho de Estado, apesar de alguns não terem ingressado oficialmente no corpo disciplinar da polícia. Este último mostra que mesmo policiais eram capoeiras (RIBEIRO, 2005, p. 52), que se envolviam nas disputas, sendo recrutados muitos pelo aparelho de Estado para ações repressivas, como em guerras, a exemplo da guerra do Paraguai, na qual esses capoeiras tiveram grande participação, como mostra outra passagem de *Pai João*,

E a guerra do Paraguai! Recrutamento!
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!
Itororó! Tuiutí! Laguna!

E não sabia nem o que era monarquia!
(MENEZES, 2005, p. 28)

Nos versos brunianos, a imagem negativa do recrutamento associado à condição de escravizado, como está no já referido conto *Voluntário da pátria*, é substituída pela imagem heróica do afrodescendente. O poema faz referência à história oficial da guerra do Paraguai, parte da narrativa heróica da nação, revista a contrapelo, agora do lugar capoeira tirado do anonimato para ser elevado à categoria de herói da comunidade afrodescendente e da nação. No verso “E não sabia nem o que era monarquia!” pode-se ler uma outra narrativa sobre a relação entre a guerra e os que foram convocados, pois Bruno de Menezes sugere que muitos afrodescendentes capoeiras foram mandados à força para o confronto,

Edison Carneiro informa que o Código Penal de 1890 previu penas corporais e desterro para os que se entregassem à capoeiragem. Informa ainda que as maltas da Bahia foram desorganizadas por ocasião da guerra do Paraguai: o governo da província recrutou à força os capoeiras, fazendo-os seguir para os campos de batalha como “voluntários da Pátria”. (SALLES, 2004, p. 124).

A convocação à força de escravizados, que no conto de Veríssimo é apenas sugerida, na citação é confirmada, mostrando que o título do conto de Veríssimo faz, na verdade, referência a histórias verídicas, que envolveram os negros ou afrodescendentes escravizados na guerra do Paraguai. Outras vezes os capoeiras foram capangas de governantes locais. Estes, trazidos até mesmo de outros estados para servir a políticos locais, são, logo na introdução da crônica ribeiriana, apresentados como “simples valentões, de costas quentes, (que) por aqui ganharam fama, por ações na maioria de execrável memória, executadas que eram por mercenária motivação” (RIBEIRO, 2005, p. 51). Pé de Bola, já citado anteriormente, é um desses conhecidos personagens da capoeira

que tiveram esse ofício, sendo mostrado por Dalcídio Jurandir como capanga lealista componente da Guarda Negra ou Guarda Pretoriana, como ficou também conhecida,

Segundo a opinião das cunhadas, o Senador, apesar de sua infabilidade e de sua Guarda Negra com que desancava e pichava os inimigos, fora demasiado liberal. [...] — Tinha o coração na mão quando devia ter o chicote, exclamou, uma noite, d. Inácia, olhando de revés para o marido (JURANDIR, 2004, p. 62).

A expressão “Guarda Negra” surgiu em setembro de 1888, no Rio de Janeiro. E estava relacionada inicialmente a um grupo de afrodescendentes libertos. Em comum com o grupo ligado a Lemos estava o fato de defender seus interesses nas vias de fato,

As referências sobre a Guarda Negra na historiografia a caracterizavam ora como um grupo de navalistas e capoeiras recrutados pelo ministro João Alfredo para defender a monarquia em crise contra os ataques dos republicanos, ora como um movimento irracional de gratidão dos libertos, romantizado e manipulado por alguns líderes abolicionistas em defesa da princesa Isabel (GOMES, 1991, p. 82).

A utilização desses capoeiras, seja oficialmente, seja para atividades violentas à margem da lei, mostra que em muitos momentos houve a apropriação por parte do aparelho de Estado da máquina de guerra que a capoeiragem representava. Mas diferentemente do corpo de polícia, centralizado, hierarquizado e com uma rígida disciplina, a tentativa do governo de submeter os capoeiras não foi um dado consolidado. Deleuze e Guattari mostram que a própria natureza diferenciada da máquina de guerra e do aparelho de Estado não permite tal submissão,

Um dos problemas fundamentais do Estado será o de apropriar-se dessa máquina de guerra que lhe é estrangeira, fazer dela uma peça de seu aparelho sob forma de instituição militar fixada; e nesse aspecto o Estado sempre encontrará grandes dificuldades. Mas exatamente quando a máquina de guerra não tem mais por objeto senão a guerra, quando ela substitui assim a mutação pela destruição, é que ela libera a carga mais catastrófica (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122 - 123).

A dificuldade em se disciplinar os capoeiras recrutados, seja para a polícia, seja para a Marinha, é perceptível pelo fato de policiais e marinheiros, ambos parte do aparelho de Estado, fazerem fugas da esfera disciplinar que tenta se apropriar da capoeira para fins de controle, retornando para uma economia do dispêndio, desafiando outros rivais pelo simples desejo da luta e da afirmação. Um outro exemplo dessa relação ambígua está no capoeira Francisco Xavier da Veiga Cabral (1861-1905), conhecido como Cabralzinho,

que se envolveu em um litígio territorial entre Brasil e França, sendo por isso reconhecido como herói na defesa do território do hoje estado Amapá contra as forças francesas, chegando até mesmo a ter seu nome dado a uma rua do bairro da Cidade Velha, como reconhecimento do seu heroísmo, Veiga Cabral, como lembra *De Campos Ribeiro* ao final da crônica *Ginastas da valentia* (RIBEIRO, 2005, p. 52). No entanto, o que foi ocultado da história oficial foi que o mesmo Cabralzinho que foi aclamado herói nacional, virando nome de rua, também foi o mesmo que, em 1891, organizado com 400 praças, afrontou à mão armada o governo do estado, tendo que, por isso, fugir para o Amapá, à época Cabo Norte (SILVA, 2015, p. 88). Desse modo, pode-se perceber a relação ambígua entre o aparelho de Estado e a máquina de guerra que era a capoeira.

Os autores ora estudados mostram que tanto o centro quanto o subúrbio foram espaços para que esses sujeitos exercitassem a fuga da dominação disciplinar dos corpos exercida principalmente no centro de capitais como Belém e nos navios da Marinha. Mas em Belém os nomes de muitos desses capoeiras se confundem com as manifestações de uma cultura popular rica e diversa, com forte contribuição afro-amazônica, como cordões carnavalescos e bois bumbas. É esta última manifestação que agora será vista.

