

Elementos Folclóricos e Populares no Poema “Batuque” de Bruno de Menezes

p. 85 - 95

Ana Paula Viana Dias¹

Fernando de Moraes Gebra²

Resumo

O presente artigo propõe um estudo histórico acerca da formação de um subsistema literário regional no Pará e identifica no Modernismo o momento decisivo da incorporação, na literatura, de elementos africanos como parte integrante da cultura brasileira. A partir de pressupostos teóricos de Antonio Candido, analisamos o poema “Batuque”, de Bruno de Menezes (1893-1963), verificando a transposição de elementos populares e folclóricos na literatura do Modernismo, naquele estado.

Palavras-Chave: Bruno de Menezes. Folclore. Batuque. Cultura Popular.

Folkloric and Popular Elements in “Batuque”, by Bruno de Menezes

Abstract

The present paper consists on a historical study about the regional literary subsystem formation in Pará and identifies in the Modernism the decisive moment of the incorporation, in the literature, of African elements as integrant part of Brazilian culture. Basing on Antonio Candido’s theoretical approaches, we analyze the poem “Batuque”, by Bruno de Menezes (1893-1963), verifying the transposition of popular and folkloric elements in Modernism’s literature in Pará.

Key words: Bruno de Menezes. Folclore. Batuque. Popular Culture.

Antonio Candido, em ensaio sobre o Modernismo, afirma ser a literatura produzida nesse período, entre outros aspectos, marcada pela libertação dos recalques étnicos, - o que diferia da produção literária do Romantismo e da prosa regionalista do século XIX, que ou idealizava os nossos traços indígenas e africanos, ou simplesmente ignorava a mestiçagem, por muito tempo considerada “degeneração da raça” (DEL PRIORE; VENÂNCIO, 2010, p.220).

Nas primeiras décadas do século XX, alguns intelectuais brasileiros pensavam na formação nacional brasileira a partir do “melhoramento da raça”. Nessa concepção, a miscigenação teria trazido com ela, como “efeito funesto”, doenças que atingiam o homem brasileiro, colocando-o longe da civilidade. Por isso, o movimento higienista, iniciado no fim do século XIX, andava de mãos dadas com o movimento eugenista, quando os problemas sanitários no Brasil

1 Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Pará UFPA. E-mail: anapedias@bol.com.br.

2 Doutor em Letras, área de Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná UFPR. E-mail: fernandogebra@yahoo.fr

incluíam doenças transmitidas por micróbios e por bactérias como a doença de Chagas, a febre amarela, a varíola e a peste bubônica.

Conforme Tarciso Alex Camargo:

A questão a ser resolvida era miscigenação da raça brasileira, que era entendida pela intelectualidade como um entrave à civilidade. Pois essa “raça híbrida” era uma “mistura racial” que não raras vezes era entendida como “degeneração”, ou seja, doença. A higiene aliada à eugenia tornaram-se as ciências redentoras da nação, a esperança de que as boas condições sociais elevassem o nível da raça brasileira (CAMARGO, 2010, p.14).

É importante destacar que muitos intelectuais como Nina Rodrigues e Paulo Prado, herdeiros de um discurso positivista e darwinista social, legitimaram o discurso cristalizado no seio da aristocracia rural, segundo o qual os negros eram uma raça inferior e o Brasil, uma mistura de raças que não deu certo. Paulo Prado, por exemplo, a quem Mário de Andrade dedicou o seu *Macunaíma* (1928), postula, em *O retrato do Brasil* (1928), a tese de que a cultura brasileira é formada pela preguiça do índio aliada à cobiça do português e à luxúria do negro, o que teria resultado numa raça melancólica e indolente, sem força moral para tomadas de decisão.

Na produção literária do Modernismo dos anos de 1920, em autores como Mário de Andrade e Raul Bopp, “[...] o mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo” (CANDIDO 1973, p.120). Na produção modernista, “[...] o primitivismo é agora fonte de beleza e não mais impedimento (sic) à elaboração da cultura” (CANDIDO 1973, p.120). Porém, apesar de Candido ter escrito esse ensaio na década de 1960, não encontramos em sua obra ensaística (apesar de o sociólogo ter estudado o caboclo paulista, por exemplo), nenhuma referência a Bruno de Menezes como escritor preocupado com a formação de uma tradição literária afro-brasileira,

cujos predecessores foram Cruz e Sousa (este sim bastante estudado) e Solano Trindade.

