

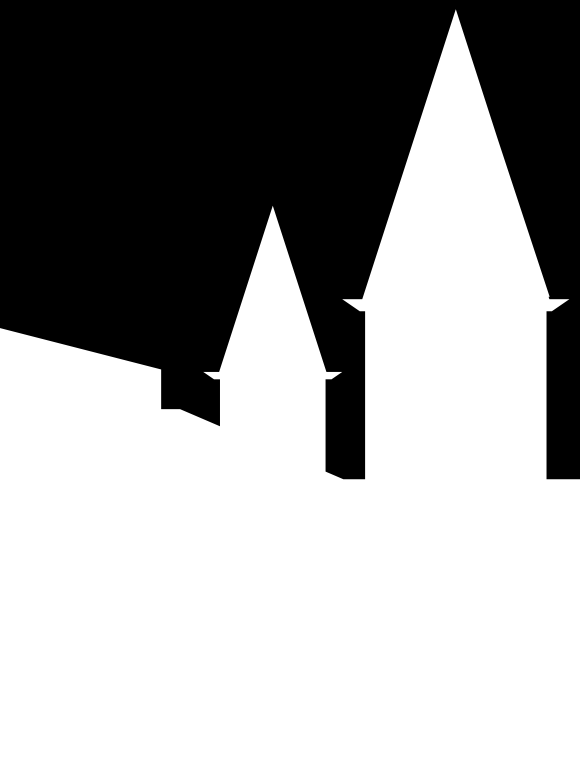


(ORGANIZADORES)

**PAULO NUNES
EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR
ELAINE FERREIRA DE OLIVEIRA**

UM PEIXE SOBRE O OMBRO ESQUERDO DE SÃO BENEDITO

PROJETO ACADEMIA DO PEIXE FRITO



UM PEIXE SOBRE O OMBRO ESQUERDO DE SÃO BENEDITO

PROJETO ACADEMIA DO PEIXE FRITO



UM PEIXE SOBRE O OMBRO ESQUERDO DE SÃO BENEDITO

@2024 – Universidade da Amazônia

FUNDADOR DO GRUPO SER EDUCACIONAL

Prof. Dr. José Janguê Bezerra Diniz

REITORA

Prof^a. Dr^a. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo

PRÓ-REITORIA DE ENSINO

Prof. Msc. Éden Fernando Batista Ferreira

PRÓ-REITORA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO

Prof^a. Dr^a. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA

Prof. Dr. Thiago Almeida Barros

EDITORA UNAMA

COORDENAÇÃO E CHEFIA DE EDIÇÃO

Prof. Msc. Mário Camarão França Neto

CONSELHO EDITORIAL

Prof^a. Dr^a. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo (Pre- sidente)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

Prof. Dr. João Cláudio Tupinambá Arroyo

Prof. Dr. Alberto de Moraes Papaléo Paes

Prof. Dr. Thiago Almeida Barros
Prof.^a. Dr.^a. Márcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Prof. Dr. Mário Vasconcellos Sobrinho
Prof. Dr. Jeferson Antônio Fernandes Bacelar
Prof. Msc. Mário Camarão França Neto
Prof. Msc. Éden Fernando Batista Ferreira
Prof. Dr. Rodolfo Silva Marques

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Pro. Msc. Robson Macedo – Unama
Prof. Dr. Thiago Almeida Barros – PPGCLC – Unama
Prof. Dr. Edgar Monteiro Chagas Junior – PPGCLC – Unama
REVISÃO E EDITORAÇÃO
Prof. Dr. José Guilherme de Oliveira Castro – PPGCLC – Unama
Prf. Msc. Robson Macedo – Unama

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Prof. Msc. Robson Macedo – Unama

BOLSISTAS

Willian Silva de Araujo – (mestrando PPGCLC/Unama)
Natália Cristina dos Santos Silva da Costa – (mestranda PPGCLC/Unama)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Laurena Maria Moraes da Costa

CRB2/ 1519

N972p

Nunes, Paulo Jorge Martins.

Um peixe sobre o ombro esquerdo de São Benedito. / organização Paulo Jorge Martins Nunes; Edgar Monteiro Chagas Junior; Elaine Ferreira de Oliveira. Belém: Unama, 2024.

219 p.

ISBN: 978-65-986220-3-9

1. Coletânea de textos. 2. Grupo de Estudos e Pesquisa Academia do Peixe Frito. 3. Linguagem. 4. Cultura. I. Chagas Junior, Edgar Monteiro. II. Oliveira, Elaine Ferreira de. III. Título.

CDD: 306.09811

Este trabalho homenageia, in memoriam:
Vicente Salles,
Eidorfe Moreira e
Neusa Pressler, professora e produtora cultural
que foi a eficiente articuladora das comemorações
dos 60 anos de Chove nos campos de Cachoeira,
iniciativa da UFPA e da Unama, em 1991.

Apresentação

Fazer-Se Verbo no Movimento Circular das Águas

“... E veio Amor, este amazonas
 fibras febres
 e mênstruo verde
este rio enorme, paul de cobras
 onde afinal boiei e enverdeci
 amei e apodreci...”

O fragmento acima, escrito pelo poeta Max Martins, selecionado para esta abertura, é ao mesmo tempo síntese e provocação metafórica do que aqui trazemos neste livro, coletânea de estudos, singular e necessária, porque reúne também autores de destacado brilho nas fileiras da pesquisa literária, profissionais que possibilitam uma mostra de nossa produção, partindo-se do projeto Academia do Peixe Frito, uma parceria entre a Universidade da Amazônia (Unama) e a Universidade Federal do Pará (UFPA) com adesão de outra coirmã, a Universidade do Estado do Pará (UEPA). Trata-se de uma ação editorial do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura – PPGCLC, da Unama, sob a coordenação geral do professor Edgar Monteiro Chagas Junior, que com sua perspicácia nos incitou

a reunir pesquisadores e pesquisadoras de diversas instituições de nível superior, além das já citadas, acrescem-se a UNILA e o IFPA, tendo a Unama como editora-matricular.

Resolvemos tomar o poema de Max Martins e lançá-lo ao rio, feito uma pedra (o rio, a atravessar nossas Amazôniaas literárias), o que provoca movimentos concêntricos, que se deslocam para margens diversas. Deve-se esclarecer que o epicentro, nosso ponto de partida, é o movimento iniciado nos anos 20 do século passado, autoproclamado, segundo documento datilografado por De Campos Ribeiro², a ‘Academia dos Novos’, que mais tarde, em 1941, será rebatizado pelo senso de culturalidade de Dalcídio Jurandir como ‘Geração do Peixe Frito’, o que se deu no prefácio de **Chove nos campos de Cachoeira**; Dalcídio optou por esta nomeação que em verdade fazia alusão às estruturas precárias como produziam os autores do Pará de então (talvez isso tenha melhorado na contemporaneidade, pelas leis de patrocínio à publicação), afinal o não-incentivo aos intelectuais nativos era tão precário que nossa literatura circunnavegaria, segundo Jurandir, em torno do peixe frito, ‘comida vasqueira³’ que alimentava a família dos escritores empobrecidos da região de Belém.

A Academia do Peixe Frito (doravante identificada como APF), será, como dito, o ponto de partida (mas não exatamente de chegada) para os estudos aqui contemplados. Explico: nesta coletânea teremos a reflexão sobre o fazer literário que se antecipará aos nossos modernistas, como o de Elaine Oliveira (“Os Romanços de Inglês de Sousa: para Além das Amarras Realistas, o Abre Alas da Ficção Na Amazônia”) que expõe oportunamente procedimentos da enunciação narrativa

2 - Ver NUNES; COSTA. 2020: “Um olho no peixe e outro na frigideira: quando a Academia do Peixe Frito muda a cara da província”. Belém, Folheando, 2020, p. 27.

3 - Ver CUNHA, Ana Selma Barbosa (2020:155) que referenda a crônica ‘Vamos comer peixe frito’, de Jaques Flores, no livro *Panela de Barro*, que já conta com 3 edições até os dias de hoje. Esta coletânea de Flores foi estudada em dissertação da citada pesquisadora.

do autor de **O Missionário**, algo que reitera a importância do intelectual obidense que produziu instigantes formas narrativas de representar a Amazônia para além das amarras naturalistas. Inglês de Sousa foi, dentre outras coisas, eficaz em preparar o terreno para a prosa contextual de um Dalcídio Jurandir, por exemplo, que, por sinal, será tematizado no ensaio de Paulo Nunes, em crônica-ensaio sobre a aquonarrativa; Nunes curiosamente aponta, polêmicas à parte, Dalcídio como um ‘peixefritano tardio’.

Este livro é enriquecido com o texto “Semovências Literárias e Culturais: Estudo Comparativo entre Bruno de Menezes e Mia Couto”, do dileto professor José Guilherme dos Santos Fernandes, da Universidade Federal do Pará. Fernandes já se tornou um dos autores de referência quando se trata de abordar a literatura de expressão amazônica; o professor afirma em seu texto que a narrativa é “tradutor[a] de símbolos e ideologias” de dado grupo social. Isto feito, o ensaísta lança mão de Aristóteles e Walter Benjamin, entre outros teóricos, para aproximar, em seu estudo, duas margens abrigadas numa ainda precária tradição não canônica (se comparada ao cânone literário europeu): as narrativas da Amazônia e da lusografia moçambicana, destilada pela ideia de semovência, Fernandes usa como referências *Candunga*, de Bruno de Menezes, e *O último voo do flamingo*, de Mia Couto.

O próximo texto desta coletânea intitula-se “A Belém de Bruno de Menezes: representações da cidade na escrita de um literato-etnógrafo”, do professor Rodrigo de Souza Wanzeler. Eis um ensaio que se ocupa de “Bruno de Menezes enquanto um múltiplo ser social, homem fragmentado, que através de suas experiências-vivências, como cidadão e pesquisador empírico” traduz, em sua obra, diversos pontos de vista do que o estudioso chama de ‘culturas em trânsito’ da Amazônia paraense, a partir de Belém, o chão que é a base fértil para uma obra múltipla, de poeta, de ficcionista e etnógrafo, função, a de etnógrafo, que, aliás, é a principal ‘novidade’ defendida por Wanzeler em relação ao autor de **Batuque**.

O livro prossegue com o ensaio “Aproximações entre as Intelectualidades Ne-

gras das Américas”, de autoria de Allan Sereja dos Santos e Felipe dos Santos Matias, pesquisadores (o segundo, diga-se, mais experiente que o primeiro) da Universidade de Integração Latino Americana, a UNILA. Novamente Bruno de Menezes e a APF são os centros das atenções, pois, segundo os autores, é possível de certo modo aproximar “a APF da atuação da *Négritude*, visto que esse movimento, dentre outros aspectos, buscou construir um olhar intelectual para a *amefricanidade* do Caribe; e do *Harlem Renaissance*, que trouxe para alguns escritos a realidade social dos *amefricanos* dos EUA, principalmente do subúrbio nova-iorquino”. Este ensaio amplia, portanto, a importância de Bruno e a dos demais peixefritanos a patamares nunca antes apontados.

O próximo ensaio traz a vivência da escola como espaço de experimentação lúdica, ao mesmo tempo em que amplia nossa visão acerca da performance de textos literários quando protagoniza Jaques Flores em nossos estudos. Estamos tratando do estudo que é um dos resultados da pesquisa da professora e contadora de histórias, Ana Selma Barbosa Cunha (SEDUC-PA/SEMEC-Belém), doutoranda do PPGCLC-Unama, que é aqui a autora do estudo “Jacques Flores em Sala de Aula: da Voz à Letra e da Letra à Voz”. Ao revolver a ‘poética do sensível’, Ana Selma ressignifica o caminho poético-metodológico da difusão das narrativas oral/escrita para se chegar à performance, através da crônica “Vamos comer peixe frito?”, de Jaques Flores. Professora experimentada, Ana Selma questiona o cotidiano, por vezes sisudo, da escola fundamental, para, através da narrativa de um dos principais membros da APF, Jaques Flores, fertilizar o lúdico como procedimento metodológico no cotidiano da escola brasileira. Trata-se de estudo que ‘une o útil ao agradável’ quando enfatiza a passagem necessária da voz à letra e da letra à voz, como aporte temático e metodológico para uma prática lúdica.

Sucedendo-se ao texto de Ana Selma Cunha, um estudo da afamada professora de literatura e pesquisadora da cultura, Elaine Ferreira de Oliveira; estudo sustentado pela Narratologia nos romances de Inglês Sousa; o estudo intitula-se “Os Roman-

ces de Inglês de Sousa: para Além das Amarras Realistas, o Abre Alas da Ficção na Amazônia”. Elaine talhou a ‘pedra de toque’ quando instrumentaliza seus leitores e leitoras a conhecer os meandros da narrativa do grande intelectual obidense, vale muito ler Elaine Oliveira. Depois deste estudo, mergulhamos no diálogo, tão fascinante quanto desafiador, entre literatura e ópera, a partir da parceria do intelectual de Abaetetuba, João de Jesus Paes Loureiro, e o compositor russo Serguei Firsanov, músico erudito radicado no Pará. Os dois artistas fazem-se, graças ao suporte da jovem pesquisadora, Natália C. dos Santos Silva da Costa, personagens de “Cultura Local nos versos da Ópera ‘O Viajante das Lendas Amazônicas’”. Natália opera com maestria teóricos ligados à decolonialidade para trazer para nós, leitores e leitoras, as duas faces estéticas – da literatura e da ópera –, diluindo, tanto quanto possível, as fronteiras entre local e global. A jovem pesquisadora afirma que Paes Loureiro une-se ao compositor Serguei Firsanov, fértil parceria, para dar forma à ópera ‘O Viajante das Lendas Amazônicas’, experiência estética fecunda e original.

Saímos da ópera e aterrisamos novamente na literatura, a partir de um estudo tão inovador quanto necessário, denominado “Eimar Tavares: um operário das Letras na Literatura Brasileira de Expressão Amazônica”, do mestrando do PPGCLC, William Silva de Araújo. Araújo objetiva, neste ensaio, “realizar uma investigação das contribuições literárias de Eimar Tavares para a literatura brasileira de expressão amazônica”. Trata-se do estudo que contribui decisivamente para retirar nosso autor da sombra e do esquecimento, afinal Eimar é um intelectual que se mantém, até hoje, praticamente inédito na academia, injustiça que o jovem pesquisador, com este estudo, ajuda a superar.