5.3.2 Belém, bumbás e balisas

Bruno de Menezes, em seu estudo *Boi Bumbá, um auto popular*, afirma que a extrema devoção pelo Boi, por parte de seus brincantes, que, como foi visto, poderia até resultar em confrontos capitaneados por capoeiras, poderia estar relacionada a um tipo de totemismo antigo, praticado, segundo o autor, pela civilização banto (MENEZES, 1993, p. 51). De Campos Ribeiro chega a mostrar por parte dos mais velhos uma certa nostalgia dos tempos dos “tira-cismas” entre os grupos de bois-bumbás e outras manifestações joaninas,

Quantos velhos do Umarizal ou do Jurunas não mostrarão, com orgulho de bambas da Velha Guarda, um lanho de ponta de compasso, uma cicatriz de rija paulada, recebidos naquelas noites joaninas de guerra, encontros com grossa pancadaria! Tudo isso é hoje página do passado... (RIBEIRO, 2005, p. 53).

Vê-se, portanto, que as questões territoriais não se deram apenas entre marinheiros ou suburbanos e o centro da cidade. Ribeiro mostra que havia também questões de disputa territorial entre as áreas suburbanas, a exemplo dos “tira-cismas” entre capoeiras do

Jurunas e do Umarizal. Essa rivalidade se liga a outras questões territoriais, como a do boi-bumbá, já apontadas por Costa no capítulo anterior, e confirmada pela crônica de Ribeiro *Aqueles bizarrões e extraviados*, “certa vez, plena efervescência joanina, falavam, num grupo, de provável investida do povo de ‘Pé de Bola’²³ ao ‘curral’ do ‘Canário’” (RIBEIRO, 2005, p. 38). Essa relação entre capoeiras e bois-bumbás em Belém é confirmada por Salles,

O capoeira esteve intimamente ligado ao boi-bumbá paraense até pouco tempo e suas armas tradicionais – paus, navalhas e faca – deixaram saldos mortais. Foi precisamente esta ligação que tornou a crônica do bumbá particularmente famosa, determinou as proibições e a repressão policial, a fim de evitar encontros sangrentos dos grupos adversários que se insultavam mutuamente (SALLES, 2004, p. 119).

Tal relação mostra que esses capoeiras também se misturam com a própria história da cultura popular da cidade, sendo, muitas vezes, ao mesmo tempo fundadores ou brincantes dos folguedos juninos e balizas, uma espécie de seguranças nas disputas entre os bois, que, antes da repressão policial, em 1905, pela morte de Golemada, participante do boi Canário (RIBEIRO, 2005, p. 100), muitas vezes acabavam em pancadaria. Pé de Bola, capoeira presente nas obras dos três autores citados, é um exemplo histórico do que se está afirmando.

Os balizas em tais grupos eram respeitados ases da capoeiragem. Um “encontro” entre eles seria empolgante contenda de bailarinos da braveza se não resultasse, fatalmente, em cabeças quebradas, córtex (sic) de navalha, furadas de punhal, em que pesasse ao romântico figurino de suas roupagens, dando-lhes ares de pajens medievos, inclusive com as cacheadas cabeleiras loiras por cima de caras bronzeadas e mesmo negras... [...] “Pé de bola”, valentão do jurunas, era garantia, como chefe de “maloca”, do “Pai do Campo” nos turbulentos encontros (RIBEIRO, 2005, p. 53).

Atente-se para os contrastes presentes nas imagens construídas pelo cronista, “bailarinos da braveza”, em que a beleza se mistura à violência. O efeito de contraste também fica perceptível na imagem de pajens medievos, com perucas loiras, numa caricatura da antiga nobreza europeia, em “caras bronzeadas e mesmo negras...”. Desse modo, o universo de aventura da capoeira, presente na cantiga *Juvená*, inserida no poema *Pai João*, se relaciona com o das toadas que mostram o culto ao boi-bumbá. Dalcídio Jurandir, em *Belém do Grão-Pará*, faz uma referência tanto ao fato de os capoeiras se concentrarem na zona portuária quanto ao de estarem ligados aos cordões de boi-bumbá,

²³ Trata-se do boi-bumbá Pai do campo, do Jurunas, registrado em fotos e audiovisual pela missão do grupo de Mário de Andrade, em 1938.

“um homem, chapéu de palhinha, descalço, veio saltando rapidamente de lá como um baliza à frente dum cordão de São João e desceu na calçada ao pé da senhora” (JURANDIR, 2004, p.82). A citação é uma cena presenciada por Alfredo, quando de seu desembarque na cidade. No entanto, sabe-se que o mesmo, recém aportado, desconhece ainda a tradição dos bois-bumbás ligados à capoeira na capital, sendo a comparação, portanto um gesto do narrador, aproximado da experiência vivida pelo autor em Belém, já antecipando o universo de bois e pássaros que Alfredo iria vivenciar no romance *Chão dos Lobos* (1976), tomando conhecimento dessas disputas territoriais.

Também Bruno de Menezes relaciona a capoeiragem aos boi-bumbás, fazendo referência no poema *São João do Folclore e Manjericos* ao já citado João Golemada, que, no estudo sobre o boi-bumbá, o poeta afirma ter sido um dos grandes balizas que acompanhavam as saídas do boi-bumbá, fazendo referência também ao já referido Pé de Bola,

São João dos terreiros suburbanos,
com mafuás nos currais enfeitados de palha de açai.
São João do tempo de “Pé de bola”, do maranhense Golemada,
do meu padrinho Miguel Arcanjo
(MENEZES, 2005, p. 44)

A despeito dos grandes confrontos e da perseguição sofrida pela polícia em diferentes momentos, os bumbás foram expressões artísticas das comunidades dos subúrbios, com destaque para São João do Bruno (bairro do Telégrafo), Umarizal e Jurunas, em que toda uma produção artística que não tinha visibilidade nos espaços privilegiados da burguesia paraense, como o Teatro da Paz, passou a ser vista.

Como visto no capítulo I, as manifestações culturais juninas “dos terreiros suburbanos” eram vistas pela Intendência como “em desacordo com a civilização”, assim, tinha-se um centro da cidade que se reivindicava moderno, tendo como seu oposto negativo o subúrbio, que trazia e recriava no presente signos de um passado que o poder majoritário publicamente queria fazer esquecer, mas em alguns momentos fazendo negociações quando fosse de seu interesse político.