Em ensaio intitulado *Poéticas da modernidade: O Pará no sistema literário brasileiro*, Fernando de Moraes Gebra, seguindo pressupostos historiográficos de Antonio Candido, João Luiz Lafetá e Benedito Nunes, discute os momentos decisivos (seguindo a linha de Candido na *Formação da literatura brasileira*) da formação de um subsistema literário regional no estado. Para o autor, é necessário verificar os elementos diferenciadores e integradores da produção literária regional com a produção do sistema literário nacional, apesar de a capital belenense estar distante do território artístico brasileiros nas primeiras décadas do século XX. Viana Moog chega a mencionar o conceito de arquipélago cultural, isto é, “[...] a dispersão do país em subsistemas regionais até hoje relevantes para a história literária” (BOSI, 1994, p.12).

Considerando o conceito de arquipélago cultural e a noção de subsistema regional, verificamos regiões do Brasil em que a configuração desse subsistema se deu tardiamente em relação ao sistema nacional, que foi sendo consolidado no período arcádico-romântico e que se firmou no período realista. É o caso da literatura amazônica, que passou a configurar um sistema de obras interligadas por denominadores comuns a partir da década de 1940, em torno do grupo de Benedito Nunes. O distanciamento da Amazônia em relação à inteligência artística nacional, concentrada no sudeste brasileiro, particularmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, devido ao início do processo de imigração, urbanização e industrialização que estava se dando nessa região, dificultou a chegada a Belém dos experimentalismos estéticos praticados pelos simbolistas franceses, pelos vanguardistas europeus e pelos modernistas de São Paulo (GEBRA, 2010, p.3).

Em Belém, pouco se sabia sobre a geração de 22, tampouco se soube a respeito da passagem de Mário de Andrade por essa cidade em 1927, quando fez uma viagem à Amazônia, sendo a capital do estado uma das paradas obrigatórias do seu roteiro cultural. Junto dele estavam D. Olívia Guedes Penteadó, aristocrata e mecenas dos modernistas, Margarida Guedes Nogueira (Mag), sua sobrinha, e Dulce do Amaral Pinto (Dolur), filha de Tarsila do Amaral. O barco *Pedro I* deu entrada nas águas da Baía do Guajará, aportando na cidade em pleno verão.

No entanto, a imprensa local não valorizou esse momento, e muitos sequer tomaram conhecimento da passagem do poeta modernista pela cidade, provavelmente devido à orientação parnasiana de Guimarães Passó e Olavo Bilac, ainda muito arraigada nos pensamentos dos literatos de Belém do Grão Pará. Há apenas dois registros (reportagens) publicados pelo extinto *Correio do Pará* em 24 de maio de 1927 e na primeira página da *Folha do Norte*, também de mesma data, nos quais Mário de Andrade faz considerações sobre o roteiro da viagem, sobre o clima da cidade, bem como sobre a arquitetura dos prédios (Teatro da Paz, Basílica de Nazaré).

Assim, por trás ‘do passeio sem heroísmo’ das declarações à ‘Folha do Norte’, ou da ‘bonitíssima duma viagem’ da carta a Bandeira, percebe-se todo o programa modernista de (re)conhecimento da terra, integrado num plano mais vasto ainda de revalorização da cultura brasileira à luz de nossa história, dos nossos costumes, da autenticidade de nossas tradições – enfim, da ‘nossa coisa nacional’, conforme expressão do próprio Mário num trecho de *O Empalhador de Passarinho* (BAS-SALO & COELHO, 2006, p.50).

A viagem rendeu, a Mário de Andrade, um diário de viagem rico em observações feitas pelo olhar analítico de um pesquisador que estudava os elementos populares e particulares possíveis de caracterização nacional. Trata-se da obra *O turista aprendiz* (1976), de publicação póstuma,

que apresenta descrições de paisagens – “[...] ilhas florestais tão grandes [...]”; vegetações – “[...] jequitibás, perobas, pinheiros [...], seringueiras”; marcadas pelo olhar crítico de quem não estava apenas passeando:

Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear a Europa (ANDRADE, 1976, p.61).