O ensaio que aqui se sucede é “Tia Ana das Palhas: dois olhares”, de Luiz Rodrigo Brandão Pinheiro, professor da SEDUC-PA e pesquisador assíduo do projeto APF. Nesse texto, Luiz Rodrigo lança luz a uma das personalidades mais populares do Umarizal de antigamente: Tia Ana das Palhas, e o modo como ela respeitada

por dois ícones da nossa literatura Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro, vira personagem de literatura. Para tanto, o ensaísta refaz seu trajeto pelas entranhas do Umarizal desses dois intelectuais peixefritanos. Trata-se de um ‘estudo-tributo’ (tanto quanto os textos literários o são) a uma mulher do povo, aqui re-entronizada na memória cultural da cidade de Belém no Século XX.

O próximo texto, “A fundação do romance amazônico em ‘Terra De Icamíaba’ de Abguar Bastos”, foi concebido pelo professor Marcos Valério Lima Reis, um dos maiores especialistas brasileiros do autor de **Safra; Reis** é professor universitário e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. O pesquisador, a pretexto de discutir a fundação da narrativa romanesca amazônica, acaba esbarrando numa celeuma entre dois próceres modernistas, um do Sudeste (Mário de Andrade, consagrado nacionalmente) e do Norte (Abguar Bastos, fundamental mas pouco conhecido ainda) ... Depreende-se, então, que, na disputa entre os dois, ‘sobra’ para Mário de Andrade, graças ao pendor sarcástico de Abguar, que transforma o autor de **Macunaíma** em personagem de romance, ironizando sua visita à Amazônia, colocando-a como descoberta pretenciosa. Em verdade, o professor paraense expõe parte das vaidades e disputas de poder dos intelectuais que viam a Amazônia como fonte expressiva e fundamental para renovar a estética da nossa literatura. Marcos Valério, afinal, toma posição: a disputa é ganha por Abguar Bastos.

Por fim, o livro encerra com “Uma crônica sobre um ‘peixefritano tardio’ e sua aquopoética de narrar”, de Paulo Nunes. Nele o professor e ensaísta, mais uma vez, defende a ideia da ocorrência de uma aquonarrativa para os ‘romances marajoaras do ciclo de formação do personagem Alfredo’, apontado por grande parte dos estudiosos como um ‘alter ego’ do autor pontapedrense. Gaston Bachelard, Mas-saud Moisés e Pedro Maligo são três teóricos com os quais o ensaísta dialoga para defender sua tese sobre a possível ‘narratividade marajoara’ de Dalcídio Jurandir, que, como o próprio estudo aponta não gostava de ser intitulado de o ‘romancista da Amazônia’.

Enfim, temos nesta coletânea de estudos, tanto quanto possível, um painel vasto de autores, autoras e grupos de estudos e pesquisa (Academia do Peixe Frito, Narramazônia, Batuques, Epístolas Poéticas, Indicadores Antrópicos, GeografiCidades Amazônicas, Imaginários Latino-Americanos), e Instituições de nível superior: Unama, UFPA, UEPA, Unila, Fibra, além da SEDUC-PA e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, o que demonstra a força dialógica e fraterna das instituições de estudo e pesquisa em torno da defesa e da difusão dos temas que são pertinentes ao nosso modo de ‘ser e estar’ na Amazônia, nas Amazônias, via as pesquisas acadêmicas.

Desta feita, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia, reúne com esta publicação um leque de temas e estratégias de estudos, e o faz através do projeto Academia do Peixe Frito, que se tornou uma espécie de pretexto para realçar pensamentos e ações de Bruno de Menezes e seus camaradas (embora a eles, peixefritanos, esta publicação não se limite), que viveram a vida sedentos de propor estéticas e inovar costumes; sem desprezar, por completo, as tradições literária e cultural das quais se viam rodeados; os peixefritanos investiram seriamente em *espanar o mofo* da ‘província’ do Pará. Cremos ser óbvio o título do livro, **UM PEIXE SOBRE O OMBRO ESQUERDO DE SÃO BENEDITO**, visto que o santo dos pretos (para uns Verequete e para outros Ossain) foi, a partir de certo momento, uma espécie de símbolo de ressignificação para a ação do grupo quando tinha o Ver-O-Peso como espaço de deslindamentos e reuniões. Apresentamos aqui, portanto, algumas das faces da Amazônia pela consubstanciação da literatura. Afinal Amazônia e literatura são temáticas cada vez mais necessárias. Que tal mergulharmos neste vasto rio de ideias?

Os organizadores.



Fazer-se Verbo no Movimento Circular das Águas



**Semovências Literárias e Culturais:
Estudo Comparativo entre Bruno de
Menezes e Mia Couto**

José Guilherme dos Santos Fernandes



**A Belém de Bruno de Menezes:
Representações da Cidade na Escrita de
um Literato-Etnógrafo**

Rodrigo de Souza Wanzeler



**Aproximações entre as Intelectualidades
Negras das Américas**

Allan Sereja dos Santos

Felipe dos Santos Matias



**Jacques Flores em Sala de Aula: da Voz À
Letra e da Letra à Voz**

Ana Selma Barbosa Cunha



**Os Romances de Inglês de Sousa: para
Além das Amarras Realistas, o Abre Alas
da Ficção Na Amazônia**

Elaine Ferreira De Oliveira



Cultura Local nos Versos da Ópera ‘O Viajante Das Lendas Amazônicas’

Natália Cristina Dos Santos Silva Da Costa



Eimar Tavares: um Serviçal das Letras na Literatura Brasileira de Expressão Amazônica

William Silva de Araújo



Tia Ana das Palhas: dois Olhares

Luiz Rodrigo Brandão Pinheiro



A Fundação do Romance Amazônico em “Terra De Icamabiaba” de Abguar Bastos

Marcos Valério Lima Reis



Uma crônica sobre um ‘peixefritano tardio’ e sua aquopoética de narrar

Paulo Nunes



Sobre os autores

Esta obra só foi possível graças ao apoio do
Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação
(PDPG) da Amazônia Legal (Edital 13/2000)
da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior (CAPES) e não poderá
ser comercializada.

Semovências Literárias e Culturais: Estudo Comparativo Entre Bruno de Menezes e Mia Couto

José Guilherme dos Santos Fernandes¹

1 - Doutor em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba; coordena o Projeto de Pesquisas Indicadores Antrópicos: fatores socioambientais e patrimoniais na tradução de índices de antropização em povos e comunidades amazônicas (PROCAD Amazônia 2018/CAPES); professor da Universidade Federal do Pará; autor de diversos livros sobre literatura e cultura da região amazônica.

1 - INTRODUÇÃO

As narrativas são formas de representação espaço-temporal em diversos grupos sociais, por traduzirem valores e práticas de caráter coletivo, seja pelo teor descritivo — espaço e paisagem — ou pelo teor narrativo

— história e memória. Em comunidades tradicionais² esse caráter se acentua, por ser a narrativa forma privilegiada de tradição e interação entre diversas gerações, uma vez que nesses grupos sociais o texto figurativo é o modo mais imediato de representação e (auto) conhecimento, tradutor de símbolos e ideologias. Vale lembrar que, etimologicamente, a palavra narrativa é o feminino substantivo de narrativo, que é oriundo do elemento de composição *-gno*, derivado do verbo latino incoativo *nósko*, *nóscere*, ‘começar a conhecer, aprender a conhecer, tomar conhecimento’. Dentre as ocorrências em vernáculo deste elemento de composição, temos o radical *narr-* (século XIV), derivado do verbo latino *narro*, ‘contar, expor narrando, narrar, dar a saber’. Não fica difícil compreender que, desde seu

2 - DIEGUES (1993) utiliza o termo “população tradicional” para se referir às sociedades em que: 1) o modo de vida se constrói em estreita dependência e simbiose com os ciclos da natureza e os recursos naturais; 2) o conhecimento é repassado oralmente entre gerações; 3) existe a noção de “território” relacionada à produção econômica e social das gerações, mesmo que existam diásporas de deslocamentos para outros territórios entre os indivíduos, estando essa noção ligada ao auto reconhecimento de uma identidade e ao reconhecimento desta por terceiros; 4) é reduzida a acumulação de capital em função de atividades de subsistência; 5) há a importância das relações de parentesco e compadrio nas atividades econômicas, sociais e culturais; 6) os mitos e os ritos estão preferencialmente associados à caça, à pesca e ao extrativismo, havendo também reduzida divisão técnica e social do trabalho; e 7) o poder político é fraco ou inexistente em relação aos grupos de poder dos centros urbanos. Sem negar ou contrariar o que dispõe DIEGUES, acresço ao sentido de tradicional a concepção de populações “periféricas”, uma vez que minha abordagem sociocultural e histórica as percebe como grupos subalternos da sociedade em relação a outros grupos sociais que se querem hegemônicos e que ditam um centramento social, político e cultural por deterem o poder econômico na sociedade capitalista. Esta é uma questão que transcende espaços físicos, sendo uma condição da luta de classes, por mais que em cada processo histórico haja diferentes nuances. No caso amazônico tenho observado a questão presente tanto no meio rural como urbano, exatamente naqueles espaços em que as populações estão à margem ou semi atendidas pelos bens e serviços da modernização, isto é, vivem na periferia da sociedade moderna, não sendo ouvidas ou pouco consideradas pelas políticas públicas, periferia que também pode ser considerada como periferia urbana, não apenas existente no campo ou zona rural. No entanto, criam um *ethos* próprio que lhe confere uma identidade por vezes híbrida, todavia, pautada nos aspectos elencados por DIEGUES acima e que também os considero no presente trabalho.

aparecimento, o vocábulo “narrativa” está associado a um caráter de aprendizado, de conhecimento de mundo, o que vem a ser ratificado pela natureza do texto narrativo, que é ser verossímil (figurativo, principalmente), ou seja, retrata não o que aconteceu, como a História, mas o que é passível de acontecer, segundo Aristóteles.

Não é demais afirmar que, este possível primeiro teórico da literatura, considerou a imitação, a mimeses, como uma necessidade do aprendizado humano. Ora, considerando-se que o mito, na Antiguidade, era o texto modelar na constituição social – seja a tragédia ou a epopeia, primordialmente – e que este significava “fábula”, ‘conversa, boatos, tipo de narração alegórica, conversação, relato’, em uma palavra, uma narrativa curta, então não é distante concluir-se que desde tempos imemoriais a narrativa, sob a égide do mito, é forma de repasse de padrões de comportamento e experiências coletivas, mesmo que pela narração individual.

A narrativa responde pela experiência e pelo inusitado, seja a história do narrador viajante ou do sedentário: o narrador, para Benjamin, é antes de tudo um homem que dá conselhos, e aconselhar é ato interativo, sugestão sobre a continuação de uma história; e conclui dizendo que dar conselhos está fora de moda porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis, face à sociedade moderna. Mas creio que em populações tradicionais a narrativa responde ainda como meio de conhecimento, pois mesmo sendo construção do indivíduo é arte e também ciência. Nestas populações, a característica oral dessas manifestações não produz acentuada distinção genérica; o que há é a mistura de narrativas históricas, poéticas e míticas, pois o sentido de “verdade” está presente tanto no mito, na lenda, na memória coletiva ou na história de vida. Além do mais, a oralidade garante a interatividade, pois para se narrar deve haver quem escute, ou seja, narrar é ato interlocutivo, *in praesentia*; daí o reforço no sentido dessas narrativas serem “cimento” social em populações tradicionais.

Aceita essa função da narrativa, nestas comunidades tradicionais, acrescente-se o conceito de semovência — ação daquilo que se move por si próprio e é suscetível de se afastar de determinado lugar —, considerando-se que as narrativas presentes nestes espaços são suscetíveis de deslocamentos não apenas por serem trasladadas por correntes migratórias e colonizadoras, como é o caso de vários povos na Amazônia, mas também porque condições histórico-sociais de produção de textos, em contextos semelhantes, originam narrativas semelhantes, mesmo que não haja aproximação imediata e intercâmbio entre grupos sociais comparados. Neste caso consideramos que houve semovência, conforme já tratado em artigo anterior – “Negritude e criouliização em Bruno de Menezes”:

É o que intitulo semovência, porque é como se essa produção intelectual e artística, enquanto coisa animada, se movesse por si própria, afastando-se de sua origem e intercambiando, em diálogo e comparativismo, com outras produções similares (verbo lat. *semovêre*, ‘apartar, arredar, afastar’, derivando em semovência, pelo acréscimo de -ência, que funciona como sufixo em verbos, o que denota ação) (2010, p.224)

Destaca-se que esse movimento não é algo factual, mas o movimento realizado a partir de um constructo interpretativo, que, a depender do interpretante, aponta aproximações quanto ao conteúdo e à forma de obras artísticas e culturais aparentemente afastadas no espaço-tempo de suas produções, mas que apresentam pontos de contato quanto às escolhas temáticas e à construção do sintagma narrativo.

2 - Contextos e Obras

Passemos a alguns casos em que observamos a semovência, como a exemplo da comparação entre a novela *Candunga*, do paraense Bruno de Menezes, e o romance *O último voo do flamingo*, do moçambicano Mia Couto. Nestas obras

podemos observar as atitudes do “estrangeiro” face ao espaço mais localista das populações tradicionais, o que é resultante do choque cultural entre o Mesmo e o Outro, o Universal e o Local, como marca do pós-colonialismo decorrente de contatos de grupos sociais através de processos migratórios e colonizadores. Esse contato, frequentemente, é envolto em valores maniqueístas, que estabelecem o que seja Verdade ou Não-Verdade, Realidade e Fantasia, sempre no intuito de não se quedar pela dúvida, o grande dilema do “estrangeiro”. Observe essa passagem do romance de Mia Couto:

O italiano insistiu com veemência. Parecia ter necessidade de desvanecer qualquer dúvida em mim. Explicou que, depois de eu me ter retirado, eles conversaram. Apenas isso, conversaram. E que ele adormeceu. Sim, admitia ter sonhado com a velha-moça. Mas nada acontecera (COUTO, 2005, p. 69).

Essa passagem do romance faz alusão ao contato entre o italiano Massimo Risi e Temporina, esta personagem que havia envelhecido por castigo divino, pois passara a adolescência sem namorar: mesmo conservando um corpo jovial e sedutor, seu rosto tornou-se enrugado. Risi havia chegado ao vilarejo africano – Tizangara – para averiguar as misteriosas explosões dos soldados das Nações Unidas, os capacetes-azuis, havendo como único vestígio o pênis dos soldados. A necessidade de respostas aos eventos que passam a ocorrer em Tizangara nos põe à mostra as dificuldades de culturas distintas encontrarem respostas satisfatórias aos comportamentos de cada uma, vistos pelo Outro, quando postas em contato.