Segundo Bruno de Menezes, o boi-bumbá trata-se de uma manifestação cômico-dramática “afro-ameríndia” (MENEZES, 1993, 52). Nessa manifestação antigas linhagens africanas eram recriadas e encenadas, agora reterritorializadas sobre o universo colonial amazônico

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 discricionário
Que manda nos vaqueiros na maloca inteira,
Que foi batizada pelo Padre Anchieta,
(MENEZES, 2005, p. 44)

No primeiro excerto temos o cruzamento da temporalidade moderna com a arcaica, pela aproximação de Pai Francisco do personagem de cinema mudo Carlitos. Assim, o boi-bumbá representaria a complexidade de uma criação artística em que se pode ler a estrutura de nossa formação colonial rural, pelo o embate entre o casal Pai Francisco e Catirina e o amo do boi, que, a serviço do fazendeiro branco, reproduz uma estrutura colonial que separa de um lado os senhores brancos coloniais, e de outro, os indígenas, os tapuios e africanos escravizados.

No referido estudo, Bruno de Menezes chama a atenção para o caráter afrodescendente questionador de Pai Francisco ante a ordem patriarcal colonial branca, em que o mesmo ridiculariza por meio da comédia os poderosos (MENEZES, 1993, 53). Também no poema bruniano *São João do Folclore e Manjericos* tem-se a presença de cantigas em estreito diálogo com o texto poético,

- cabôco ria
- Sinhô diretô
-Abre a portêra cabôco
- Já abri diretô

E a caboclada ginga e pula na frente do “Boi de Fama”!
(MENEZES, 2005, p. 44)

Aqui mais uma vez temos a aproximação entre subúrbio e o chamado interior, em que o “cabôco”, figura associada às áreas não urbanas amazônicas é aquele que abre a porteira do “curral” do boi-bumbá para que seus brincantes ganhem as ruas. Essa relação entre o rural e o urbano já havia sido percebida por Salles, “Brinquedo rural, da área pastoril, estabeleceu-se nos subúrbios das cidades, percorrendo ruas quase sempre acompanhado de uma vanguarda aguerrida, a malta de *capoeiras*, praticantes do jogo de defesa e ataque dos negros”. (SALLES, 2004, p. 196).

A cantiga colhida por Bruno de Menezes, organizada na estrutura musical de herança africana, de pergunta e resposta do restante dos componentes, mostra a figura do “caboclo”

enquanto elemento constituinte do boi-bumbá. Desse modo, vê-se que a presença desse sujeito, então inicialmente relacionada ao chamado interior, está também no subúrbio da cidade, como já apontou tanto Costa quanto Loureiro. A cantiga se relaciona também com a questão territorial, pois cada boi-bumbá possuía seu curral, mas esses bois não se limitavam às redondezas deste, e isso, como já visto, muitas vezes era o motivo dos conflitos. A expressão “portera” mostra que o espaço suburbano possui suas próprias divisões, conhecidas pelos brincantes. Assim, determinados lugares estariam fechados a alguns bois, como está perceptível na crônica ribeiriana *Oh! Noites de junho antigo*,

No São João do Bruno, um façanhudo cantador ganhara esporas de ouro com seu Bumbá “Dois de Ouro”, mais tarde chamado “Estrela Dalva”, depois que, num ruidoso e sangrento encontro com o “Pingo de Ouro”, do Umarizal (também mudado para “Veludo”), com gente no xadrez e na Santa Casa, a polícia incinera em plena rua, à frente do “Retiro dos Anjos”, ali na D. Romualdo de Seixas, os caríssimos e lantejoulados bois de ramilhetes nas aspas... (RIBEIRO, 2005, p. 100).

Esse incidente com o boi-bumbá *Dois de Ouro* mais tarde também seria descrito por Dalcídio Jurandir no já referido *Chão dos Lobos* (1976). A luta entre os capoeiras a que faz alusão a cantiga presente em *Pai João* e a descrição dos conflitos entre áreas suburbanas nas crônicas ribeirianas mostram que, apesar de muitas vezes se entender o subúrbio como uma unidade, é preciso percebê-lo, como afirmou Tony Leão (2013), como “unidades na diferença e diferenças na unidade”, devido aos territórios demarcados pela relação de força desses capoeiras balizas e seus bois-bumbás. Vê-se que ser um “boi de fama” não se ligava apenas à beleza do brinquedo junino, mas também à sua valentia em adentrar em territórios que lhes eram interditados. Ainda com relação à questão territorial, na crônica *Preces, remédio contra a epidemia*, Ribeiro relata um incidente acontecido em 1918, mas cuja origem era bem anterior,

Na Belém daqueles tempos estava no “clímax” a velha discórdia entre os bairros da cidade que se disputavam a liderança em tudo: Carnaval, São João e até futebol, com a infância do São Domingos, jurunense, e clubes como Riachuelo, Pará Time, Onze paraenses no Umarizal. Gente dos Jurunas não ia com a que formava o “Martelos de Prata”, o “Rouxinol”, o “Canário”. “Campineiro” não tolerava “cidadão”... (RIBEIRO, 2005, p. 73)

Desse modo, a cidade, criação moderna, cujas leis se assentam em uma racionalidade abstrata dos direitos e deveres da imagem virtual do cidadão universal, é rasurada pelas comunidades reais que territorializam espaços da cidade, perdurando ainda na segunda

década do século XX rastros de uma divisão entre “cidade” e “campina”, herdada dos primeiros tempos de invasão europeia. A rasura da significação da palavra “cidadão” consiste na passagem da mesma de elemento universal da cidade moderna, para elemento com uma territorialidade própria, e com interditos com relação a outras áreas. Assim, os laços reais das comunidades se colocam sobre o laço moderno imaginário racionalizante dos cidadãos enquanto todos os munícipes da cidade,

Por ser instauradoras de ordenamentos sociais, essa sociabilidade festiva comportava aspectos violentos, tipificada nos sangrentos encontros entre os grupos rivais. [...] como se vê, os fluxos sociabilizantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo) constitutiva da territorialização (SODRÉ, 1988, p. 138).