A *Folha do Norte* trazia aos paraenses suplementos literários que constituíam matéria à parte, justificados pela “necessidade de os escritores buscarem nos jornais o que não encontravam nos livros: notoriedade, em primeiro lugar, e um pouco de dinheiro, se possível” (MAUÉS, 2002, p.17). A arte moderna local manteve contato com as tendências modernistas por meio de publicações como traduções, críticas, artigos, divulgações acadêmicas, crônicas, debates, pesquisas etnográficas e folclóricas. Apesar de as particularidades sempre trazerem uma reflexão diferencial, foi esse trabalho da imprensa “[...] um dos impulsionadores do amadurecimento poético das novas gerações da moderna poesia brasileira, tanto fora quanto dentro do Estado” (MAUÉS, 2002, p.27).

Para Benedito Nunes (1992), o Suplemento da *Folha do Norte* - criado em Belém por Haroldo Maranhão em 1946 - desferiu golpes no isolamento da produção local. Antes do suplemento, porém, Bruno de Menezes já havia fundado a revista *Belém Nova*, na década de 20, por meio da qual a Associação dos Novos (jovens paraenses que se reuniam para discussões literárias e boemias), além de defender suas ideias,

recebiam as novidades bastante representativas do movimento modernista nacional a fim de efetivar mudanças nas artes. O próprio professor Joaquim Inojosa foi convidado por Bruno para depor sobre o movimento que inflamava opiniões em Pernambuco.

Essa revista paraense teve circulação quinzenal, por quase seis anos, precisamente de 15 de setembro de 1923 a 15 de abril de 1929. Uma vida considerada bastante longa para um periódico literário, daqueles tempos, chegando a uma tiragem de 5 mil exemplares. A impressão era feita na gráfica oficial do Estado e a redação funcionava na rua 28 de Setembro n.6 (nº 06), em Belém (COELHO, 2003, p.51).

Sem viver o que o eixo de São Paulo denominava Modernismo, o grupo de jovens de Belém já vivia o moderno: publicava livros, escrevia manifestos, ditava revistas, fazia reuniões intelectuais no Café Central e no terraço do Grande Hotel. O grupo “Associação dos Estreantes” (1920) - representados por Bruno de Menezes, Rocha Júnior, Jacques Flores, entre outros – e que mais tarde ficou conhecido como “Academia dos Novos” (1942) – representado por Alonso Rocha, Benedito Nunes, Jurandir Bezerra e Haroldo Maranhão - debatia artes e literatura em bares, cafés e clubes da cidade. Segundo Joaquim Inojosa, Belém foi a terceira cidade após Recife a adotar o movimento paulista e

[...] claro que para chegar a esta conclusão, basta reler *Bailado Lunar* (1924), de Bruno de Menezes. Não se encontram nas suas páginas as veemências de uma Paulicéia Desvairada. Mas, devemos considerá-lo, até que uma pesquisa mais profunda prove o contrário, o primeiro livro modernista publicado na região Norte-Nordeste do Brasil, seguido de *Catimbó*, de Ascenso Ferreira e *Poemas*, de Jorge Lima, mas esses, três anos depois (INOJOSA, 1994, p.121-122).

Com o grupo, apresentou-se pela região um Modernismo moderado. Em *Bailado Lunar* (1924), no entanto, características como versos livres, a ênfase na vida cotidiana (principalmente de bairros como Umarizal, Pedreira, Jurunas) e a mistura de

estilos (presença concomitante do sagrado e do profano) nos poemas, era possível observar o “[...] direito permanente à pesquisa estética [...]”, a “[...] atualização da inteligência artística brasileira [...]” e a “[...] estabilização de uma consciência criadora [...]” paraense em relação ao Modernismo paulista, carioca, mineiro e pernambucano, princípios que nortearam o Movimento modernista, segundo Mário de Andrade (2002, p.266). Em “Chapeleirinhas” (1924), poema publicado em *Bailado Lunar*, antevemos Bruno de Menezes, embora ainda sem os experimentalismos poéticos que caracterizarão *Batuque* (1931), preocupado com essa atualização de uma consciência criadora em diálogo com o nacional, a partir da representação de personagens menos favorecidas, como é o caso das chapeleirinhas.

Chapeleirinhas pobretãs dos olhos mansos:

É dessas mãos habilidosas
a trabalhar sem descanso
dando vida às plumas, colorindo as rosas,
que saem esses chapéus ultra-elegantes
da menina leviana e da mulher coquette.