Em Bruno de Menezes, a tensão cultural não ocorre mediante personagens da narrativa, mas a partir do narrador. Ao tratar da presença nordestina na região bragantina do Estado do Pará, em determinado momento o narrador assume uma postura etnocêntrica ao tratar das práticas de lazer e diversão dos imigrantes em comparação aos nativos da região do Salgado:

O caboclo tem outra sensibilidade artística na sua música, nas suas danças, na sua religião, no seu espírito de comunidade.

Disso resulta, que para animar “dansarás”, para as festas de arraial, com novenários, ou ladainhas, ser preciso contratar músicos da região do salgado, os chamados “caboclos”, (...) pois os “cearenses”, só sabem se divertir ao som da sanfona, da viola sertaneja, em cantorias monótonas e saudosas.

Os seus costumes, a sua religião, a sua índole, são outros. Em lugar do foguetório, preferem disparar as armas, gastando balas, ao contrário do caboclo, que se amolece todo por um foguete, um samba, um “chorinho” tocado melosamente, num clarinete, num cavaquinho, num violão bem ponteadado.

Eis porque, na zona bragantina, a dentro das colônias, os divertimentos festivos são pouco animados; as musicas que executam, nas sanfonas e nas violas, só arrastam os pares no passo do “baião”, do “corrido”, num ritmo desajeitado (MENEZES, 1993, p.203).

O que fica bem nítido é novamente o maniqueísmo presente em valorações, nos adjetivos: ao caboclo, a sensibilidade artística, o violão bem ponteadado, o espírito comunitário; ao cearense, cantorias monótonas, ritmo desajeitado, divertimentos pouco animados.

Fica evidente que a semovência dos objetos literários carrega questões ideológicas, compreendida esta como um sistema de ideias (crenças, tradições, princípios e mitos) que sustentam um grupo social, refletindo, racionalizando e defendendo seus interesses, valores e compromissos institucionais, além de estabelecer sua identidade e determinar sua hierarquia frente aos demais grupos sociais.

Como em narrativas de autores distintos e sem contato mais direto em suas histórias culturais – *Candunga* é de 1954, ambientado na Amazônia paraense; *O último voo do flamingo* é de 2000, ambientado na África lusófona -, parece se repetir o mesmo princípio ideológico entre o local e o “estrangeiro”? A questão pode ser equalizada se aceitarmos que a semovência se dá também entre objetos

literários que não tiveram contato direto, mas que foram originados nas mesmas condições de produção, ou seja, condições sócio- históricas em culturas distintas nos remetem a construções que refletirão posturas ideológicas semelhantes: nos dois casos, temos a presença do “estrangeiro”, que, por efeito de um desequilíbrio discursivo, observa ao Outro mediante três estratégias de valorização simbólica: distinção, menosprezo ou condescendência (THOMPSON, 1995). É claro que temos que relevar que cada uma das obras se constitui em dado tempo histórico e político, não havendo condições de se “exigir” em uma obra o que não era recorrente criticamente em seu tempo. O que há de comum, no entanto, é que o grupo mais local se confunde com o que consideramos população tradicional. Daí também que, como prerrogativa do contato, a narrativa se coloca enquanto forma oportunizadora do contato.

É interessante, nesta observação, o que o administrador de Tizangara escreve em carta enviada ao italiano Risi:

Escrevo, Excelência, quase por via oral. As coisas que vou narrar, passadas aqui na localidade, são de mais admirosas que nem cabem num relatório. Faz conta este relatório é uma carta muito familiar (COUTO, idem, p. 73).

A necessidade de se expressar através da narrativa, próxima à estruturação oral do texto, também marca o que considero como semovências em comunidades tradicionais, do ponto de vista da forma do texto, uma vez que em relação ao fundo é a ideologia que é marcante. Em ambos os textos, observo uma recorrência ao discurso direto, um certo privilégio do gênero dramático, o que marca a oralidade narrativa, uma vez que as personagens/interlocutores desenvolvem de imediato a ação, emancipadas do narrador: por isso a frequência dos diálogos. O que confere também uma tensão dramática, talvez como reflexo da própria tensão social e cultural dos atores/actantes em contato: o “estrangeiro”, o

caboclo, o cearense, o tizangarense, todos construídos a partir do lugar de enunciação de um narrador, com todas as suas ideologias.

Ainda quanto à forma que a semovência adquire em narrativas de COMUNIDADES tradicionais, tanto presente em textos literários como em textos orais, ressalte-se o privilégio do tipo textual narração. Creio que Lukács, no ensaio “Narrar ou descrever?” (1964), nos elucida esta questão, pois para este autor a narrativa estimula a compreensão da realidade como processo de transformação constante, o que pode nos reforçar a condição de que a semovência se institui pela tensão entre dois ou mais grupos sociais e sistemas culturais. Este movimento, próprio da ação narrativa, engendra o novo, antes nos confrontando com sujeitos históricos que agem no mundo fazendo escolhas e criando hierarquizações. Inclusive, pode-se crer que, antes do processo narrativo, cada sujeito histórico vive em seu mundo como realidade duradoura, legitimando-o, o que, para Lukács, é a postura descritiva, talvez porque a descrição tem privilegiadamente assento no tempo verbal presente, ou no pretérito imperfeito, ambos tempos que indicam concomitância durativa, ou seja, permanência e inalterabilidade de sujeitos e objetos, com ausência de transformações.

Finalmente, por mais que se considere a semovência algo mais afeto ao objeto – ação daquilo que se move por si próprio -, relativamente independente de processos históricos mais imediatos, como migrações e colonizações, não devemos nunca desconsiderar o caráter de mobilidade narrativa entre África, Caribe e Amazônia como um efeito da transculturação do processo de colonização, que provocou a reescritura descentrada e diaspórica de grandes narrativas nacionais. Para esta compreensão não é demais termos o suporte de Édouard Glissant, e seu conceito de criouliização, que pode e deve funcionar em diálogo constante e profícuo com o que considero semovência:

O que vem a ser a criouliização? Conforme propus anterior-

mente, existem três tipos de povoamento³, e aquele realizado através do tráfico de africanos foi o que determinou mais sofrimento e infelicidade nas Américas (...) os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua (...). O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de *rastros/resíduos*, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos (GLISSANT, 2005, p.19).

A afirmativa de Glissant pode ser facilmente verificável mediante à história de Temporina, do romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, e a narrativa oral da personagem Maria Lotere, da Vila dos Pescadores, praia de Ajuruteua, no município de Bragança (PA). Segundo a narrativa de Couto, Temporina é assim descrita:

De repente, o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira. Ajudou-a a erguer-se, conduziu-a até à porta do quarto ao lado. Só então, face à intensa luminosidade que escapava de uma janela, ele notou a capulana mal presa em redor da cancrômida vizinha. O italiano esfregou os olhos como se buscasse acertar a visão. É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa (idem, p.39).

Em relação à narrativa de Ajuruteua, temos a característica de uma mulher imponderada quanto aos homens da vila de pescadores do litoral paraense, na Amazônia brasileira:

3 - Para Glissant, existem três Américas, oriundas de processos colonizadores diversos: a Meso-América, dos povos autóctones, povos-testemunhas; a Euro-América, dos povos provenientes da Europa e que preservaram seus usos e costumes no novo continente; e a Neo-América, dos povos que aqui aportaram despossuídos de sua cultura e língua.

Tinha gente aí que virava onça, virava não sei o quê, FAZIA cavalo dos outros... TINHA uma que fazia cavalo dos outros, era uma tar de Maria Lotere... Ma-ria Lo-te-re.

Sim, ela fazia e depois vinha se gabar... como é que o cara fazia debaixo dela (RISOS). Eu não vou te dizer, porque os mais velhos... Tinha uns bons de cela, mas tinham uns que eram ruim e andavam devagar, daqui no Buiuçucanga, tu não sabe donde é o Buiuçucanga? ... Ainda tem um resto por lá... o mangal tem, ela ia DAQUI e lá...

SIM, trepada no caboco (...) Eu não vou te dizer do velho Sobral porque (RISOS) eu tenho vergonha.

NÃO, ela não gostava do velho Sobral porque ele peidava muito, ele peidava pra desgraça (RISOS).

Olha, rapaz, se eu te contar coisas, já nem me lembro mais...

O que existe que aproxima os dois textos? Em primeiro lugar, fica latente um laivo de erotização, seja na descrição de Temporina como sedutora, mesmo à despeito de sua aparência envelhecida – a sexualidade está presente em todas as faixas etárias? –, seja no domínio de Maria Lotere, que fazia dos homens “cavalos” e depois demonstrava esse domínio ao se “gabar” para os demais. Como consequência desse poder feminino, as narrativas apontam para um segundo aspecto, que parece estar presente nesses sistemas culturais que as narrativas representam: existe uma inversão no valor entre homens e mulheres, uma vez que elas dominam aos primeiros, por mais que, para tanto, a presença do maravilhoso explique essa inversão dos valores como algo naturalizado, por isso perversor dos valores ocidentais, aí a metamorfose adquirir um papel fundamental na construção desse gênero narrativo. Seria uma condição das comunidades tradicionais representadas nessas narrativas? Seria uma possibilidade em narrativas que retratam essas populações e que estabeleceriam uma nova perspectiva das personagens e dos narradores na literatura em países pós-colonizados?

Considerar a crioulistização como processo de construção de novas culturas é o ponto comum com a semovência, porque entre nordestinos na Amazônia e africanos no Caribe, vistos como comunidades tradicionais, existem condições

semelhantes de produção de uma nova cultura, mediante talvez a ótica mais canhestra: a desapropriação da “língua” e da cultura e a reconstrução através de resíduos. E mais ainda! Para Glissant,

A criouliização supõe que os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa criouliização se efetue realmente. Isso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados em relação a outros, a criouliização não se dá verdadeiramente (idem, p.21).

3 - Conclusões

Portanto, a cultura das Américas e, neste conjunto, da Amazônia parece ser também resultante de contribuições nascidas das tensões de grupos sociais e sistemas culturais postos em contato, de uma forma hierárquica, com a suplantação de uns, a condescendência de outros, o despojamento e reconstrução residual de todos. Para entendermos isso, basta observar que em *Candunga* a discriminação dos ritmos e práticas festivas dos nordestinos, decorridos mais de cinquenta anos, inexistiu, pois essas práticas são perfeitamente vistas como manifestações da cultura dos “caboclos” amazônidas do Nordeste do Pará: daí o forró em Castanhal e o xote em Bragança serem variações de ritmos ainda hoje encontrados no Nordeste do Brasil.

Assim é que a narrativa das populações tradicionais, de caráter iminentemente oral, no mais das vezes, pode muito se adequar a análises comparativas com as narrativas literárias, a fim de sabermos em que medida uma cultura autóctone apresenta contribuições de outras culturas ou mesmo apresenta pontos de contato mediante seus objetos literários e culturais, dada a semelhança de condições da produção, o que intitulamos semovência (literária ou cultural). O pensamento apostado configura-se como princípio para um tipo de análise que pretende comparar narrativas literárias dos autores citados com narrativas orais, em princípio, da

região ribeirinha (Cametá) com a região litorânea (Bragança) da Amazônia, onde habitam e labutam povos e comunidades tradicionais.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Arte poética e arte retórica. São Paulo: Ediouro, 198-.
- COUTO, Mia. O último voo do flamingo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. “Negritude e criouliização em Bruno de Menezes”. Novos Cadernos NAEA, p.224, dez. 2010, v.13, n.2, 219-233
- DIEGUES, Antonio Carlos. O mito moderno da natureza intocada. 4.ed. São Paulo: Annablume: Hucitec: NUPAUB, USP, 2002.
- GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- LUKÁCS, Georg. Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- MENEZES, Bruno de. Obras completas de Bruno de Menezes. Belém: SECULT: Conselho Estadual de Cultura, 1993. (Lendo o Pará, 14)
- PORTELLA, Eduardo (org.). Teoria literária. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna; teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Vozes: Petrópolis, 1995.

II - A Belém de Bruno De Menezes: Representações da Cidade na Escrita de um Literato-Etnógrafo

Rodrigo de Souza Wanzeler¹

1 - Docente-Pesquisador do IFPA campus Ananindeua. Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (PPGA-UFPA). Vice coordenador do Grupo de Pesquisa Geografia-Cidades Amazônicas (GPGA-CNPq-IFPA). Membro do Grupo de Estudos Culturais na Amazônia (GECA-CNPq-UFPA). Membro do Grupo de Pesquisa Makunaima-Literatura, Arte, Cultura e Sociedade na Amazônia (CNPq-UFPA). E-mail: rodrigo.wanzeler@ifpa.edu.br

1 - Bento: No Princípio Era O Verso.

Bento Menezes Costa ou, literariamente, Bruno de Menezes, notável homem de letras da Amazônia, possui enorme relevância social e acadêmica no que tange ao conjunto de sua obra. Os estudos sobre o literato são vários e trazem discussões diversas acerca de sua poética em verso & prosa, de seu engajamento sociopolítico e de sua vivência como folclorista.

A obra de Bruno de Menezes possui uma densidade e riqueza quase inesgotáveis que para serem captadas, traduzidas e expressadas necessitam de ter um caráter interdisciplinar, pois a sua literatura se imbrica com diversas áreas do conhecimento, tais como: Antropologia, História, Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

A perspectiva de estudo desta pesquisa se

concentra na trajetória do homem Bruno de Menezes enquanto um múltiplo ser social, homem fragmentado, que através de suas experiências-vivências, como cidadão e pesquisador empírico, soube traduzir em seus escritos olhares diversos acerca das culturas em trânsito no espaço-tempo da Amazônia paraense. No que tange à relação espaço-temporal digo que tal relação não é observada de modo aleatório, mas sim segue uma certa lógica sob o viés da Antropologia, que, embora tenha sido parcamente considerada no conjunto de estudos empreendidos até então, indicam a trajetória etnográfica de Bruno de Menezes.

O conjunto de experiências, que perpassam um olhar cuidadoso, um ouvir atento e um escrever sobre e dentro da realidade, evidenciam e permitem desvelar outro Bruno de Menezes, que não foi apenas literato ou folclorista, mas, também etnógrafo. Ou, para tentar sintetizar minha ideia, um literato-etnógrafo.