Assim, a própria palavra cidadão iria ganhar outro significado, pois cidadão, já não seria aquele que habita a cidade; é aquele que mora em uma parte de Belém pertencente ao antigo e primeiro núcleo urbano, enquanto que a Campina seria originalmente o segundo núcleo, para além do outrora alagado do Piri, primeiro subúrbio da cidade. Não por acaso instalou-se inicialmente na Campina a igreja e o cemitério dos escravizados africanos e afrodescendentes. Ou seja, na própria origem da divisão entre cidadão e campineiro estava uma divisão histórica entre centro branco e subúrbio afro-amazônico e tapuia, em que estes, por serem na prática alijados dos direitos de cidadão, buscam outras formas de defesa e afirmação na cidade, por meio da criação de territórios próprios.

Na referida crônica de Ribeiro, percebe-se que a questão territorial é tão forte que, mesmo em uma situação em que jamais se esperaria conflitos, como uma procissão, há dois grupos que vão às vias de fato por questões de território. Uma das procissões havia saído da rua General Gurjão, e outra, do Umarizal. A questão da identificação territorial de muitos moradores dos diferentes bairros do subúrbio com as diversas manifestações culturais dos mesmos, para além do conceito de espaço público urbano que se pretende universal, fica claro na comparação que o cronista utiliza para dar a dimensão da afronta feita por um dos grupos, o que teria dado início ao conflito, --“Ajoelha! Ajoelha’ [...] A ordem, brusca, autoritária, pareceu aos devotos do Umarizal tão ofensiva quanto seria uma toada guerreira do “Pai do campo”, o “bumbá” do Jurunas, irreconciliável inimigo do “Canário”, coqueluche joanina de seu bairro. (RIBEIRO, 2005, p. 74). Mas nas crônicas ribeirianas percebe-se um elemento não encontrado nem no ciclo dalcidiano nem em *Batuque*, de Bruno de Menezes, e que se apresenta como linha de fuga em relação a uma

sociedade cuja rostidade é não apenas branca, mas patriarcal, trata-se de um boi-bumbá feito somente por mulheres,

Um dia uma novidade: um boi-bumbá de mulheres. Nêga Lourença, cafusa boêmia, maioral da Vila dos Inocentes (São João do Bruno), filha de velha mingauzeira cujo pregão enchia as manhãs do Umarizal com um dó de peito que como apito de trem saudoso, convocara todas as “chapas”, ensaiara e trouxera para a rua o “Boi Anizeta”, cujo nome seria homenagem ao abre-corpo das mulheres boêmias e pobres (as ricas da época não provavam álcool) [...]. [...] As pequenas do “Boi Anizeta”, vestidas com capricho de figurino em tecidos de preço, eram sucesso por onde chegavam. Mesmo as famílias punham de lado as convenções, não se furtavam ao justo elogio do bumbá [...] (RIBEIRO, 2005,p. 102).

Vê-se na passagem ribeiriana que a divisão entre mulheres brancas e afrodescendentes, já apontada por Dalcídio Jurandir, também aparece. As ricas que não bebiam se ligam à branquidão moderna da cidade, à rostidade exposta por Deleuze e Guattari, tendo como seu oposto degenerescente as mulheres do subúrbio, principalmente as afrodescendentes. Nesta diferenciação, temos um elemento interessante apontado por Foucault no que diz respeito à burguesia,

Deve-se, ao contrário, vê-la, a partir da metade do século XVIII, empenhada em se atribuir uma sexualidade e constituir para si, a partir dela, um corpo específico, um corpo "de classe" com uma saúde, uma higiene, uma descendência, uma raça: autosssexualização do seu próprio corpo, encarnação do sexo em seu corpo próprio, endogamia do sexo e do corpo (FOUCAULT, 2010, p. 136).

Foucault mostra que a burguesia, antes tida como o Outro sem o sangue azul, sem a fidalguia da nobreza, agora no poder, criara um outro modo de diferenciação em relação aos seus dominados, uma outra forma de sangue azul que passava por um comportamento de auto-repressão como modo de afirmação de uma sexualidade que significasse uma natureza higiênica e asséptica, em relação aos dominados, tidos então como desregrados, degenerados e promíscuos (FOUCAULT, 2010, p. 62). Se acrescentar-se a esse elemento de economia comportamental ligada à sexualidade, o elemento racial de um país pós-colonial, ter-se-á um elemento discriminatório muito mais acentuado. Foi contra essa nova forma de fidalguia que Dalcídio Jurandir afirmou uma contra-fidalguia, a sua aristocracia de pé no chão, com destaque para o elemento afro-amazônico. Mulheres como a nêga Lourença aparecem como pioneiras num momento em que rua era um lugar interdito às mulheres. Como Ribeiro mostra em outras crônicas, essa interdição fez com que muitos papéis de mulheres de início, nesses brinquedos populares, fossem executados por homens.

Iniciativas como a de nega Lourença vão forçar linhas de fuga que darão aos poucos espaço às mulheres em tais manifestações.

Percebe-se, portanto, que, apesar das perseguições aos pajés, e da proibição em se acender fogueiras nas calçadas do centro da cidade, em se fazer esmolações para os santos, juntamente com a proibição dos bois-bumbás, mesmo assim, as comunidades afro-amazônicas conseguiram construir territorializações próprias ante a estratificação de uma cidade que buscava, ainda que tardiamente, se modernizar a toque de caixa. Com isso, os três autores referidos trazem para o território privilegiado da Literatura as vozes dos afro-amazônidas, seus corpos, seus cheiros, seus cultos, suas lutas, gingados e cantigas, e toda a sua performance, que servem também como forma de manter a memória e de transmissão de conhecimentos. Desse modo, os três autores aproximaram suas produções individuais da voz coletiva afro-amazônica, com a qual se identificavam e, com isso, acabaram dando visibilidade a um grupo social muitas vezes ocultado da narrativa histórica do início do século XX.

Considerações finais

Esta tese explorou o problema da presença afrodescendente em Belém a partir de três autores paraenses: Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro. Apesar de as obras escolhidas se serem de gêneros diferentes, e terem sido lançadas em períodos diferentes, *Batuque* 1931, depois rescrito em 1939; *Belém do Grão-Pará* em 1960; e *Gostosa Belém de Outrora* em 1965, o fato de inicialmente ter-se percebido lugares e sujeitos comuns nas mesmas fez com que o título inicial tratasse da representação afro-amazônica durante o modernismo em Belém, já que, além disso, os autores faziam parte de círculos de sociabilidade comuns.