Trabalham tanto as chapeleiras, pobrezinhas,
Sangram os dedos, cansam a vista
à luz do dia, à luz das lâmpadas cegantes,
fazendo voar azas inertes de andorinhas,
a completar com um chapéu lindo,
uma toilette.

Chapeleirinhas! As mulheres elegantes
se isto soubessem nem queriam dar na
vista...

É uma heroína, a minha pobre midinette...
(INOJOSA, 1994, p.122).

A ênfase na vida cotidiana dos menos favorecidos e certa consciência de classe social aparecem em “Chapeleirinhas”, a partir da oposição entre as ‘chapeleirinhas pobretãs dos olhos mansos’, ‘pobrezinhas’ e as ‘mulheres elegantes’, identificadas no poema como a ‘menina leviana’ e a ‘mulher *coquette*’. Por detrás da aura da *belle époque*, modo de ser burguês que também encontrou lugar em terras amazônicas, encontravam-se os excluídos desse sistema de

prosperidade. As rosas coloridas, os chapéus ‘ultra-elegantes’ e ‘um chapéu lindo’ funcionam, no poema, como índices da abundância econômica dessa burguesia enriquecida com o ciclo da borracha (que teve início no final da década de 1870), porém, alheia às desigualdades sociais e indiferente aos excluídos dessa modernidade: “[...] As mulheres elegantes/ se isto soubessem nem queria dar na vista [...]”. O uso da conjunção condicional, seguida do verbo saber no pretérito imperfeito do subjuntivo, indica uma possibilidade remota, ressaltando a indiferença dessa classe social abastada diante das péssimas condições de trabalho das chapeleirinhas que ‘trabalham tanto’, ‘sem descanso’, resultando em problemas físicos, como o sangramento dos dedos e o cansaço da vista.

Apesar de já haver um grupo de autores mais ou menos conscientes do seu papel, um conjunto de receptores formando os distintos tipos de público e um mecanismo transmissor, a partir das revistas paraenses, o subsistema literário regional, seguindo os pressupostos de Antonio Candido, ainda se formava na cidade de Belém.

No ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Antonio Candido discute também o conceito da tradição na literatura como um processo dialético, quando há tensão entre as dimensões locais (substância da expressão) e a herança europeia (forma da expressão). Na medida em que nosso sistema literário foi amadurecendo, mais distante tornou-se a criação literária das tradições europeias herdadas, a fim de se autofirmar como produção local. Foi o que ocorreu com o Romantismo no século XIX (1836-1870), e com o Modernismo, no século XX (1922-1945), que apresenta também a dialética do particular e do universal, mas inscreve no primeiro “a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem brasileiro; a busca de uma forte

convicção” (CANDIDO, 1973, p.119).

Criou-se o mito do herói no Romantismo e, no caso do Brasil, esse herói passou a ser o índio, obviamente, com algumas depurações (não se admitem, nas representações literárias, nem a antropofagia nem a poligamia). A ideia da invenção da tradição, comentada por Antonio Candido no ensaio sobre *Caramuru*, de Santa Rita Durão, intitulado “Estrutura literária e função histórica”, seria uma maneira de um pertencimento a uma tradição diferente da portuguesa, isto é, uma tentativa de se legitimar enquanto habitante da América, de uma nova nação (CANDIDO, 1973, p.170-71). De modo correlato, Anthony Giddens argumenta que:

[...] nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS *apud* HALL, 1990, p.14-15).

Em um curso de folclore, ministrado em fevereiro de 1963, na Academia Paraense de Letras, Bruno de Menezes comentou que não se podia desprezar a combinação de elementos nativos e de origens múltiplas com correntes imigratórias vindas para nossa terra e que não era possível negar essa mistura que configura o passado (colonização) e o presente de nossa cultura. Conforme ele:

Ao examinarmos as nascentes primárias do folclore brasileiro, teríamos de não desprezar a intimidade e a ‘combinação dos elementos nativos e difundidos’, isto porque, resultante de ‘várias correntes étnicas, ainda hoje, o nosso país, devido à política imigratória, está constantemente recebendo correntes exóticas’. Não é possível recusar, ‘que o tradicionalismo brasileiro revele, na sua riqueza, origens múltiplas, quer, pela difusão imitativa e quer pela difusão transmitida pelas ondas imigratórias vindas para a nossa terra’, tanto no passado como no presente (MENEZES, 1972, p.317).