Tomando Belém como cenário principal para o contexto deste trabalho, tem-se, com o apogeu da comercialização da borracha e a criação do Museu Paraense, um incremento científico na região, que almejava, por sua elite, ser a Paris na Amazônia. Nesse sentido, as pesquisas antropológicas, mesmo que fortemente influenciadas pela Biologia e suas derivações, ganham certa relevância e se desenvolvem ao longo da primeira metade do século XX. Neste período, Belém vai do ápice à crise da comercialização da goma elástica, turbulências sociais tornam-se mais frequentes e as desigualdades mais afloradas. Neste sentido, tal contexto histórico não passa impune ao olhar de Bruno de Menezes.

O intelectual em questão, nascido e criado na cidade de Belém do Pará, vale-se da sua escrita, artística e politicamente engajada, para desvelar e se opor ante as diferenças sociais latentes. Desta maneira, o presente artigo intenta observar algumas experiências literárias e etnográficas de Bruno de Menezes e suas relações/representações com/de Belém, cidade culturalmente desvelada por meio dos escritos de Bruno de Menezes.

2 - Bento Bruno De Menezes: Fragmentos

Em 21 de março de 1893, dia de São Bento², nasceu empelcado, ou seja, ainda envolto na placenta, Bento Menezes Costa, de origem pobre, criado no bairro do Jurunas, na cidade de Belém, no Pará, em meio a embarcações, mastros e batuques, emergia, em seus territórios de vida, imagem das contradições de uma cidade rica para poucos e miserável para muitos. O seu ar de pessoa incomum viera desde o nascimento.

Bento era filho de “Seu” Dionísio, pedreiro, retirante cearense, e Maria Balbina, dona de casa vinda do interior, primogênito da leva de nove filhos de Mãe Balbina - Carlos, Henrique, Jaime, João, Tibúrcio, Laudelina, Maria de Lourdes e Maria dos Anjos. Sua obra está situada em um intervalo de 40 anos, de 1920 a 1960, e neste período o Brasil e, mais especificamente, a Amazônia Paraense, vivenciaram mudanças diversas, as quais não passaram impunes aos olhos do pesquisador, e, concomitantemente, a Antropologia na região buscava sua consolidação por meio das pesquisas no Museu Paraense, posteriormente Museu Paraense Emílio Goeldi.

No início do século XX, Belém tinha se tornado um dos grandes centros escoadores da produção de látex para o resto do mundo, mas também se tornou importadora de modelos culturais europeus, principalmente o francês. As riquezas geradas pela produção da borracha proporcionaram, segundo Sarges (2010), um dos períodos mais intensos, cultural, econômica, social e urbanisticamente da história de uma das principais capitais amazônicas: a *Belle Époque*.

Já na década de 1920, a cidade possuía rescaldos de sua bela época, no entanto, a dita decadência da *Belle Époque* proporcionou o surgimento de outras perspectivas, nas quais a marginalidade artística teve voz e vez. Bruno de Menezes vivenciou a transformação socioeconômica de Belém e isso marcou profundamente suas letras. Sua obra poética, primeiramente, fora fortemente

2 - Há comemorações também no dia 11 de julho, visto que o dia 21 de março é o dia da morte de São Bento.

influenciada pela estética simbolista - *de la musique avant toute chose* – a qual daria o tom em grande parte de sua obra literária, fazendo com que a aparente dicotomia tradição x modernidade se reclamassem mutuamente, tornando-se uma das grandes características de sua escrita.

Nesse sentido, para o professor Francisco Paulo Mendes (1993a, p. 09), Bruno de Menezes foi o grande arauto do estilo modernista na região amazônica, destacando um de seus primeiros versos, no poema *Arte Nova* (Menezes, *idem*, p. 454 – **grifo meu**), ainda no ano de 1920, antes da Semana de 22, no qual o poeta se vale de uma estrutura poética clássica – o soneto – para que o eu lírico expresse sua ânsia por algo novo:

Eu quero um'Arte original...Daí
esta insatisfação na minha Musa!
Ânsias de ineditismos que eu não vi
e o vulgo material inda não usa

E a Ideia é ignota...A Perfeição em si,
tem segredos de morte e alma reclusa...
Sendo a glória espinhosa, - eu me feri...
justo é, pois, que este sonho arda e relusa!...

Toda a volúpia estética do poeta
que eu sou, - para a Poesia que em mim sinto,
provém desse Querer em linha reta!

Gloriosa um'Arte que os Ideais renova!
- Razão da causa por que eu me requinto
Na extravagancia de uma imagem nova!

Ainda em 1920, Bruno publicara seu primeiro livro, com uma influência marcadamente simbolista, intitulado *Crucifixo*, dedicado a sua então namorada Francisca Sales. Porém, o grande paradigma da modernidade de Bruno é a obra *Bailado Lunar*, publicada em 1924, composta por poemas, na maioria, em versos livres, brancos, pondo em prática a maior conquista de sua geração modernista: a liberdade formal. Sem, no entanto, deixar de lidar com as questões sociopolíticas, quase sempre marcantes em sua escrita, bem como deixar de emergir o seu lado *flâneur*, um observador-experenciador da realidade, tal qual fora o poeta simbolista francês Charles Baudelaire (1821-1867) sob a perspectiva de Walter Benjamin (1994).

Segue um texto bastante elucidativo, ao meu olhar, chamado *Numa tarde de inverno* (*idem*, p. 87), para que se perceba a presença deste Bruno de Menezes *flâneur*, que vive a cidade e a transforma em texto literário, em sua obra modernista *Bailado Lunar*:

Chove. Tarde de inverno.
A rua é triste e as casas têm cor nevoenta.
Nos jardins os choupos são lágrimas verdes,
são um traço moderno.
dessas silhuetas que o cubismo inventa.

Toda de branco, - esguia garça cismarenta –
e esse nome andaluso de Mercedes,
temendo a chuva
sobes a um “táxi”, que buzina e voa...

Para onde vais?

Vejo do teu chapéu os cachos de uva.

Irás à toa

ou não volta mais?

E chove...vestes de bruma o vulto branco...

E eu me fico num banco

Da praça úmida...Eu e o inverno...

Não volte mais!

Fica lá com teu “táxi”, viva eu neste inferno!

Inevitável é, para mim, inspirado em Benjamin (1994) fazer a comparação com um famoso texto de Baudelaire intitulado *A uma passante*, clássico simbolista que também sugere e traz à tona este *flâneur* e, já no século XIX, desvela este ar de modernidade para a escrita literária. Leia-se o texto a seguir (Baudelaire, 2015, p. 63).

A rua em torno era um frenético alarido.

Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,

Uma mulher passou, com sua mão suntuosa

Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.

Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia

No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,

A doçura que envolve e o prazer que assassina

Brilho... e a noite depois! - Fugitiva beldade

De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

Para além de algumas convergências estilísticas, o que aproxima Bruno de um *flâneur* à Baudelaire é a paisagem urbana sendo desvelada, numa cena cotidiana desta *urbe* frenética em que, mesmo assim, é possível notar a mulher que passa e deixa rastros aos olhos do observador. Interessa-me aqui perceber que cidade este Bruno, observador atento, transcrevia para seus textos. Ao longo de minha escrita isto será discutido mais a fundo, sob um enfoque mais antropológico do que propriamente literário.

Bruno fora um homem de vanguarda e o auge deste vanguardismo se dá em 1930 com a publicação da coletânea *Poesia*, a qual trazia versos de *Crucifixo*, *Bailado Lunar* e um livro inacabado o qual o literato nomeou de *Versos Brasileiros*, dedicado à figura de seu estimado Jorge de Lima. Tais *Versos* são considerados uma prévia da mais representativa obra literária de Bruno: *Batuque*.

Em 1931 Bruno lançara *Batuque* enquanto livro único e causara furor na crítica especializada com seus versos ritmados que desvelavam a cultura afro-brasileira por dentro dos terreiros, dos levantamentos de mastros, das festividades, das cantigas. Uma obra composta a partir de sua perspectiva *flâneurística*.

Nessa linha, *Batuque* carrega consigo uma potente religiosidade, com diversos poemas os quais trazem versos que tratam do culto tanto a santos comuns da devoção cristã ocidental quanto a orixás. Os santos juninos, Antônio, João e Pedro, São Jorge, o guerreiro, São Miguel Arcanjo, São Benedito, o preto, os orixás Oxóssi, Omolu e Oxum estão presentes na poética de Bruno e desvelam parte da

interculturalidade existente no contexto do livro, mas também representam muito das experiências de Bruno em meio a manifestações folclóricas e religiosas diversas pelas ruas de Belém do Pará ao longo de suas trajetórias de vida, como se pode observar a seguir em trechos do poema *Mastro do Divino* (1993a: 231-235):

“Lavadera da campina

Lavadera!

Lava roupa sem sabão

Lavadera!”

(Canção dos Romeiros do Divino – Motivo)

O mastro vem vindo na ginga vadia
da velha toada.

Vem vindo rolando nos ombros melados
da tropa devota de tantos festeiros.

(...)

A tia Ana das Palhas que foi do tempo dos cabanos,
ornamentada de chitão

e jóias de ouro português

é a dona do Santo que paga a promessa.

E por vontade do Divino,

no Dia da Ascensão o mastro vai se levantando,

carregado de frutos e verdes folharadas,

apontando para o céu que a Pomba Branca vai subindo.

(...)

A dona do Santo derruba o seu mastro,

soltando folguetes cantando toadas

dos sambas do engenho...

(...)

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

Nesse texto, é válido ressaltar dois pontos para mim importantes. Em primeiro plano, vejo importância em citar o fato de que a senhora “Ana das Palhas” era em vida uma das grandes responsáveis pelos festejos do Divino no bairro do Umarizal, na cidade de Belém, tendo Bruno sabido bastante a seu respeito, trouxe-a por meio não apenas da poética do Batuque, mas também a cita no livro *São Benedito da Praia*. Nesse sentido, trago o segundo ponto, ligado à questão da memória.

Martha Abreu (1999) aborda a questão da Festa do Divino no Rio de Janeiro ao longo de grande parte do século XIX e faz destaque, entre outras coisas, ao aspecto memorialístico acerca da referida manifestação, afirmando que durante as comemorações havia significantes marcas que definiam a nação, ou, em uma perspectiva menor, sua cidade e suas gentes. Assim, ao tratar dos registros acerca do Divino enquanto memórias, Abreu pretende “evidenciar que os autores dessas memórias lançaram mão de lembranças próprias, e de outros, para explicar a festa. Nesta operação acabaram privilegiando determinadas imagens, certamente em detrimento de outras (...)” (*Idem*, p. 130). Sendo assim, nos trechos do poema de Bruno elucidado há pouco, há claras referências de que as escolhas por ele feitas findam representar aspectos ligados à cidade de Belém e, principalmente, à negritude, o grande mote do livro *Batuque*, centradas na figura da tia Ana das Palhas, a qual era do “tempo dos cabanos” – clara referência à Cabanagem (1835-1840) - , viveu em Belém do Pará, no Umarizal, era a dona do Santo homena-

geado e entoava cantigas “dos sambas do engenho”, recordando-me neste ponto o que afirma Salles (1971, p. 187): “Os escravos associavam frequentemente seu canto ao trabalho”.

Corroborando com minha linha de pensamento acerca do poema elucidado, trago Dalcídio Jurandir, literato engajado, amigo de Bruno, influenciado ideologicamente por este, um militante da palavra, que teceu acerca de *Batuque*, em edição do jornal a *Folha do Norte*, no ano de 1955, um interessante comentário que converge com um dos propósitos desta pesquisa. Dalcídio (Menezes, 1993a, p. 292) afirma que

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

Assim iniciara os anos 1930 para Bruno de Menezes. Efervescente em termos literários, enquanto mudanças políticas profundas ocorriam no Brasil.

No que diz respeito ao aspecto político, Getúlio Vargas assumira o poder da República e nomeara seus interventores estaduais. No Pará, quem simbolizou o período varguista no país foi o militar Magalhães Barata, conhecido pelo modo duro e populista de governar.

Entretanto, Magalhães Barata era um homem com quem Bruno mantivera boas relações, sendo, inclusive, em 1932, nomeado como novo chefe da seção de povoamento do estado do Pará. Fato este que, a meu ver, contribuiu diretamente para a escrita do romance *Candunga: cenas das migrações nordestinas na zona*

bragantina, em 1939, mas publicado apenas em 1954.

Nesse contexto, ao longo dos primeiros quarenta anos do século XX, Bruno vivenciou o contexto da “higienização” da cidade de Belém, como herança elitista do que restara da *Belle Époque*, traço de um período em que, embasados pela ciência na busca pela civilidade, vários intendentes brasileiros, sob uma ótica europeia e ocidental, iniciaram a “limpeza cultural” de suas cidades, atingindo principalmente as camadas mais pobres e suas respectivas manifestações culturais.

Nesse sentido, a repressão imposta contra os terreiros e a saída dos bois bumbás fizeram parte da “limpeza” feita em Belém e diante disso, Bruno, juntamente com outros intelectuais, ergueu voz ante a repressão do poder público diante de tais manifestações periféricas.

Dessa maneira, a década de 1930 seria, no Brasil, o grande marco do controle cultural estabelecido pelo poder público central e seguido por seus respectivos interventores. Em Belém, Bruno lançara *Batuque*, como livro único, não em coletânea, em 1931, antes da ordem de fechamento dos terreiros. No entanto, de acordo com Luiz Augusto Pinheiro Leal, em sua tese de doutorado intitulada *Nossos intelectuais e os chefes de mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)*, aconteceu que (2011, p. 17)

Parte de seu conteúdo, no entanto, voltou a circular na imprensa local após o início da campanha de repressão de 1937, o autor visava fundamentar a importância da contribuição negra para a Amazônia. Apesar de todos os poemas tratarem da temática negra, — *Batuque*, — *Pai João* e — *Mãe preta*, entre outros, se destacam por abordar diretamente a experiência relacionada à escravidão e à resistência.