Mas o problema, a partir do momento em que se deu a pesquisa, começou a ganhar novos contornos, pois foi percebida uma incompatibilidade entre a sugestão de uma afrodescendência suburbana que surgiria após o declínio da borracha e as pesquisas históricas sobre as manifestações afro-amazônicas trabalhadas pelos autores estudados. O que se percebeu é que, em verdade já havia desde o período colonial uma forte presença afro-amazônica em Belém, mas que essa presença, à medida que a cidade se modernizava, era ocultada, sendo então recuperada pelos modernistas, após o declínio da borracha. Assim fez-se necessário rastrear o processo dessa invisibilização, o que demandou explorar, ainda que sumariamente, o período conhecido como *belle époque*, quando percebeu-se que, simultaneamente à invisibilização afro-amazônica, o poder majoritário, ajudado por alguns intelectuais, criou para a Amazônia uma narrativa de origem índia alegórica.

Feito esse trajeto mínimo, trata-se agora de perceber o que havia nessa produção de literatura menor, característica percebida quando cotejada com outras produções modernistas do cânone nacional, de diferentes períodos, que tematizavam o afrodescendente. Um problema a ser enfrentado é o risco de se estudar uma produção já com um certo número de estudos consistentes, pois diferentes pesquisadores já mostraram a importância da perspectiva do subúrbio sobre a cidade no trabalho de dois dos três autores pesquisados nesta tese, Dalcídio Jurandir e Bruno de Menezes. Também já se apontou para a presença afrodescendente na obra dos mesmos. Nesse sentido, esta obra é devedora de tais trabalhos, bem como procura articular diferentes pesquisas que possuem recortes de realidades que nesta pesquisa se percebeu estarem interligadas. Essa interligação acabou por se mostrar um dos diferenciais desta pesquisa, pois se tratava de

mostrar que a afrodescendência não era um dado isolado na obra de um autor, mas um elemento grupal, a partir de vivências e de uma tomada de posição identificatória.

Sem querer generalizar para toda a geração de escritores contemporâneos dos três escolhidos para a pesquisa questão afro-amazônica, afirmando ter sido tal questão um elemento unificador e exclusivo de uma geração, este estudo buscou perceber a presença afrodescendente na cidade enquanto motivo de criação estética na obra dos três. Partindo inicialmente de tal articulação, mas buscando aprofundar a relação entre a realidade afro-amazônica urbana e os textos literários, foi possível confirmar que a sugestão de que esse subúrbio e esse universo afro-amazônico presente nas obras estudadas começaram a surgir proporcionalmente ao declínio da *belle époque* não se sustenta. Sem deixar de ser verdade uma pauperização econômica de alguns setores, como são exemplo os Alcântara, em *Belém do Grão-Pará* (1960), a pesquisa sobre o universo afro-amazônico explorado literariamente pelos três autores estudados mostrou que já havia antes da *belle époque* um subúrbio de onde saíam diversas manifestações culturais afro-amazônicas que circulavam na cidade, e que essas manifestações sobreviveram ao declínio do ciclo gomífero, e que tais produções foram fundamentais para o trabalho estético nas obras analisadas.

Nas três obras estudadas, *Batuque* (1939), *Belém do Grão-Pará* (1960), e *Gostosa Belém de Outrora* (1965), a reescritura da cidade, principalmente na obra de Dalcídio Jurandir e Bruno de Menezes, se deu a partir da percepção das territorializações afro-amazônicas, consistindo seu resultado estético em uma Literatura Menor, marcada por uma desterritorialização da língua, por uma percepção da cidade e da realidade a partir de uma coletividade afrodescendente e por uma dimensão política das micro-relações. Mas ler a cidade a partir de territorializações afro-amazônicas, em lugar de espaços afro-amazônicos permite ao leitor escapar de uma imagem de cidade com uma divisão estática, e, ao mesmo tempo, faz com que o mesmo escape à armadilha alegórica de pensar que essas manifestações acabaram porque os espaços em que elas existiram se aburguesaram, a exemplo do bairro do Umarizal. Fazendo linha de fuga ante as pressões do Estado e dos grupos majoritários, essas manifestações migraram para outros bairros, como, por exemplo, a Terra Firme, onde é possível encontrar terreiros de matrizes afro-religiosas, grupos de capoeira e bois-bumbás ainda hoje, recriados a partir dos processos de desterritorialização e reterritorialização.

Essa capacidade de fazer linha fuga e reterritorializar-se explicaria o fato de muitas dessas manifestações hoje serem tidas como patrimônios imateriais. A imaterialidade dos

patrimônios ligados aos grupos minoritários afro-amazônicos está ligada ao fato de tais grupos estarem sempre se deslocando para sua sobrevivência, levando consigo sua cultura e sua produção cultural, sempre em vias de recriação. Existência diferente possuem os patrimônios ligados simbolicamente à *belle époque*. Estes se ligam à materialidade dos monumentos, pois não sofrem as pressões que sofrem os grupos minoritários, sendo hoje tais alegorias presentes no espaço público da cidade, mas que muitas vezes remetem a uma saudosa e melancólica distância no tempo.

Assim, esses capoeiras, mães e pais de terreiro e brincantes de boi hoje se ligam àqueles inseridos e trabalhados literariamente nas obras dos três autores, sendo, para usar uma imagem de Benjamin, tocados pelo sopro do ar respirado dos que os precederam (BENJAMIN, 1987, p. 223), e, assim, respondem ao apelo desse passado vivo que resistiu criativamente, não apenas sobrevivendo, mas criando e recriando produções culturais das quais os três autores estudado perceberam a beleza e a profundidade.

Mas é importante também observar que abordar a reescritura literária menor da cidade a partir do afro-amazônico em *Batuque* (1939), *Belém do Grão-Pará* (1960), e *Gostosa Belém de Outrora* (1965) tem uma importância não apenas local, tendo, ao contrário, implicações para além apenas da documentação histórica ou geográfica da cidade de Belém, se ligando estética e politicamente ao nível nacional e internacional, como é comum à literatura menor.

No caso de Bruno de Menezes, este se aprofundou mais poeticamente e etnograficamente no universo afro-amazônico. Como foi possível perceber, quando da leitura e análise de seus poemas, seu trabalho rítmico, imagético e sonoro, mais sua recriação poética da língua menor e do universo afro-amazônicos o colocam não apenas como fundador a poesia modernista afrodescendente de língua portuguesa, mas antecipador da estética da negritude. Dos três autores Bruno de Menezes foi o que mais nos aproximou dos aspectos afro-religiosos, sabendo traduzi-los poeticamente. Com Bruno de Menezes também foi possível perceber que a festa, seja profana ou ritualística, possui uma dimensão política de afirmação e rearticulação identificatória, muitas vezes estando os dois tipos imbricados na cultura afro-amazônica, a exemplo do boi-bumbá.