A produção de Bruno de Menezes é contemporânea à decadência da faustosa *Belle Époque* belenense e para situar a incorporação das populações miseráveis dos bairros periféricos de Belém - como o Jurunas - pensemos na crise da borracha, iniciada em 1910, e em como a reestruturação urbana estendeu seu espaço até a área marginal e à população pobre da cidade. O núcleo de produção continuou o mesmo, mas a ponte entre cidade e periferia estava na falta de urbanização, trabalho, transporte, condições mínimas e necessárias àqueles que se direcionavam ao centro procurando os benefícios da urbanização.

Na poesia de Bruno de Menezes, destaca-se a transposição de elementos folclóricos na estrutura interna dos poemas, sobretudo os de *Batuque*. Acyr Castro destaca, na obra de Bruno, o processo de criação “[...] em busca da essência popular para o seu raconto e a sua escritura” (CASTRO, 1993). A essência popular é encontrada por meio dos estudos folclóricos e dos linguajares do povo dos bairros populares. Os conhecimentos folclóricos de Bruno foram reconhecidos por Câmara Cascudo, que o convidou para escrever dois ensaios para sua antologia de folclore, sendo um deles sobre os hábitos alimentares na Amazônia, e outro sobre a feira do mercado Ver-o-Peso.

Sobre o contexto histórico-social da Amazônia paraense, é importante discutir a formação de uma tradição cultural africana nessa região, pois no final do século XIX, a população escrava de Belém ainda era bastante significativa, mesmo com o crescimento da classe dos homens livres, favorecida pela migração nordestina. A vinda de escravos negros do interior para a cidade só aumentava a população citadina cujos fugidos, muitas vezes, alegavam-se forros para trabalharem como mão-de-obra livre. No entanto, era comum o proprietário do escravo fugido relacionar a fuga à indisposição para o trabalho.

José Maia Bezerra relata algumas fugas de escravos, no final do século XIX, dentre elas, a história de Frederico, natural do Maranhão, homem de 30 anos que segundo o anúncio, fugira “[...] por não querer trabalhar [...]”. Era caracterizado por ser “[...] bem fallante, vadio, pagodista [...]”, que sempre procurava andar “[...] muito direito [...]” (BEZERRA, 2002, p.227). Essas características fazem-nos pensar em um homem boêmio, dado a festas, por isso sempre muito bem vestido. Entretanto, limitar sua fuga pelo fato de Frederico não querer trabalhar é esquecer que o anúncio foi feito por um senhor de engenho que se sentia lesado pela perda de “uma propriedade”. Para Bezerra,

Desta forma, os senhores construía a imagem dos escravos fugidos como incapazes de viver por si mesmos em liberdade, por seu propalado despreparo moral para o trabalho livre, uma vez que, supostamente, apenas a autoridade senhorial garantia-lhes a condição de trabalhadores. Entretanto é possível fazer uma outra leitura da história de fuga de Frederico, bem como da de outros escravos. Ao apanhar açai para vender na cidade, Frederico batalhava por sua sobrevivência; apenas não queria laborar para o seu proprietário, procurando com a fuga controlar o ritmo e o tempo de suas atividades de trabalho, conforme suas necessidades, sem abdicar de uma boa prosa, um bom descanso e um pagode de vez em quando (BEZERRA, 2002, p.227-28).

No poema “Batuque”, uma forma de interpretação é a temática da indisposição para o trabalho, uma vez que a Nega se vale da ferrada de um “inseto”, o “Maribondo”, como impedimento para ele. A musicalidade e a linguagem coloquial, nesse poema, são as principais ferramentas para a tematização dos sentimentos, dos desejos e das paixões dos negros, trazendo certa liberdade em expressar e em criar imagens. Assim como Frederico, a Nega mostra seu lado “pagodista”, envolvendo-se com o batuque que rufa os tambores, com o samba que bamboleia os sapateados. Assim, justifica-se para sua Sinhá:

Batuque

— “Nega qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!”

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

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

— “Nega qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nega qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!”

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

— “Eu tava na minha roça
maribondo me mordeu!...”

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

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

Mãe Preta deu sangue branco a muito
“Sinhô moço”...