Nesse período, em níveis nacional e local, a questão da luta pela liberdade de expressão no que tange aos cultos de matriz africana ganha a força dos intelec-

tuais (literatos, folcloristas etc.) que se organizaram e se engajaram nesta questão, a partir de 1938, sendo base para algo mais amplo vivido em nível nacional nas décadas seguintes, principalmente 1940 e 1950. É o contexto, também, do surgimento de um certo fazer antropológico urbano na região amazônica, a partir de estudos que ampliavam a noção de formação cultural da Amazônia, pondo a questão do negro em destaque, junto com a questão indígena. Neste sentido, Bruno, juntamente com outros intelectuais ativistas, entre eles Dalcídio Juran- dir, companheiro mais jovem, desde a *Academia do Peixe Frito*, assinou, em novembro de 1938, um manifesto contra o fechamento dos terreiros, destacando a importância sociocultural de tal prática religiosa, antes mesmo de os antropó- logos de formação acadêmica o fazerem, visto que o primeiro grande trabalho antropológico acerca do tema, segundo Costa (2009), é o de Anaíza Vergolino, em parceria com Napoleão Figueiredo, intitulado, *Alguns elementos novos para os estudos dos Batuques de Belém*, apresentado na VII Reunião da Associação Brasileira de Antropologia – ABA, realizada em Belém, no ano de 1966. Além de um clássico, publicado pela primeira vez em 1971, de autoria do pesquisa- dor, antropólogo, Vicente Salles, - amigo de Bruno que sofreu muitas influências deste intelectual das bordas - *O negro no Pará: sob o regime da escravidão*. No entanto, reafirmo que a preocupação com a cultura afro-brasileira enquanto ma- nifestação social se dera mais de trinta anos antes, com Bruno de Menezes e seus acadêmicos do Ver-o-Peso, das gerações de 1920 e 1930.

Nessa conjuntura, de acordo com Leal (2011), Salvador Borborema, chefe de polícia entre as décadas de 1930 e 1940 na capital paraense, foi um dos maio- res perseguidores de cultos afro-religiosos na cidade de Belém. O pesquisador (2011, pp. 117-118), acerca do âmbito legal concernente à perseguição de certos rituais religiosos, afirma que

(...) se o código penal fazia referência direta à proibição do es-

piritismo, o chefe de polícia substituiu a palavra que denominava uma religião pela expressão — “sessões de baixo espiritismo”. O objetivo era esclarecer o que ele havia identificado acima como sinônimo de —macumbal. Na portaria de 10 de dezembro de 1937, citada em seu relatório, Borborema acrescentara ao conteúdo do código penal o seguinte trecho que o modificava em parte: — “proibir as sessões de baixo espiritismo, conhecidas sob a denominação de ‘bатуque’, ‘tambor de mina’, ou qualquer outro nome”. Cabe notar uma adaptação do código penal para alcançar também os cultos praticados nos terreiros paraenses. No texto original do código não havia referências ao batuque ou ao tambor de mina por serem práticas regionais. Contudo, o chefe de polícia entendia que se tratavam da mesma coisa e que a condenação das práticas era motivada tanto por questões morais/civilizatórias quanto por motivo de segurança pública, pois representavam grave prejuízo ao sossego público por promoverem desordem, defloramento etc.

O endurecimento relacionado à perseguição de cultos afro-religiosos em Belém fez parte das ações de uma nova política instaurada: o Estado Novo, regime instituído pelo então presidente Getúlio Vargas. O Estado Novo fora uma prévia do que ocorreria no país a partir de 1964.

Na contramão do Estado, de forma contundente e intencional, Bruno de Menezes, para além do manifesto assinado por vários intelectuais em 1938, lança uma nova edição de *Batuque*, em 1939, reforçando a ideia da importância da cultura de matriz africana para a formação da sociedade brasileira. Especificamente sobre Bruno de Menezes, Leal (*idem*, p. 119) afirma que

Bruno de Menezes, que se destacou bastante nesta nova etapa de discussão, intercalou seus artigos sobre a presença negra na Amazônia com bem fundamentadas críticas à repressão. Em 11 de janeiro de 1939, ele publicou um longo artigo intitulado — “Ainda os ‘terreiros’ e os ‘pais de Santo’”, onde cita o — “Memorial dos nossos intelectuais e dos chefes de mandinga”, encaminhados ao interventor estadual José Malcher, insistindo na — “reabertura dos ‘terreiros’ onde se realizavam os cultos africanos nesta

capital”. Seu argumento se volta para a experiência repressiva ocorrida no Recife, mostrando que a polícia do Pará estava — “utilizando de idênticas medidas postas em ação por sua colega de Pernambuco, [...] para evitar o funcionamento dos ‘terreiros’ na cidade maurícia (...)”.

Batuque é sem dúvida a obra emblemática de Bruno de Menezes. Fruto de suas experiências religiosas, da interculturalidade presente no seu cotidiano e do seu ser afro-brasileiro. A confluência de diversas vozes ao longo da existência de Bruno proporcionou ao literato uma variedade de informações que influenciaram diretamente o seu fazer poético. A composição de *Batuque* é a materialização de toda a diversidade cultural com qual o literato teve contato. A seguinte passagem, fala de um dos filhos de Bruno, José Haroldo Menezes (Reis, 2012, p. 51), ilustra a diversidade religiosa presente na vida do literato.

(...) É a quadra natalina, começa dias antes da gente, já vem vivenciando o Natal, né? Que culmina no dia 25, sobretudo noite de 24 para 25, a noite do nascimento do menino Jesus, né? E termina oficialmente dias de Reis, dia 6 de janeiro, mas a vovó Balbina levava a quadra natalina dela até o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião, que era o dia do aniversário da caçula da família, a titia dos Anjos, nesse dia era feito uma ladainha lá,... Que começava com o mungunzá, que a vovó, exímia cozinheira, como já disse que era, preparava magistralmente. O papai teve sua meninice, toda ela, impregnada daquela vivência natalina de bois bumbas, dos mastros do Divino, mastro de São Benedito, do Divino Espírito Santo, tempo de pentecoste. (...).

Embora de exclusiva iniciativa popular a Ladainha de São Sebastião é solenidade eminentemente religiosa, de fundo católico, em sua manifestação exterior. Mas Sebastião também é vencedor de demandas e assim há convergências de elementos dos cultos afro-brasileiros. Do ponto de vista folclórico, o cerimonial está ligado as folias. (...) As festas do santo organizadas pelas irmandades, bem como as festas de promessa, de iniciativa individual, ainda são o maior acontecimento anual em todas as comunidades

do interior amazônico.

Os conceitos que Bruno de Menezes criou a partir de sua relação com o mundo exterior foram umas das bases para seus princípios religiosos, no caso do literato, fortemente marcados pela interculturalidade. A religiosidade sempre vivaz, também, na casa de Bruno era representada fortemente pela figura materna, a negra Dona Maria Balbina, fato que influenciou não só o literato, mas também parte dos filhos de Bruno, os quais ingressaram na vida paroquial, por conta também de Dona Francisquinha, esposa do intelectual.

Entre um embate e outro, denotando a importância dos que estão à margem do processo socioeconômico, o experiente Bruno deixara em 1936 sua verve crítica literária mais latente ao compor o estudo nominado *À margem do “Cuia Pitinga”*, acerca da obra do amigo Jacques Flores, intitulada *Cuia Pitinga*. Tal estudo fora publicado em 1937 e nele percebe-se toda a intelectualidade aflorada de Bruno de Menezes, penando sobre o papel um arsenal de leituras feitas ao longo de sua vida até então, relacionando-as com o contexto amazônico. O intelectual cita Balzac, Cervantes, Swift, Molière, Rabelais, La Fontaine, Mário de Andrade, Lima Barreto, Machado de Assis, Raul Pompeia, Jorge de Lima Gilberto Freire, José Lins do Rêgo, entre outros nomes relevantes da literatura ocidental.

Toda a notoriedade alcançada rendeu a Bruno o convite a tornar-se um dos imortais da Academia Paraense de Letras, em 1942. No entanto, ele tomara posse apenas em 1944, aos trinta dias do mês de maio, ocupando a cadeira de nº 32 pertencente até então ao poeta Natividade Lima, sendo presidente durante um mandato, mais precisamente, de maio de 1956 a maio de 1957, além de ter sido diretor da Academia por diversas vezes enquanto lá esteve em vida. Entretanto, Bruno aceitara tal convite na década de 1940 pelo seguinte motivo, citado por Rocha (1994, p. 23)

Já disse haver um “espírito antiacadêmico nacional” não obstante ser a Academia a etapa final da vida literária. É uma dessas maratonas que alguns dão tudo por transpor a última barreira. Para ser sincero (mais uma confissão) entrei para a Academia porque, diziam alguns amigos, dela não poderiam ficar de fora o meu “Pai João” e a minha “Mãe Preta”. Depois por estratégia de meu bloco (não carnavalesco) eu deveria abrir a porta para outros irem entrando.

Sagaz a percepção de Bruno no que diz respeito a sua entrada na Academia Paraense de Letras. Faz-me, inevitavelmente, estabelecer o diálogo com o crítico pós-colonial Homi K. Bhabha quando este aborda a questão da *mimicry* (mímica) enquanto um acordo irônico entre as partes, ancorado na ambivalência do sujeito colonial (2007).

Para além, Bruno é considerado um exímio folclorista, grande pesquisador que pertenceu, inclusive, à Comissão Paraense de Folclore, trabalhando com uma diversidade de manifestações artísticas provenientes da periferia e lecionando a disciplina *Folclore* por meio do SENAC/ Departamento Regional do Pará. Note-se que o escritor e pesquisador Bruno de Menezes não era, de modo algum, canônico. Bruno valorizava o que provinha das margens, fazendo referência com mestria desta realidade marginal na literatura. Alonso Rocha tece um interessante comentário acerca das vivências religiosas e folclóricas do autor (1994, 09):

A infância passou-a na estância coletiva “A Jaqueira”, no bairro do Jurunas, livre e solto, convivendo e admirando os seus valentes desordeiros, os capoeiras, os manejadores de navalha, os embarcadiços, as mulatas e trescalantes; acompanhando nos ombros largos de seu pai o círio de Nazaré, gola azul, gorro de marinheiro de fitas pretas e letras douradas, pisoteando, adolescente nas saídas festivas de Boi-Bumbá de seu padrinho Miguel Arcanjo, sob os olhares carinhosos de sua mãe Balbina e a proteção de João Golemada, maranhense, valente na defesa de seu bando, quando a polícia ainda não havia proibido os “bois” saírem

de seus currais para os tradicionais encontros.

João Carlos Pereira (*idem*, pp. 80-81) faz uma afirmação interessante para o propósito desta pesquisa, reconhecendo a importância de Bruno para um certo ramo da Antropologia, como era considerado o folclore:

O trabalho de Bruno de Menezes, como folclorista, era marcado por um componente de prazer que só ele conhecia. O contato com o povo, com as manifestações espontâneas da cultura da gente simples do Pará, tinha, para ele, um sabor especial. (...)

O folclore era, portanto, a própria alma de Bruno, que não fez – é sempre bom repetir – poesia folclórica. Mas que trabalhou o tema folclórico com uma habilidade só comparável à de Walde-mar Henrique e Antônio Tavernard, para se deixar os exemplos em terras paraenses. Sua literatura esteve marcada por esse ramo da Antropologia, que serviu de força propulsora à sua criação artística.

Nos anos de 1958 e 1959, Bruno publicara dois livros resultantes de grande pesquisa etnográfica, respectivamente, *Boi Bumbá: auto popular e São Benedito da Praia: Folclore do Ver-o-Peso*.

No primeiro, mais uma vez o lado *flâneur*, de experienciador, de observador participante de Bruno viera à tona. O livro se divide em três partes: a primeira dá conta de um aspecto mais propedêutico do Boi, alinhavando questões históricas, sociais, estruturais, características gerais, entre outros; a segunda parte desvela o auto em si, do início ao fim; e a terceira e última parte, na verdade, são os anexos destacados por Bruno, em que se incluem biografias de alguns “donos” de boi, que foram seus informantes, fotografias, entre outros.

Sob a ótica de Bruno, a partir das observações e entrevistas feitas, bem como das referências lidas, o bumbá seria uma manifestação tradicional com características marcadamente “afro-ameríndias”, juntamente, *a posteriori*, com os ele-

mentos do homem branco. Nas palavras do próprio autor (1972, p. 32), em relação à obra, tal estudo possui “(...) um cunho evidentemente de demopsicologia etnográfica, o Bumbá, de que fala este trabalho, constitui uma variante à parte dos chamados bumba-meu-boi do Nordeste”.

No entanto, ressalto que em mais este trabalho o veio pesquisador, etnógrafo, de Bruno, surgira latente na descrição desta manifestação popular da periferia de Belém, a qual também sofreu repressão do poder público. Destaco também a quem Bruno dedica este livro, à mãe Balbina, sua genitora, uma das grandes responsáveis por toda diversidade cultural presente na vida e na obra de Bruno de Menezes. (*Idem*, p. 37):

À memória de minha Mãe, Maria Balbina, que encheu a infância e a adolescência de seu filho com pastorinhas e bumbás, cordões de pretinhos, de “pássaros” juninos, de carimbos, de mastros votivos, de batuques, de ladainhas, de sambas de terreiros.

Em *São Benedito da Praia*, Bruno descrevera com riqueza de detalhes, visto que era partícipe do ritual, como se dera o início da devoção à imagem de São Benedito da Praia, “encontrada numa das praias do arquipélago do Marajó (Ilhas Caviana ou Mexiana), no chamado cabo Norte” (Menezes, 1993b, p. 147), cultuada em um bar “localizado justamente sob a torre do Mercado de Ferro, onde se forma o ângulo fronteiro à rampa do cais do porto” (*Idem*, p. 161), bar este chamado de Águia de Ouro. Ao longo do livro, o Bruno etnógrafo narra não apenas a relação da população com o referido santo, mas conta também a história do mercado do Ver-o-Peso, bem como seu cotidiano, além do surgimento do festejo e dos mastros para o santo, desvelando um espaço-tempo de trânsito intercultural intensamente caótico. Como narra Pedro Tupinambá em uma crônica publicada no jornal Folha do Norte, em 04 de janeiro de 1959, da qual destaco o trecho a seguir (*Idem*, pp. 213-214):

Quando chegamos ao Ver-o-Peso, na manhã ensolarada de sete de dezembro de 58, a festa já havia acabado. O mastro jazia no chão, despojado de seus adornos e oferendas, e poucas pessoas permaneciam nas redondezas. Bruno de Menezes, que nos convidara para assistir à derrubada do mastro, que marcaria o fim da festa de São Benedito da Praia, também se evaporara. (...) Saímos pela beirada do cais, a ver se comprávamos alguma melancia. Encontramos o Dr. Gois, colega de profissão, que nos convidou para comer um caruru. Estava gostoso. Quando nos retirávamos, surgiu o poeta de “Batuque”, grande animador dos festejos de São Benedito, que nos levou para o botequim do “seu” Joaquim, a fim de saborearmos peixe frito com aguardente.