A desterritorialização da língua em Dalcídio Jurandir se deu muitas vezes pela aproximação do narrador do discurso indireto livre da dicção minoritária. O autor nos deu uma dimensão geográfica e histórica da cidade de Belém, apresentando as territorializações afro-amazônicas na capital, mas mostrando também haver segregações institucionalizadas

no que diz respeito à circulação de brancos e não brancos em determinados espaços. Sua importância está também em o mesmo percebê-la em estreita conexão com outras localidades amazônicas, principalmente a partir dos grupos afro-amazônicos, e com uma história em que o afrodescendente aparece antes da *belle époque*, e não somente em seu declínio.

Um outro elemento importante na Obra de Dalcídio Jurandir é mostrar que a percepção das mulheres enquanto minoria não contempla a diferença que há entre brancas e não brancas, elemento também que iria ser refletido a partir dos anos setenta.

A obra de Dalcídio Jurandir estudada nesta tese, e que compõe o projeto romanesco dalcidiano *Ciclo Extremo Norte* é importante também para desconstruir e mostrar a falsificação da realidade presente no discurso da democracia racial brasileira, que contaminou grande parte do Modernismo brasileiro, inicialmente com Paulo Prado, e depois e principalmente com Gilberto Freyre. O reconhecimento desse falseamento, que Dalcídio Jurandir se propôs a demonstrar a partir de 1941 seria percebido por outros autores na década de setenta. Dalcídio Jurandir

A crônica se liga ao cotidiano urbano. Nesse sentido De campos nos deu mais esse cotidiano da cidade a partir do dia-a-dia afro-amazônico, daqueles “de baixos coturnos”, e que não entraram na narrativa da *belle époque* na passagem do século XIX para o XX em Belém. Sua tônica umarizalesca, com uma linguagem jornalística que expõe os dramas, mas que por vezes ganha tons de comicidade, nos dá um retrato cotidiano do à época bairro de pretos de Belém, o Umarizal. Apesar de De Campos Ribeiro ser conhecido como poeta de uma dicção egrégia, ao narrar as personagens do cotidiano da cidade, sua linguagem acaba por se desterritorializar em direção à língua menor afro-amazônica. Por meio dele sabemos um pouco mais sobre essa intelectualidade que cresceu a partir do subúrbio e que transportou essa vivência para seus escritos. Como já apontado na introdução desta tese, em alguns momentos personagens comuns aparecem nas obras dos autores, como Tia Ana das Palhas e Pé de Bola. A crônica tem essa capacidade de, sem estar calibrada pelo foco da grande narrativa histórica, nos dar uma imagem dos anônimos excluídos dessa grande narrativa. Há, portanto, nessas obras uma importância estética e política, comum à literatura menor. A contribuição desta tese se apresenta no sentido mostrar a estreita relação entre as obras estudadas e o universo afro-amazônico, expondo como os autores se anteciparam no que diz respeito à percepção de tal universo na realidade amazônica e brasileira, e de como eles esteticamente buscaram traduzir tal universo literariamente, em

um projeto poético e político. A contribuição também e por fim está em se ter uma percepção menos homogeneizante sobre os grupos e gerações do Modernismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Cristóbal de. **Novo descobrimento do grande rio das Amazonas**. Trad. Helena Ferreira. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972.

_____. **Música de feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Fragmentos sobre a Crônica**. In: _____. Enigma e comentário. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 51-66.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio corográfico sobre a província do Pará**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2014.

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil**. São Paulo. EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

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

BATES, Henry Walter. **Um naturalista no Rio Amazonas**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaaios sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Belém ontem, hoje e sempre. Belém: Museu de Arte de Belém, 2010.

BELÉM. Intendente Municipal (1898-1911 : A. J. de Lemos). **Álbun de Belém: 15 de novembro de 1902**. Paris: P. Renouard, 1902. 104 p. il.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Ed. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

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

- BEZERRA NETO, José Maia. **Escravidão negra na Amazônia** (sécs. XVII-XIX). Belém – PA: Paka-Tatu, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOGEEA, Arthur. **ABC de Bruno de Menezes: o operário do verso**. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 1992.
- BOSI, Alfredo. **Formações ideológicas na cultura brasileira**. In: *Estudos Avançados*, n.º 25, set.-dez. 1995.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés-do-chão**. In: ANDRADE, Carlos Drummond et al. Para gostar de ler. São Paulo: Ática, 1984. v. 5, Prefácio.
- CARVAJAL, Gaspar de. **Descubrimiento del Río de las Amazonas**. [S.I]: Editorial Del Cardo, 2010. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/153797.pdf>> Acesso em: 17 setembro, 2017.
- CARVALHO, José. **O matuto cearense e o caboclo do Pará**. Belém: Oficinas Gráficas Belém, 1930.
- CARVALHO, Marques de. **Hortências**. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **A cidade Sebastiana. Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade**. Belém: Edições do Autor, 2010.
- CASTRO, Ferreira de. **A Selva**. Lisboa: Guimarães e Cia, 1954.
- CESAIRE, Aimé. **O discurso sobre a negritude**. Trad. Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte : Nandyala, 2010.
- COELHO, Geraldo Mártires. **A lira de Apolo**. Belém – PA: Editora Estudos Amazônicos, 2014.

CORRÊA, Paulo Maués. **Um olhar sobre Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir.** Belém: Instituto de Artes do Pará, 2008.

CRUZ, Ernesto. **História de Belém.** 1 v. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo). Belém: UFPA, 1973.

_____. **Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações.** 2. ed. Belém: CEJUP, 1992.

CUNHA, Euclides de. **À margem da história.** 3 ed. Livraria Chardron, 1922.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor.** Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1.** 2. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2.** 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3.** 2. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto e Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Leão Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4.** 2. ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5.** 2. ed. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção.** In AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.) A mente afro-brasileira. Trenton-NJ, EUA / Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo.** Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória e outros ensaios.** Cotia-São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia**. In: A fundação da cidade de Belém. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004. p. 31-87.