— “Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!

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

— “Nega qui tu tem
— Maribondo Sinhá!
— Maribondo num dêxa
— Nega trabalhá!...”

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

Maribondo no meu corpo!
Maribondo Sinhá!
É por cima é por baixo!
É por todo lugar! (MENEZES, 2005, p.20)

A forma de divulgação da cultura popular
faz-se principalmente de pessoa a pessoa, de

comunidade a comunidade, até que haja uma
flutuação de informações entre eles. A dança
Pretinha d’Angola é um exemplo de como uma
manifestação pode passar de geração para geração.
Os escravos que se alojaram às margens do Rio
Tapajós, principalmente em Santarém, trouxeram
a dança *Pretinha d’Angola da África* que até hoje é
uma manifestação afro-paraense divulgada por
grupos folclóricos em eventos e pontos turísticos
do Pará. É uma dança na qual as participantes,
exclusivamente mulheres, se dispõem em círculo
e realizam os movimentos batendo as mãos e
seguindo o ritmo da percussão, como aparece na
imagem do poema de Bruno: “Ventres empinam-
se no arrojo da umbigada/ As palmas batem o
compasso da toada” (MENEZES, 2005, p.19).
No diálogo entre a ‘Nega’ e a ‘Sinhá’, a conversa
informal ocorre entre mulheres. No poema de
Bruno, a Sinhá parece não entender o que se
passa, inferindo-se uma característica ‘faceira’ da
Nega: “[...] as carnes retremem na dança carnal...,-
Maribondo no meu corpo!” (MENEZES, 2005,
p.20). Em “Batuque”, podemos falar da dança
“Pretinha d’Angola”, assim como do Samba, que
costuma apresentar uma afirmação identitária em
sua composição.

Rufa o batuque na cadência alucinante
- do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios
cirandeiros
cabindas cantando lundus das cubatas
(MENEZES, 2005, p.19)

O Samba, segundo José Carlos Meihy,
é considerado como produto nacional
brasileiro fortemente ligado às raízes africanas,
principalmente em seu primeiro momento, até
ser ‘branqueado’ em uma revolução formal da
música nos tempos da Bossa Nova. Em seu
artigo “O samba é Morena de Angola: oralidade
e música”, o autor comenta sobre Angola ter sido
a região que mais enviou escravos ao Brasil e,

consequentemente, sobre a relação entre as duas culturas:

Os angolanos – vorazes consumidores do samba brasileiro – veem-se na raiz da influência de nosso samba e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, assumem em seus discursos sonoros algumas de nossas manifestações. Retroprojeções. No Brasil, a recorrência a Angola intensifica-se também, evidenciando ou o *samba* como gerador do samba ou mais consequentemente a cultura afro-angolana como matriz de variadas manifestações sambísticas aferidas como nossas (MEIHY, 2004, p.127).

Bruno de Menezes consegue envolver com seus versos aqueles que reconhecem a presença do negro como “somador” de nossa identidade brasileira, por meio dos costumes, dos hábitos e da motivação cultural, que desempenha seu papel de coorganizadora de nossa formação histórico-social. No livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall afirma que além das instituições culturais, símbolos e representações influenciam e compõem a construção do discurso nacional.

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos são contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006, p.51).

Enquanto a importação cultural vinha da Europa via rotas portuguesas, o negro africano trabalhava o desenvolvimento de sua cultura aqui mesmo, misturando costumes antecessores ao tráfico negreiro com costumes condicionados pelo novo mundo. Em versos de Bruno de Menezes, podemos lembrar algumas figuras-símbolos dos primeiros passos para a libertação dos negros, ainda que houvesse diferentes interesses entre os homens, contrários e a favor da abolição:

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz! (MENEZES, 2005, p.19)

Entre pressões internacionais e sanções de leis durante a história da abolição no Brasil, a Lei de 1831 tornou proibido o tráfico de escravos, sendo a Inglaterra a principal responsável pela perseguição dos navios negreiros em alto-mar. Os navios brasileiros eram frequentemente fiscalizados, visto que desde sua independência, o país passou a ter uma relação de dependência econômica com a Inglaterra que teve privilégios comerciais por prestar serviços durante a transferência da corte portuguesa, em 1808. No entanto, a Lei foi ignorada e verificava-se que “[...] a maioria da população acobertava o contrabando. Uns o faziam por interesse, outros por razões de família ou por amizade, outros ainda por receio de represália ou até mesmo por indiferença” (COSTA, 2008, p.26-27).