Percebeu-se ao longo desta seção que Bruno de Menezes fora um homem multifacetado, fragmentado ao longo de sua vida, um verdadeiro mosaico, de maneira análoga a uma pintura cubista, tanto pelos ofícios em que laborou quanto pela variedade de escritos que produziu. Este ser fragmentado que Bruno mostrou ser é um dos aspectos mais importantes a serem destacados neste trabalho. Esta fragmentação, para Stuart Hall, significa que (2010, p. 365)

El sujeto, previamente experimentado como poseedor de una identidad estable y unificada, se está volviendo fragmentado; compuesto, no de una sola, sino de varias identidades, a veces contradictorias y sin resolver. En correspondencia con esto, las identidades que componían los paisajes sociales “allí afuera” y que aseguraban nuestra conformidad subjetiva con las “necesidades” objetivas de la cultura se están rompiendo como resultado del cambio estructural e institucional.

Parafraseando Bhabha (2007), Bruno de Menezes estivera, ao longo de sua vida, deslizando *aqui, lá e além*, tendo Belém como grande palco de suas representações, tanto as literárias quanto as de cunho marcadamente etnográfico.

3 - Bruno De Menezes: O Limiar...

Bruno de Menezes fora de fato um homem-mosaico, o qual transitava por diversas áreas do conhecimento com mestria. Para João Carlos Pereira (1994, p.85), em ensaio já citado,

Escrevia sobre Antropologia, Etnologia e Etnografia com desenvoltura e sabedoria. Era, por assim dizer, um mestre. Conciliava a cultura popular com o refinamento do pensamento acadêmico (...) como isso era possível? Fácil: Bruno não era folclorista de gabinete, aquele que se fecha num escritório para fazer pesquisa bibliográfica e dar o assunto por encerrado. Ele ia a campo, porque cria no dinamismo do fato folclórico. E só indo ver é que poderia posicionar-se acerca do fato. Para explicá-lo, ou talvez justificá-lo, recorria à fundamentação teórica que ouvia nos inúmeros congressos e seminários de que participou, na condição de poeta, pesquisador e membro da Comissão Paraense de Folclore. Teoria e prática nunca se deram tão bem, quando unidas, por Bruno de Menezes, em nome de uma mesma causa.

Como pôde ser observado até então, Bruno de Menezes obteve destaque no cenário cultural, na primeira metade do século XX em Belém, não apenas pela qualidade de suas obras literárias, mas também por sua liderança em grupos de intelectuais e pelo seu engajamento político-social.

Nesse sentido, para Roberto Cardoso de Oliveira (2006, p.31) o escrever é uma parte indissociável do pensamento, baseado em um olhar e em um ouvir atentos que constituem a percepção da realidade centrada na pesquisa empírica. Sendo assim, penso que o que Bruno viu, ouviu e escreveu denotam um fazer etnográfico, ou, ousar dizer, para o contexto desta pesquisa, auto etnográfico, - baseado na perspectiva de Mary Louise Pratt na qual este termo se caracteriza pela resposta ou diálogo do colonizado em relação às representações oriundas da metrópole (1999, p. 33) - por falar de si, de sua gente, de sua cidade e da realidade reconstruída em seus textos como forma de resistência.

Desta maneira, neste trabalho, busquei elucidar a possibilidade de ampliação, resignificação do fazer literário de Bruno de Menezes, bem como sua relação com o cotidiano da cidade de Belém, a qual foi diversamente representada em seus escritos, dando continuidade ao estudo referente a um Bruno que não foi apenas literato, mas um etnógrafo da Amazônia paraense, inserido na cultura das minorias subalternas, possibilitando um ecoar de vozes silenciadas ao longo da história.

Referências

ABREU, Martha. **O Império do Divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro/ São Paulo: Nova Fronteira/ FAPESP, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. 1994. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas v. III. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila *et al.* 4. reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Pesquisas antropológicas urbanas no “paraíso dos naturalistas”**. Revista de Antropologia, USP, São Paulo: 2009 pp. 735-761.

HALL, Stuart. **Sin garantías**: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Editores: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Colômbia, Peru y Ecuador. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar; Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar; Envió Editores, 2010.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2011.

MENEZES, Bruno de. **Boi Bumbá**: Auto Popular. 2. ed. Belém. Imprensa Oficial do Estado do Pará. 1972.

_____. **Obras Completas**, v.1, *Poesia*. Belém: SECULT, 1993a.

_____. **Obras Completas**, v.2, *Folclore*. Belém: SECULT, 1993b.

_____. **Batuque**. 7. ed. Belém: 2005.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 3. ed. São Paulo: Unesp, 2006.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

REIS, Marcos Valério Lima. **Entre poéticas e batuques**: trajetórias de Bruno de Menezes. Dissertação de Mestrado. Belém: Unama, 2012.

ROCHA, Alonso *et al.* **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição**: Ensaios. Belém: CEJUP, 1994.

SALLES, Vicente. **O Negro no Pará**. Sob o Regime da Escravidão. Fundação Getúlio Vargas/Universidade Federal do Pará. Rio de Janeiro, 1971.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: Riquezas Produzindo a Belle Époque (1870-1912). 3. ed. Belém: Paka-Tatu, 2010.

III: Aproximações Entre as Intelectualidades Negras as Américas

Állan Sereja dos Santos¹
Felipe dos Santos Matias²

1 - Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Integrante dos grupos de pesquisa Diálogos entre literatura e história nas poéticas latino-americanas (UNILA), Academia do Peixe Frito: rebeldia e negritude no Norte do Brasil (UNAMA/UFPA) e Laboratório de Estudos Discursivos Avançados do Pará (UFPA). E-mail: allansereja-pa@gmail.com

2 - <?> Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com período sanduíche na Universidade de Coimbra (UC), Portugal. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Membro do Grupo de Pesquisa Imaginários Latino-Americanos (ILA). E-mail: felipe.matias@unila.edu.br

1. INTRODUÇÃO

Este ensaio almeja realizar um breve comparatismo de Bruno de Menezes e a associação de intelectuais que ele integrava, a Academia do Peixe Frito (APF), com outras intelectualidades negras da *América* (isto é, da América Negra), da primeira metade do século XX. Com isso, objetiva-se propor uma aproximação do poeta afro-amazônico e da APF com os movimentos Harlem Renaissance e *Négritude*, assim como com o intelectual Nicolás Guillén, os quais, frequentemente, são mencionados quando se trata de literatura

negra da dita América, diferentemente de Menezes e da APF, ainda marginalizados.

Este estudo tem como premissa teórico-crítica relacionada à *Amefricanidade*, categoria analítica histórico-político-cultural de Lélia Gonzalez. Este conceito ultrapassa limitações territoriais, linguísticas e ideológicas, abrangendo a América na sua totalidade. Além disso, destaca a existência de similaridades – sem ignorar as particularidades – entre as regiões do continente, devido às marcas de africanização na construção cultural do continente americano (Gonzalez, 1988). Desse modo, focaliza-se nas confluências entre essas intelectualidades negras atuantes na mesma época, mas em diferentes territórios *amefricanos*.

O presente texto ensaístico parte de uma perspectiva comparatista que é receptiva a qualquer manifestação literária e cultural, sem ser restrita a dois elementos (obras, escritores ou movimentos literários) e nem unilateral, ótica que desencadeia um diálogo sem hierarquização (Coutinho, 2016; 2020). O estudo comparatista presente neste ensaio não almeja verificar se houve uma influência do *Harlem Renaissance*, da *Négritude* ou de Nicolás Guillén sobre Bruno de Menezes ou a APF, muito menos se a atuação intelectual dos amazônidas pode ser uma extensão da atuação de um dos três. Assim, o estudo propõe estabelecer um diálogo horizontal entre contemporâneos, por meio do comparatismo, baseado em pesquisa bibliográfica e análise de poemas.

2. Diálogos Possíveis Entre as Intelectualidades Amefricanas

Na região norte da *Améfrica*, em 1920, surgiu o *Harlem Renaissance*², no

2 - Segundo João Gabriel do Nascimento Nganga, “*Harlem Renaissance*, conhecido também como *New Black Movement*, foi um movimento que surgiu na década de 1920 por professores/as, pesquisadores/as, escritores/as e artistas negros/as nos Estados Unidos, com mais intensidade no bairro do Harlem da cidade de Nova Iorque, bairro este que é muito conhecido pela densa presença da cultura negra” (Nganga, 2021, p. 118).

bairro nova-iorquino do Harlem (EUA), um movimento identitário e artístico com teor crítico-social. Maria Nazareth Fonseca aponta que o grupo: assumiu um vínculo conector com continente africano, algo que era rejeitado pelos valores da classe média branca estadunidense; abordou a segregação racial dos EUA; e contribuiu com a luta pela conscientização dos direitos civis da população negra (Fonseca, 2014, p. 245). Naquele contexto violentamente racista, o movimento reuniu escritores, músicos de jazz e outros artistas e intelectuais como, por exemplo, o sociólogo e historiador W. E. B. Du Bois, o poeta Langston Hughes, a antropóloga Zora Neale Hurston, o músico Louis Armstrong, a dançarina e cantora Josephine Baker, entre estadunidenses, e o jornalista jamaicano Marcus Garvey.

O *Harlem Renaissance* publicou a obra *The New Negro: An Interpretation*, em 1925, considerado um registro formal da existência do movimento. Na antologia, “todos os autores pretendem retratar a vida dos negros, mostrando os malefícios do racismo e suas repercussões no seio das famílias, a miséria, o sofrimento, enfim, as mazelas por que passam os negros norte-americanos” (Figueiredo *et al.*, 2010, p. 318). Tais características mostram que esses intelectuais negros usaram a literatura e as outras artes para representar a realidade afro-estadunidense e realizar uma crítica social³. Além disso, a obra proporciona, como pontua Figueiredo *et al.* (2010, p. 322), uma percepção literária, musical, visual e tátil, pois é composta, por exemplo, por alguns poemas que expressam a sonoridade da musicalidade negra estadunidense (jazz, blues e *spirituals*), além de trazer algumas partituras, retratos de integrantes, fotografias de estátuas e máscaras ancestrais, e ilustrações de Winold Reiss e Aaron Douglas.

3 - Para Nganga, o *Harlem Renaissance* “foi uma possibilidade de enfrentamento às construções de preconceitos acerca da população negra. Foi um momento de ‘auto-escrita’, no qual negros e negras utilizaram da literatura, música, pintura e teatro para falarem de si próprios em primeira pessoa, para relatarem seus medos, vitórias, angústias e anseios a partir da perspectiva e subjetividades de quem vivencia esses sentimentos, e não mais pautado pelo olhar de quem está de fora” (Nganga, 2021, p. 119).

Em 1933, surgiu o movimento afro-franco-caribenho da *Négritude*, com a publicação do jornal *L'étudiant noir*, a partir do encontro, em Paris, dos estudantes⁴ *américanos* Aimé Césaire, Suzanne Roussi-Césaire, Paulette Nardal (Martinica) e Léon-Gontran Damas (Guiana Francesa) com o africano Léopold Sédar Senghor, de Senegal. Na capital francesa, eles passaram a ter, de forma mais evidente, a consciência de que eram negros e de que esta identidade suprimia as demais, colocando-lhes em uma posição específica na sociedade europeia. Tal percepção, os levaram a ressignificar o vocábulo “*négritude*”, fazendo-o perder o sentido depreciativo para se tornar uma palavra de afirmação e orgulho étnico-racial do povo negro. Estes intelectuais tiveram um importante papel na luta contra o colonialismo (Monteiro, 2021).

A *Négritude*, conforme aponta Figueiredo *et al.* (2010), buscou: construir outra compreensão do negro e da sua arte, cultura e história; retomar a ancestralidade africana para os antilhanos, propiciando um orgulho étnico-racial; associar vozes negras espalhadas pelo mundo, que se uniram num processo de tomada de consciência e libertação. De acordo com Fonseca (2014), este movimento: produziu uma poética atravessada pelos ritmos e sonoridades vindas da oralidade e pela descrição de territórios em que se exalta a sua alteridade, afirmando a valorização do negro; procurou inspiração no Surrealismo para produzir a sua própria estética. Vale ressaltar que o movimento afro-franco-caribenho existiu em um tempo-espaco específico, não ocorreu para além de meados do século XX, nem para fora das regiões francófonas, logo, não pode ser confundido com o termo

4 - De acordo com Petrônio José Domingues, “em Paris, no período entreguerras, um grupo de estudantes negros oriundos dos países colonizados (Antilhas e África) iniciou um processo de mobilização cultural. Quando esses estudantes começaram a frequentar as universidades europeias – sobretudo as de Paris e Londres – constataram que a civilização ocidental enquanto modelo absoluto, tal como era ensinado na colônia, não passava de um embuste. Nesse contexto, despertou-se uma consciência racial e, por conseguinte, a disposição de lutar a favor do resgate da identidade cultural do povo negro” (Domingues, 2002, 1995).

“negritude” usado até os dias atuais, com distintas definições.

Também nas primeiras décadas do século XX, na Amazônia brasileira, jovens intelectuais boêmios e pobres formavam a Academia do Peixe Frito, uma associação informal e inter-racial que surgiu na feira do Ver-o-Peso (Belém do Pará), como registra Bruno de Menezes: “[...] conhecíamos o movimento incomum, até mesmo as suas particularidades meio boêmias, que chegaram a ensaiar a fundação de uma ‘Academia do Peixe Frito’, com as ‘rodadas’ de cuinhas de cachaça abaetéense” (Menezes, 1993b, p. 141). O grupo lutava “pelos direitos civis, da diversidade etnicocultural dos que viam necessidade de renovar os costumes e a arte na Belém da primeira metade do século XX” (Nunes; Costa, 2018, p. 13). Eles não focaram na Belém da *Paris n’Amérique*, cidade imitadora da *Belle Époque*⁵ europeia, mas sim em outra Belém (Fernandes, 2010, p. 222), de cariz popular. Isto é, para o grupo da APF não interessava representar uma cidade inventada pela elite, cópia da Europa em aspectos espaciais, arquitetônicos e socioculturais; a intenção deles era ressaltar o povo (classe trabalhadora, mães de santo, capoeiristas, fazedores de cultura popular, etc), os espaços marginalizados (periferia, feira, terreiro, etc) e as culturas de essência indígena e afro-diaspórica (como a musicalidade popular, afro-religiosidade, boi-bumbá, capoeira) na produção textual (literária, jornalística e de cunho etnográfico). Isso resultou, por exemplo, de acordo com Nunes e Costa (2018), na contribuição da luta pela viabilidade dos cultos dos terreiros e demais atividades da cultura negra e amazônica, assim como na atuação política em prol da defesa e valorização dos aspectos histórico-culturais afro-diaspóricos.