FLORES, Jacques. **Severa Romana**, Rio de Janeiro: Conquista, 1955,

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 24. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HACQUARD, Georges. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

_____. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: **Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HATOUM, Milton; NUNES, Benedito. **Crônica de duas cidades – Belém e Manaus**. Belém: SECULT, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Visão do Paraíso: motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia Editora nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

IANNI, Octavio. **Pensamento social no Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 3. ed. Belém: Cejup, 1991.
- _____. **Marajó**. 4. ed. edição. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa. 2008.
- _____. **Três casas e um rio**. 3. Ed. Belém: CEJUP, 1994.
- _____. **Belém do Grão Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- _____. **Passagem dos Inocentes**. Belém: Falângola, 1984.
- _____. **Primeira Manhã**. Belém: Marques Editora, 2016.
- _____. **Chão dos Lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- _____. **Os Habitantes**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976
- _____. **Ponte do Galo**. São Paulo: Martins; Rio de Janeiro: INL, 1971.
- _____. **Ribanceira**. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. **Problemas - revista mensal de cultura política**, nº 14 - outubro de 1948
- _____. **O Estado do Pará**, junho de 1935.
- KAFKA, Franz. **A colônia penal**. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Nova Época Editorial, s/d.
- KOTHE, Flávio René. **O cânone imperial**. Brasília: Editora da UnB, 2000.
- LA CONDAMINE, Charles-Marie de. **Viagem pelo Amazonas, 1735-1745**. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: EDUSP, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. **Moralidades posmodernas**. Trad. Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Tecnos, S.A, 1996.
- LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MAUÉS, R. Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico**. Belém, Cejup, 1995.
- MENEZES, Bruno de. **Batuque**. In Poesias.1. Ed. Belém: edição do autor, 1931.
- _____. **Batuque**. 2. ed. Belém: Oficinas Pará Ilustrado, 1939.
- _____. **Batuque**. 3. ed. Belém: Oficinas Pará Ilustrado, 1945.
- _____. **Batuque**. 4. ed. Belém: Editora Revista Veterinária, 1953.

- _____. **Batuque**. 5. ed. Belém: [s.n],1966.
- _____. **Batuque**. 6. ed. Belém: Imprensa Oficial,1984.
- _____. **Batuque**. 7. ed. Belém: [s.n], 2005.
- _____; PORTO; Biratan. **Batuque**. 8. ed. Belém: [s.n],2018.
- _____. **Obras completas de Bruno de Menezes**. V. 2. Folclore. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; conselho Estadual de Cultura, 1993.
- MORAES, Raimundo. **O meu dicionário de cousas da Amazônia**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.
- MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações**. São Paulo: Gaudí Editorial, 2012.
- NUNES, Benedito. **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Literatura & Memória. Belém Pará, SECULT/FCRB/IDJ, 2006.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio**. In. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Org. Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Delgado. 6. ed. Rio de Janeiro, 2013.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense. 1986. p. 36-44: Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica. Uma poética do imaginário**. Belém, CEJUP, 1995.
- PARÁ, Governo do Estado, 1901-1909 (Augusto Montenegro). **Álbum do Estado do Pará; oito anos de governo**. Paris: Chaponet, 1908).
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- QUINTÃO, Antônia Aparecida. **Professora, existem santos negros? histórias de identidade religiosa negra**. São Paulo: USP, v. 8, 2007.
- RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. 2 ed. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.

RANGEL, Alberto. **Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas**. 5 ed. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.

REGO, Clóvis Moraes. **A Mina na “Literatura Nortista” de Estachio de Azevedo e n’ “O Pará Literário” de Theodoro Rodrigues**. Belém-PA: EDUFPA, 1997.

RIBEIRO, de Campos José Sampaio. **Gostosa Belém de Outrora**. Belém: SECULT, 2005.

_____. **Graça Aranha e o Modernismo no Pará**. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

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

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

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

_____. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

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

SANTIAGO, Silviano. **Ensaio antológico de Silviano Santiago**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle Époque**. 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SILVA, Allison Marcos Leão da. **Representações da natureza na ficção amazonense**. Tese de doutorado. FL/UFMG, 2008.

VERGOLINO-HENRY, Anaíza. **Ponto de santo** (pesquisa e texto). A música e o Pará V.8. SECULT. Secretaria Especial de Promoção Social. (Livro e CD). 1996.

VERGOLINO-HENRY, Anaíza; FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. **A presença africana na Amazônia colonial. Uma notícia histórica**. Belém: Apep, 1990.

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

SOARES, Elizabeth Nelo. **Largos, coretos e praças de Belém – PA**. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma religiosa negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUSA, Inglês de. **Contos amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **O missionário**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo, Alfa-Omega, 1977.

_____. **Breve História da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

SPIX, Johann Baptist Von. **Viagem pelo Brasil, 1817-1820**. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

TAVARES, Luiz Demétrio Juvenal. **Musa republicana: homenagem a patria brasileira no seu dia mais glorioso**. Belém: Typografia e Encadernação do Livro de Ouro, 1892.

TUPINAMBÁ, Pedro. **Mosaico Folclórico**. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1969.

VERÍSSIMO, José. **Cenas da vida amazônica**. 4. ed. Belém – PA: Estudos Amazônicos, 2013.

VIANNA, Arthur. **Festas populares: a Festa de Nazareth**. Belém: Tiphografia de Alfredo Augusto Silva, 1905. 62 p.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelo Amazonas e Rio Negro**. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZIEGLER, Jean. **Os vivos e a morte**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1997.

ZILBERMAN, Regina & SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Literatura e pedagogia: ponto e contraponto**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

Jornais:

Suplemento Arte Literatura. Folha do Norte. Belém, ano II, n. 33, 20 de julho de 1947.

O IMPARCIAL, 14 de novembro de 1935.

Periódicos e revistas pesquisadas:

BARROS, André; PERES, Marta. **Proibição da maconha no Brasil e suas raízes históricas escravocratas.** Revista Periferia: UERJ, v. III, n. 02., 2012.

BELÉM. Intendência Municipal. **Actos e decisões do executivo municipal 1897-1901.** Belém: [s.n.], 1901. 415 p.

BOLLE, Willi. **Iniciação à periferia: leitura dramática de Dalcídio Jurandir.** Novos Cadernos NAEA • v. 15 n. 2 • p. 217-246 • dez. 2012, ISSN 1516-6481.

CAMPELO, Marilu Márcia; LUCA, Taissa Tavernard. **As duas africanidades estabelecidas no Pará.** Dossiê Religião, v. 4, p. 1-27, 2007.