Fazia-se necessária uma lei com punições mais severas. Em 1850, quase duas décadas depois, a Lei Eusébio de Queiroz, que proibia o tráfico internacional de escravos, foi aprovada, e

Segundo a nova lei, a importação de escravos foi considerada ato de pirataria e como tal deveria ser punida. As embarcações envolvidas no comércio ilícito seriam vendidas com toda carga encontrada a bordo, sendo seus produtos entregues aos apesadores, deduzido um quarto para o denunciante (COSTA, 2008, p.29).

Os escravos também seriam encaminhados pelo governo aos seus lugares de origem ou empregados em trabalhos públicos sob a sua tutela, enquanto não fossem mandados de volta.

O interesse pela substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre foi transformando ideias abolicionistas e pré-republicanas em principais temas de discussão entre os brasileiros cultos a partir de 1870. Joaquim Nabuco, intelectual e deputado eleito no decênio de 1880, estava entre esses homens. Político e abolicionista, o autor de *O abolicionismo* (1883) manteve-se “[...] fiel aos moldes ingleses da monarquia constitucional” (BOSI, 1994, p.164) e foi um dos poucos

intelectuais abolicionistas das décadas de 1870 e 1880, que não aderiu ao movimento republicado. Para Alfredo Bosi, a norma era a conjugação do discurso abolicionista com o republicado, na busca por um modelo democrático tomado de empréstimo da França e dos Estados Unidos (BOSI, 1994, p.164).

No poema “Batuque”, a lembrança da ‘tragédia da raça’ está relacionada a uma consciência nacional. A escravidão, tragédia hereditária, esteve presente na história familiar de muitos senhores, provocando o arrependimento de seus herdeiros ou afetando os descendentes mais próximos dos escravos. Essas ideias tornam Batuque (1931), de Bruno de Menezes, e *O abolicionismo* (1883), de Nabuco, obras próximas e atuais, uma vez que ambas abordam esse momento passado em nosso país, que sofre seus efeitos até o presente.

Diferente das tensões geradas nos anos que antecedem a Lei Áurea, no confronto entre escravistas e abolicionistas, em “Batuque”, a relação entre a negra e a sinhá é amistosa, pois há um diálogo entre elas. Todavia, o tema da escravidão está presente, principalmente quando, naquela noite, o passado remoto da Nega é lembrado: “E *batuque batendo e a cantiga cantando/* lembram na noite morna a tragédia da raça” (MENEZES, 2005, p.19, grifos nossos). A partir do redobro das sílabas, podemos observar, em todo o poema, a musicalidade, recurso que descreve o balanço e os movimentos da Nega, representando o momento presente de euforia. No entanto, o corpo que dança apresenta uma memória inscrita nas chagas que a escravidão deixou impregnada na ‘tragédia da raça’.

Os estímulos às sensações são visuais, auditivas, olfativas e táteis. Assim como Bruno de Menezes, Mário de Andrade também usou recursos sinestésicos em suas obras como no capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*, quando o narrador descreve o ritual desgeografizado

para onde vai o herói sem nenhum caráter no intuito de se vingar de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente: “Já quase todos tinham tirado algumas roupas e o respiro ficara chiado por causa do cheiro de mistura bundum coty pitium e o suor de todos” (ANDRADE, 2007, p.78). A semelhança com a quarta estrofe de “Batuque” é bem próxima: “Sudorâncias bunduns mesclam-se intoxicantes/No fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos” (MENEZES, 2005, p.19), assim como em “Roupas de renda a lua lava no terreiro,/um cheiro forte de resinas mandigueiras” (MENEZES, 2005, p.20).