5 - No que concerne ao período da Belle Époque em Belém, Magaly Caldas Barros e Hugo Hage Serra afirmam o seguinte: “Na virada do século XIX para o século XX, a cidade de Belém do Pará experimentou um processo de embelezamento, no qual a reprodução do modo de vida europeu – sobretudo o de Paris – tornou-se o ponto de referência central e que impactaria [...] o espaço urbano daquela época” (Barros; Serra, 2018, p. 210).

A agremiação paraense foi liderada por Bruno de Menezes (1893-1963), um intelectual nascido na periferia urbana de Belém, que publicou coletâneas de poemas, novela, romance, manifestos, críticas de arte e estudos sobre a cultura popular. Dentre suas obras, há a antologia de poemas *Batuque*, publicada em 1931, como parte da obra *Poesia*, que ganhou uma edição emancipada e expandida em 1939. Esta obra é centrada na temática negra, representando aspectos socioculturais, memórias, linguagens e a ancestralidade dos negros, a partir da *amefricanidade*⁶ da Amazônia. Além dele, a APF teve como outros integrantes negros: Tó Texeira, musicista e compositor de música popular, que também realizava o trabalho de coleta, ajudando na preservação de partituras e letras de lundu e samba de terreiro (Salles, 2004, p. 221); o jornalista De Campos Ribeiro, escritor de crônicas, sendo que em algumas das quais registrou a presença da cultura negra de Belém; Nunes Pereira, antropólogo autodidata, que desenvolveu estudos sobre a cultura negra amazônica, principalmente, acerca da afro-religiosidade; e o escritor marajoara Dalcídio Jurandir, autor de narrativas literárias com representações do negro na sociedade paraense.

A APF não foi uma associação constituída apenas pelos integrantes negros citados. Entretanto, uma das suas principais características é ter o povo, a identidade e as manifestações negras da Amazônia no centro dos seus escritos. A intelectualidade afro-amazônica do grupo imprimiu em suas textualidades uma reivindicação da ancestralidade e as marcas da herança africana oriunda da diáspora, opondo-se ao eurocentrismo e embranquecimento da elite. Com isso,

6 - Segundo Lélia Gonzalez, “já na época escravista, ela [a *amefricanidade*] se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos quilombos, cimarrones, cumbes, palenques, marronages, maroom societies, espalhadas pelas mais diferentes paragens de todo o continente. [...] Reconhecê-la é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o lado do Atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: *amefricanos*” (Gonzalez, 1988, p. 79).

pode-se pensar em uma aproximação entre essas ações da APF com aquelas que foram feitas pelo *Harlem Renaissance*, ao assumir uma conexão histórico-cultural com o continente africano para se contrapor à branquitude classicista dos EUA. Do mesmo modo, é possível vislumbrar uma proximidade da APF com a *Négritude*, no que concerne à retomada da ancestralidade africana e à crítica ao colonialismo.

A APF representou as vozes das margens como personagens e as manifestações culturais negras como temáticas, valorizando os espaços marginalizados de Belém e proporcionando uma compreensão social, cultural e histórica do negro amazônico em meados do século XX. Esta representação aproxima a APF: da atuação da *Négritude*, visto que esse movimento, dentre outros aspectos, buscou construir um olhar intelectual para a *amefricanidade* do Caribe; e do *Harlem Renaissance*, que trouxe para os seus escritos a realidade social dos *amefricanos* dos EUA, principalmente do subúrbio nova-iorquino. Essas perspectivas demonstram o carácter artístico, político e intelectual dos três movimentos, atravessados pela luta étnico-racial: *Harlem Renaissance* na conscientização dos direitos civis dos afro-estadunidenses; *Négritude* no combate ao colonialismo que reproduzia estereótipos e inferiorizava os *amefricanos* na Europa; e APF na luta pelos direitos civis e etnoculturais durante a Era Vargas, período político marcado por perseguições, restrições, proibições e tentativas de aniquilamento por parte do policiamento autoritário dos poderes federal e estadual, em Belém, contra lazeres das classes menos abastadas economicamente, práticas culturais populares e cultos religiosos de origens africana e/ou indígenas (Leal, 2011).

Uma característica em comum entre o *Harlem Renaissance* e a APF, além da presença da literatura, se refere à produção intelectual de outros campos do saber e de outras linguagens. Neste último aspecto, há no movimento estadunidense, por exemplo, os artistas Louis Armstrong, Josephine Baker, Augusta Savage, Billie Holiday; já na APF, há a música de Tó Teixeira, além da musicalidade e

sonoridade negra expressa em poemas de *Batuque*, de Bruno de Menezes. Um exemplo disso pode ser percebido em *Pai João*, um poema sobre as memórias de um senhor que na juventude era capoeirista. Em uma estrofe do texto poético, cita-se o confronto entre capoeiras e policiais, além da prisão e da confusão no cortiço, atos que são seguidos pela propagação do som retumbante e macio do carimbó:

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

“Juvená
Juvená!

Arrebate
esta faca
Juvená!

Arrebate
esta faca
Juvená!” (Menezes, 1993a, p. 222)

A estrofe é iniciada com o léxico representativo da musicalidade do carimbó. Posteriormente, é inserido o cântico da roda de capoeira. Segundo Salles (2004, p. 133), a letra inserida é uma chula, cantiga que menciona um capoeira consagrado, Juvenal, neste caso, um capoeirista famoso no Pará. A transcrição da música popular não está presente apenas em *Pai João*, no poema homônimo à obra, paralelo às estrofes, há trechos de uma cantiga de batuque – danças africanas e brasileiras com acompanhamento de cantigas e de percussão (Assis, 2006, p. 19).

O poema inicia com o motivo:

- “Nega qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!
- Nega qui tu tem?
- Maribondo Sinhá!” (Menezes, 1993a, p. 215)

O motivo é “uma progressão melódica que recorre várias vezes dentro de um tema e que lhe imprime um caráter próprio” (Riemann, 1913, p.683 *apud* Bitondi, 2006, p. 40), sendo uma parte melódica repetida ao longo da música. Partes da cantiga de batuque são recorrentes ao longo do poema, criando ritmo poético e transpassando a musicalidade popular. Todo o poema em si é demarcado pela sonoridade do tambor, conforme evidencia o fragmento a seguir:

RUFA o batuque na cadência alucinante
– do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas. (Menezes, 1993a,
p. 215)

A estrofe cita elementos relacionados ao batuque: banza, instrumento de corda africana; danças afro (jongo do samba e lundu); movimentos dançantes (bamboleios, sapateios e cirandeios). Menciona também que quem realiza o canto do batuque são os cabindas, músicos oriundos da província angolana Cabinda (Assis, 2006, p. 23), pontuando a origem da cultura negra praticada na Amazônia. A escolha lexical cria o compasso da batucada, reproduzida com ajuda da carência de pontuação. Há uma retomada da ancestralidade, assumindo a origem africana da cultura brasileira, que inspira a construção estilística do poema.

Além da questão rítmica e musical, a poética de Menezes também realiza críticas sócio históricas acerca do tráfico e escravização de negros africanos vindos para a América através da diáspora forçada pelos brancos europeus, como no poema *Cachaça*:

Ó negro arrancado ao torrão congolense!

[...]

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,
fizeste o açúcar o mel a cachaça
que esquentas o teu sangue,
que te dá coragem. (Menezes, 1993a, p. 245)

No trecho do poema, a cachaça não é tratada simplesmente como uma bebida alcoólica, é expressa como uma fugacidade do sofrimento, algo que fortaleceu e encorajou o negro, constituindo-se no texto poético como um elemento da afro-religiosidade. Além desse aspecto, a voz lírica denuncia o comércio relacionado ao tráfico humano do Reino do Congo para a América, sendo que o verbo “arrancado” transmite o que de fato ocorreu, uma migração forçada. Fala-se também de uma das atividades executadas na América pelos africanos como mão de obra

escravizada, a plantação de cana-de-açúcar, que continuava sendo fonte de renda para a branquitude. É explicitado como esse processo de escravização foi violento para o africano, que teve a sua condição humana retirada pelos Senhores de Engenhos.

Conforme Aníbal Quijano (2005), a ideia de raça⁷ na América surgiu com a colonização europeia, fato que germinou novas identidades históricas, as quais foram correlacionadas a papéis e posições dentro da edificação global de controle do trabalho, resultando na divisão trabalhista de acordo o aspecto racial. Nesse contexto, os negros (raça imposta aos africanos escravizados de diferentes regiões do continente) foram submetidos ao controle do trabalho escravo. Tal ponto é perceptível no trecho acima do poema *Cachaça*, visto que a voz lírica aponta a posição de trabalho imposta ao africano do Congo na América. Desse modo, percebe-se que, a partir do texto meneziano, a mão de obra na agricultura, o tráfico negreiro e a colonização das Américas são indissociáveis. A crítica ao sistema capitalista com a exploração do negro feita por Menezes, por meio da literatura, possibilita um diálogo com a *Négritude*. Este movimento fez críticas ao capitalismo interligando raça e particularidades históricas geradas pela diáspora forçada, segundo Monteiro (2021, p. 30).

A voz lírica de *Cachaça* também traz a resistência das vítimas do processo colonial por meio da representação da preservação da religiosidade. Nascimento

7 - Para Quijano, raça é “uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico. [...] A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos” (Quijano, 2005, p. 117).

(1978, p. 108) destaca que, apesar da pressão cultural do colonizador, a herança espiritual dos africanos escravizados não foi aniquilada quando foram forçados a cultuar santos católicos, pois neles passaram a guardar as suas divindades, conservando e dando continuidade à sua religião ancestral, uma estratégia de resistência cultural. O “santo Orixá” do verso representa a associação dos orixás com os santos católicos. A voz lírica expressa que a África não foi esquecida por seus descendentes, pelo fato de que a beleza e fortuna da terra natal foram resguardados na memória.

A afro-religiosidade também é a temática central de outro poema meneziano, “*Toiá Verequête!*”. Neste, narra-se a incorporação da entidade da afro-religião Tambor de Mina, o Toiá Verequête, em uma mãe de santo, e a interação dele com as pessoas no terreiro. No refrão do poema, a divindade é invocada por seu nome repetidas vezes:

“Toiá Verequête!”

“Toiá Verequête!” (Menezes, 1993a, p. 242)

Vários poetas e escritores negros latino-americanos expressaram a afro-religiosidade em seus escritos, como o cubano Nicolás Guillén no seu poema *Sensemayá*⁸, presente na obra *West Indies, Ltd.* (1934):

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé!

¡Mayombe-bombe-mayombé! (Guillén, 1974, p. 148)

De acordo com Rogério Mendes (2022, p. 177), o termo de origem bantu “*Mayombé*” é uma redução de uma das afro-religiosidades de Cuba, *Palo*

8 - Rogério Mendes (2022, p. 177) explica que “*Sensemayá*” é um neologismo que une “*Sense*”, que significa Providência Divina, com “*-mayá*”, supressão do nome da mãe de todos os orixás, *Yemanyá*.

Mayombe – no poema é uma mediação entre divindades afro-religiosas com os humanos –, acompanhada da palavra “*bombe*”, o que estrutura, segundo Mendes, uma “aliteração, sonoridade, ritmo, plasticidade ‘inscricional’ na intenção de efetivar rítmica percussiva que funciona como refrão no poema, espécie de sinestesia ao simular ritual de proteção”. Assim como Menezes, Guillén invoca a religiosidade fomentada pela ancestralidade africana presente na *América*, através da literatura, na qual essa menção gera a sonoridade poética. Menezes retrata a oralidade do terreiro com o refrão do poema “*Toiá Verequê!*”, reproduzindo um ritmo repetitivo; Guillén sugere a musicalidade do tambor com o refrão do poema *Sensemaya*. Em ambos, não há apenas uma intencionalidade estilística, há também uma intenção identitária do negro em reivindicar a sua ancestralidade, e uma intenção política da própria comunidade *amefricana*, opondo-se ao colonialismo e falando sobre si mesmo.

Nicolás Guillén foi um poeta negro de Cuba, com uma poesia “marcada por elementos retirados da música cantada nos bairros crioulos, dos espetáculos de dança popular, das rinhas de galos e da musicalidade quente dos pregões de rua” (Fonseca, 2014, p. 249). Assim, pode-se dizer que ele foi um intérprete sócio-histórico-cultural que contribuiu para a reflexão acerca da identidade de Cuba. Para Quince Duncan (2019, p. 241), Guillén expressou uma concepção sobre a presença negra na América Latina e no Caribe, oposta àquela abordada por poetas e escritores brancos, os quais eram tanto os reprodutores de perspectiva negativa e pejorativa sobre o negro, como aqueles que já haviam superado o discurso do colonizador.

Em 1930, Guillén publicou oito poemas na coluna *Ideales de una raza*, do jornal *Diario de la Marina*, que constituíram, posteriormente, a obra *Motivos de Son*, na qual a sonoridade da música popular cubana, o *son*, influencia a estética e o tema (chamando assim de *poema-son*), além de realizar uma crítica implícita à realidade socioeconômica dos bairros de Havana, capital cubana, ocupa-

dos, principalmente, por negros (Figueiredo *et al.*, 2010, p. 329-330). Duncan (2019, p. 245) considera essa obra de Guillén como revolucionária na literatura de língua hispânica. No ano seguinte, em 1931, o poeta antilhano publica outra antologia de poemas, *Sóngoro Cosongo*. Nesta, segundo Figueiredo *et al.* (2010), o som dos tambores africanos está inserido na estrutura métrica tradicional do idioma espanhol, enquanto desenvolve, tematicamente, uma releitura da história e construção social de Cuba, evidenciando aspectos de protesto social, que se sobressaíram, posteriormente, na obra *West Indies, Ltd.*. Na sequência, cita-se o poema *Caña*, presente em *Sóngoro Cosongo*:

El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral.