COELHO NETTO, Henrique Maximiano. **Nosso jogo.** In. REVISTA ÍBAMÒ – Rio de Janeiro, vol. 1, nº 1, p. 173-177, Novembro de 2018.

COLLECCÃO das Leis da Provincia do Gram-Pará Anno 1880. Belém: Typ. do Diario de Noticias, 1882. 224 p. (Tomo XLII).

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **Negritude e criouliização em Bruno de Menezes.** Novos Cadernos NAEA, Belém, v. 13, n. 2, p. 219-233, dez. 2010.

FERRETTI, Sergio F. **Estórias da casa grande das minas jeje.** n.16, 2018 Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Maranhão.

FRAGA, Rosidelma. **Cânone e Margem nas Literaturas de Língua Portuguesa,** disponível no sítio <http://www.portalentretextos.com.br/colunas/poiesis-rosidelma-fraga/canone-e-margem-nas-literaturas-de-lingua-portuguesa,269,9421.html> , acessado em 02/06/2018.

FURTADO, Marli Tereza. **Abguar Bastos e Dalcídio Jurandir: vozes modernas na Amazônia brasileira.** Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 25, p. 96-112, 2014.

GOMES, Flávio dos Santos **No meio de águas turvas (Racismo e Cidadania no alvorecer da República: a Guarda Negra na Corte).** (1888-1889), in Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro (21): 75/96, dezembro de 1991.

MAYORGA, Claudia. **As críticas ao gênero e a pluralização do feminismo: colonialismo, racismo e política heterossexual.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 21, n.2, p. 463-484, maio-agosto. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X2013000200003/25775>

MORAES, Eneida. Eneida entrevista Dalcídio. Folha do Norte, 23/10/1960. Revista Asas da palavra, Belém, n. 04, junho de 1996.

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

PARÁ, Carlos et al. **O Chão Vermelho de Dalcídio Jurandir**. Revista PZZ, Arte política e cultura – ano III- n. 6, 2008.

Parecer nº 47/2014 à senhora Mônia Sivestrin, coordenadora de identificação e registro DPI/IPHAN.

PINTO, Benedita Celeste de Moraes. **História, memória e poder feminino em povoados amazônicos**. In: XI Encontro Nacional de História Oral: Memória, Democracia e Justiça, 2012, Rio de Janeiro - Brasil. Anais eletrônicos do XI Encontro Nacional de História Oral: Memória, Democracia e Justiça. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de História Oral, 2012. v. 1. p. 1-10.

SALLES, Vicente. **Chão de Dalcídio**. In. Asas da Palavra: Revista de Graduação em Letras, v. 13, n, 26, 2010-2011. Semestral.

Dissertações e teses:

CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. **Lanterna dos Afogados: literatura, história e cidade em meio à selva**. 2004. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

COSTA, Tony Leão da. **Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará**. 2013. 311 p. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

DIAS, Adriana Modesto Coimbra. **A cidade como narrativa: Francisco Bolonha e o papel da arquitetura e da engenharia no processo de modernização da cidade de Belém - 1897-1938**. 2014. 290 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2014.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma historia social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. 315 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2001.

_____. **A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia; a constituição de um campo de estudo 1870-1950**. 1996. 428f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1996.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Salvador, 2011, 231 fl.

LEANDRO, Rafael Voigt. **Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia**. 2014. 220 f. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

LILLEHEI, Alexandra. **Pigments in Translation**. Monografia para obtenção do grau de bacharel em artes. Middletown, Connecticut. Wesleyan University, 2011.

MAIA, Maíra Oliveira. **Para além da decadência - a “aristocracia do pé no chão” na Belém de Dalcídio Jurandir**. 2017. 295 p. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, PA, 2017.

MIRANDA, Cybelle Salvador. **Cidade Velha e Feliz Lusitânia: cenários do Patrimônio Cultural em Belém**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Belém, 2006.

MORAES, Felipe Tavares de. **José Veríssimo (1857-1916), intelectual amazônico: geração 1870 e a educação no Grão Pará (1877-1891)**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, São Paulo, 2018.

NUNES, Paulo Jorge Martins. **Útero de areia, um estudo do romance ‘Belém do Grão-Pará’, de Dalcídio Jurandir**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Belo Horizonte, 2007.

SANTOS, Josiclei de Souza. **Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes**. 2007. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2007. Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2007.

SILVA, Raimundo Nonato da. **Um intrépido Paraense: Veiga Cabral nos jogos políticos no Pará (1884-1905)**. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, 2015.

Jornais:

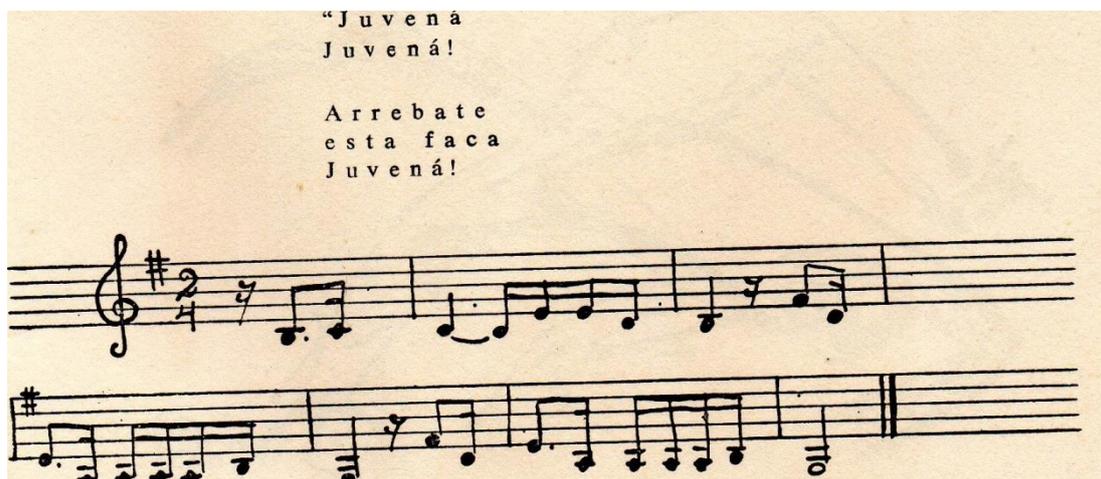
O IMPARCIAL, 14 de novembro de 1935.

ANEXOS

Anexo I

"Juvená
Juvená!

Arrebate
esta faca
Juvená!



Anexo II