Bruno de Menezes faz a defesa da raça pela dança, pelo corpo, pela fala da Nega. Ele apresenta em “Batuque” a dissolução das assimetrias sociais, pois, apesar de não fazer parte da classe dominante da sociedade, a ‘Nega’ não se rende ao questionamento da ‘Sinhá’ e usa de um diálogo cuja hierarquia já apresenta uma estrutura abalada, ou seja, a ‘Nega’ abala uma ideia instituída do eu (posição social instituída como escrava, propriedade, mercadoria) quando conversa com a Sinhá (posição social instituída como proprietária dos escravos), sem levar em consideração as assimetrias sociais entre elas. O poeta paraense fala em seu poema ‘a partir de’ e não ‘sobre’. Em *Casa-grande e senzala* (1933), Gilberto Freyre discute essas relações entre o escravo e o senhor:

É verdade que desde tempos remotos o “senhor” se adoçou em “sinhô”, em “nhonhô”, em “ioiô”; do mesmo modo que “negro” adquiriu na boca dos brancos um sentido de íntima e especial ternura: “meu negro”, “minha nega”; e nas cartas coloniais; “Saudosos primo e muito seu negro”, “negrinha humilde”, etc. (FREYRE, 1980, p.438).

O foco a partir da periferia traz uma nova visão literária, abordando a vida dos terreiros de bumbás e de santos e do povo de estiva, temas que passam a protagonizar os poemas de Bruno de Menezes como uma estratégia de resistência a partir da representatividade do ‘eu negro’ que fala

pelo coletivo, pela comunidade, como ocorre nos poemas “Toiá Verequête” e “Gente da estiva”:

O Santo dos pretos e São Benedito
Tomou logo conta de Mãe Ambrosina
Fez do corpo dela o que queria.

Então todo “filho de santo” escutou.
E pai Verequête falou como um príncipe
Da terra africana que o branco assaltou
(MENEZES, 2005, p.51)

A gente da estiva,
Camisa suada
Estômago murcho,
Como se fizesse trabalho forçado,
Recolhe o carrinho
Pra outras lingadas
Sem ter o direito até de fumar! (MENEZES,
2005, p.70)

Outra estratégia de resistência é a celebração do negro feita no poema “Batuque” (e nos demais poemas do livro). A valorização é a força propulsora que motiva essa resistência. Há roupas e cheiros preparando o negro para as festas e danças, que funcionam como transgressões, portanto, como ato de resistência. Festejar, para o negro, é transgredir a ordem repressora imposta pela sociedade escravista. Junto à celebração, está a sexualidade sem máscaras de “Batuque”, na inserção do corpo em movimento na dança, cujos senhores e sinhás sairiam da ordem caso se integrassem ao ritmo dos tambores, libertando momentaneamente o corpo dos mecanismos de controle.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 253-280.

_____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *O turista aprendiz*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BEZERRA NETO, José Maia. *Histórias urbanas*

de liberdade: escravos em fuga na cidade de Belém, 1860-1888. In: Afro-Ásia, 28. 2002. p.221-250. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n28_p221.pdf Último acesso em: 29/02/2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. 3 Ed. Revista. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CAMARGO, Tarcísio Alex. *A revista Educação Physica e a Eugenia no Brasil*. (1932-1945). 2010.

CASTRO, Acyr. *Os 100 anos jovens e vitais de Bruno de Menezes*. In: A Província do Pará, 2º Caderno, 21. mar. 1993.

CAVALCANTE, Fábio Gonçalves. *Músicas de domínio público do folclore santareno*. Santarém, Pará: 2010.

COELHO, Marinilce Oliveira. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA, 2005.

COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. 8ª Ed. rev. e amp. – São Paulo: UNESP, 2008.

DEL PRIORI, Mary; VENANCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. Rio de Janeiro: Planeta, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 20ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

GEBRA, Fernando de Moraes. *Poéticas da Modernidade*: O Pará no sistema literário brasileiro. In: Anais do 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários), 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Editora: DP&A. 2006.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: ROCHA, Alonso et al. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: CEJUP, 1994. p. 109-133.

MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *O samba é Morena de Angola: oralidade e música*. In: _____. *História Oral*, 7, 2004.

MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 7ª edição. Belém: [s.n], 2005.

MENEZES, Bruno de. *Obras completas de Bruno de Menezes*. Volume 2: Folclore. Belém: Secretaria Estadual de Cultura. 1993.

NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro da Folha de São Paulo).

REVISTA ASAS DA PALAVRA. *Revista da Graduação em Letras*. Belém: EDUNAMA. V. 10 – n. 21. 2006. a doença de Chagas, a febre amarela, a varíola e a peste bubônica.

Artigo enviado em: 30/09/2012

Aceite em: 28/12/2012