¡Sangre
que se nos va! (Guillén, 1974, p. 130)

O texto poético aborda a exploração do trabalho imposto aos negros nos canaviais. Neste contexto, o negro está no canavial como mão de obra que executa as atividades braçais; o *yanqui* (*yankee*/estadunidense) é quem está acima neste sistema capitalista, usufruindo do ganho do canavial; a terra é explorada pela economia canavieira, sendo um componente primário desse sistema. O poema expressa a ideia de que tal atividade econômica é uma exploração brutal do tra-

balhador, evidenciando que esse labor não beneficia Cuba e nem a mão de obra, mas sim o estrangeiro, representando, por meio da literatura, o imperialismo dos Estados Unidos em relação ao território cubano.

O trabalho rural envolvendo a plantação de cana-de-açúcar, de certo modo, aproxima o texto poético de Guillén com o poema *Cachaça*, de Menezes, pois em ambos a literatura é um meio de denúncia do opressor capitalista e da exploração do negro. No caso do poema amazônico, representa-se a exploração do capitalismo colonialista imposto aos negros escravizados. Já no poema cubano, representa-se o negro como vítima do imperialismo estadunidense. Através das suas obras, Nicolás Guillén transmite a *cubanidad* (identidade cubana) e Bruno de Menezes, com *Batuque*, espalha a negro-amazonicidade, conforme Josse Fares e Paulo Nunes (2005, p. 15), aspectos que os aproximam. Ambos são atravessados pelas periferias urbanas – Menezes pelas de Belém, Guillén pelas de Havana – e, principalmente, pela música *amefricana* – *son*, batuque e tambor africano –, característica que ressalta e enaltece as marcas da africanidade na construção histórico-cultural do continente, a qual não é, evidentemente, exclusivamente europeia e branca (Gonzalez, 1988, p. 69). A poética dos *amefricanos ladinos*⁹ rufa contra o colonialismo europeu ou o imperialismo estadunidense.

3. Reflexões Finais

A literatura de Menezes e de Guillén pode ser vislumbrada como um espaço da musicalidade *amefricana*, pois o batuque e o *son* são bases estéticas e temáticas, assim como o jazz e o blues para o *Harlem Renaissance*. O movimento estadunidense não foi só literário, visto que abarcou intelectuais de outras áreas das Humanidades (antropologia, história, sociologia, jornalismo) e outras linguagens artísticas (música, dança, arte visual, escultura), aspectos que o aproximam

9 - Lélia Gonzalez (1988, p. 69) pontua que a “*América Africana cuja, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: Améfrica Ladina*”.

da Academia do Peixe Frito, composta pela presença do jornalista De Campos Ribeiro, do musicista Tó Teixeira, do antropólogo Nunes Pereira, do literato e etnógrafo¹⁰ Bruno de Menezes.

A poética da *Négritude* também é marcada pelo ritmo e sonoridade dos respectivos territórios de origem dos seus membros, o *amefricano* e senegalês. Pode-se dizer que o movimento francófono, Menezes e Guillén ultrapassaram a visão colonial, desvelando em seus escritos o *racismo por denegação*, assim classificado por Gonzalez (1988, p. 72), ou seja, o racismo disfarçado, sofisticado, característico das sociedades *amefricanas* de colonização latina, onde estão internalizadas as “teorias” da miscigenação, o mito da “democracia racial” e o projeto de embranquecimento¹¹, diferente dos territórios de colonização anglo-saxônica. Nestes, segundo Lélia, já há o *racismo aberto*, que explicita a segregação racial, tendo como efeito uma conscientização disso desde a infância e, por isso, a identidade negra é reforçada e o racismo é percebido com mais clareza (Gonzalez, 1988, p. 74). Tanto os dois poetas *amefricanos* quanto a *Négritude* atuaram politicamente contra outras formas de controle e opressão: Guillén se opôs ao neocolonialismo imperialista estadunidense; Menezes e a *Négritude*, assim como alguns integrantes do *Harlem Renaissance*, como Marcus Garvey e W.E.B Du Bois, reivindicaram a independência das regiões da África que eram ainda colônias europeias na primeira metade do século XX.

Para finalizar, é importante ressaltar que neste ensaio não almejou-se per-

10 - De acordo com Rodrigo Wanzeler, é necessária uma “ressignificação do fazer literário de Bruno de Menezes, dando amplitude ao estudo referente a um Bruno que não foi apenas literato engajado, mas um etnógrafo das minorias marginalizadas, possibilitando, por meio de sua antropológica, um ecoar de vozes obnubiladas ao longo do tempo” (Wanzeler, 2020, p. 101).

11 - Segundo Gonzalez, “uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos dos estilizações, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (limpar o sangue, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura” (Gonzalez, 1988, p. 15).

ceber se há influência ou inter-relação direta entre a Academia do Peixe Frito e Bruno de Menezes com o *Harlem Renaissance*, *Négritude* e Nicolás Guillén, ou se houve algum tipo de contato entre eles. Objetivou-se no presente texto refletir sobre a questão de que a intelectualidade negra de meados do século XX, oriunda de diferentes pontos da *América*, utilizou a literatura e outras artes como: espaços de resistência ao eurocentrismo e ao racismo; veículos de conscientização crítica à questão étnico-racial em contextos históricos e sociais; e meios para se exaltar a ancestralidade africana e reivindicar a identidade negra.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Rosa. **Batuque**: uma leitura genética. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2017.

BARROS, Magaly Caldas; SERRA, Hugo Hage. A Belém da Belle Époque e os roteiros geo-turísticos como instrumentos de educação patrimonial. **Revista Formação**, v. 25, n. 44, , p. 209-239, 2018. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/5163>. Acesso em: 15 mar. 2024.

BITONDI, Matheus Gentile. **A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas**. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/9e3925ff-94da-4d18-bf24-c4cb08729e58>. Acesso em: 23 dez. 2023.

COUTINHO, Eduardo de Farias. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 181-191, maio-ago, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-181>. Acesso 19 dez. 2023.

COUTINHO, Eduardo de Farias. Questões de literatura comparada na América Latina. *In*. GUIZZO, Antonio Rediver; PERETI, Emerson; MATIAS, Felipe dos Santos (orgs.). **América Latina**: estudos comparados em literaturas e outras artes. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 15-31.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **África**, São Paulo, v. 24, p. 193-210, 2002. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268358939.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2024.

DUNCAN, Quince. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. *In*. CAPIVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da. **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. Boa Vista: Editora da UFRR. 2019. p. 241-259. *E-book*. 371 p. Disponível: <https://ufrr.br/editora/index.php/editais?download=412>. Acesso em 05 fev. 2024.

FARES, Josse; NUNES, Paulo. Prefácio. *In*. MENEZES, Bruno de. **Batuque**. Belém: [s.n.], 2005, p. 15-18

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. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/479/764>. Acesso em: 02 fev. 2024.

FIGUEIREDO, Eurídice *et al.* Negritude, negrismo, literaturas de afro-descendentes. *In.* FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 313-340.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra: os sentidos e as ramificações. *In.* DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. vol. 4, 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014. p. 245-277.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In.* **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**, n. 1 - Batalha de Ideias, p. 12-20, 2011. Disponível em: https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf. Acesso em: 15 mar. 2024.

GUILLÉN, Nicolás. Sóngoro cosongo. *In.* GUILLÉN, Nicolás. **Obra poética**: 1920-1972. Tomo I. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1974, p. 111-132. Edición digital. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/songoro-cosongo-1931--0/html/ff47ec48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Acesso em 02 fev. 2024.

GUILLÉN, Nicolás. West Indies, Ltd. *In.* GUILLÉN, Nicolás. **Obra poética**: 1920-1972. Tomo I. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1974, p. 133-171. Edición digital. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/west-indies-ltd-1934--0/html/ff47fecc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_9. Acesso em 02 fev. 2024.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Nossos intelectuais e os chefes de mandinga**: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951). 2011. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8602/1/Leal.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

MENDES, Rogério. O Afrorealismo de Nicolás Guillén: entre a poesia son e a transculturação. In. MENDES, Rogério. **Pedagogias da Cimarronaje**: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para crítica literária e literatura latino-americana. Ilustração: Gabriel Queiroz. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2022, p. 170-189. *E-book*. 107 p. Disponível em: <https://hispanistas.org.br/wp-content/uploads/2022/05/RogérioMendes-PedagogiasdaCimarronajecorfinal.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2024.

MENEZES, Bruno de. Batuque. MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Vol. 1. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993a. p. 199-297.

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

MONTEIRO, Alef. O pensamento negro e suas relações com outras perspectivas descoloniais. In: ALVES, Míriam Cristiane; ALVES, Alcione Corrêa (orgs.). **Redes Intelectuais**: epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas. 1. ed. Porto Alegre: Rede Unida, 2021. p. 23-41. Disponível em: <<https://editora.redeunida.org.br/wp-content/uploads/2021/07/Livro-Redes-Intelectuais-epistemologias-e-metodologias-negras-descoloniais-e-antirracistas.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. Harlem Renaissance: morrer para nascer e escrever a partir de si. **História: Debates e Tendência**, Programa de Pós-Graduação em História, Passo Fundo, v. 21, n. 2, p. 117-129, 2021. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rhdt/article/view/11096/114115910>. Acesso em: 13 mar. 2024.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia Torres. Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província. **Asas da Palavra**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Belém, v. 15, n. 1, p. 08-15, jul. 2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/issue/view/84>. Acesso em: 03 fev. 2023.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In.

LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em 08 fev. 2023.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

WANZELER, Rodrigo de Souza. A antropológica de Bruno de Menezes. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, v. 17, n. 1, p. 82-102, 2020. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/48>. Acesso em: 15 mar. 2024.

IV: Jacques Flores em Sala de Aula: da Voz à Letra e da Letra à Voz

Ana Selma Barbosa Cunha¹

1 - Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPG-CLC-Unama) e doutoranda no mesmo programa de pós-graduação. Docente/ SEMEC/ SEDUC-PA. Lattes: <http://cnpq.br/7222171285638888>. Contadora de histórias e cofundadora da Rede de contadores de Histórias do Pará (RECONTAH) e-mail: anaselmacunha@gmail.com

1.INTRODUÇÃO

O presente texto é um recorte da pesquisa iniciada na dissertação de mestrado intitulada “O Sensível na Escola: oralidade e performance em Jaques Flores, da Academia do Peixe Frito”, defendida em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia, sob orientação do professor Dr. Paulo Nunes.

O objetivo da pesquisa era o de observar a prática da ‘contação’ de histórias na escola, estimulada pelo sensível, mediada pela performance. Neste recorte se ressignifica o

caminho poético-metodológico da difusão das narrativas para se chegar à performance, através da crônica “Vamos comer peixe frito?”, de Luís Teixeira Gomes, o Jaques Flores, integrante da Academia do Peixe Frito.

O encontro com Jaques Flores se deu em decorrência do ingresso no projeto de pesquisa Academia do Peixe Frito: interfaces entre Literatura e Jornalismo, coordenado pelos professores doutores Paulo Nunes (UNAMA) e Vânia Torres (UFPA), projeto esse integrante do PPGCLC.

O projeto Academia do Peixe Frito (APF) está interligado ao Grupo de Estudos e Pesquisa Narramazônia: narrativas contemporâneas da Amazônia paraense, que congrega UNAMA (PPGCLC) e UFPA (PPGCOM), tendo também a professora doutora Alda Cristina Costa como uma das coordenadoras, ao lado dos dois professores já citados. Ingressei no projeto de pesquisa e procurei conhecer mais sobre os “moços” da Academia do Peixe Frito, dentre os quais figurava o literato Jaques Flores.

A Academia do Peixe Frito foi um encontro de amigos, jornalistas, literatos, pesquisadores da cultura, que não apenas observavam a realidade da capital Belém, mas optaram por discutir e escrever sobre ela, graças à consciência que tinham dos problemas sociais e culturais de sua época e de como o Jornalismo e a Literatura poderiam constituir suas trincheiras de resistência.

Os intelectuais acadêmicos escolheram espaço físico do Ver-O-Peso, para, a partir dali demarcar sua ação de resistência e inovação dos padrões culturais desgastados e ultrapassados, haja vista ser esse um espaço aberto a todas as classes sociais e todos os tipos humanos.

Foi a partir dos estudos com o Grupo de Pesquisa que passei a ter contato com as obras de alguns escritores da Academia, retomando leituras de autores como Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir, De Campos Ribeiro, até que um dia recebi do meu orientador um exemplar do livro *Panela de Barro*, de Jaques Flores, que integrou a Academia do Peixe Frito. Flores foi um dos escritores que deu voz às

vozes da periferia, mas que eu desconhecia.

Um dia, meu orientador do mestrado, professor Paulo Nunes, entregou-me um livro e pediu que o lesse, o impacto foi grande, primeiro porque a edição era antiga. O livro, como uma joia preciosa, precisava ser tocado com muito cuidado, pois o tempo já o deixara bem frágil.

Ao abri-lo, outro impacto: ver, na contracapa, a assinatura da professora Josese Fares, que foi minha professora de Literatura no Ensino Médio e que muito me influenciou no interesse pela palavra bem-dita, tive, então, naquele momento, a certeza de que a escolha por Jaques Flores foi uma escolha que ocorreu em via de mão dupla.

Optei por contar sua história e trazer para minha voz a sua narrativa. Acredito no poder da Palavra e na força atrativa que uma história exerce sobre o narrador para que seja contada. Vi naquela assinatura um chamado, ao qual tento atender, honrando a voz de minha professora e de tantas outras vozes que, antes de mim, narraram Jaques Flores.

Jaques Flores nasceu Luis Teixeira Gomes em Belém, no dia 10 de julho de 1893; filho de João Teixeira Gomes e Antonia da Conceição Gomes, de origem humilde. A filha de Jaques, Maria Leonor Gomes Cavaleiro de Macedo, na introdução das *Obras Escolhidas de Jaques Flores*, edição organizada por Ana Diniz (1993), assim descreve o pai:

Não tenho dificuldades em evocar a figura de meu pai: homem bondoso e sentimental, alegre e bonachão. Charuto nos lábios, bengala na mão direita, testa ampla indicando uma calvície adiantada, óculos grossos de armação escura, ele caminhava, já um pouco curvo pela idade, cumprimentando com um sorriso amistoso os vizinhos e conhecidos (MACEDO, 1993, p. 7).

Também De Campos Ribeiro, jornalista, literato e companheiro da Academia

do Peixe Frito, na obra supracitada, assim o descreve:

Daí seu aprumo nas roupas, que seriam poucas, mas impecáveis de limpeza, a flamante gravata, vez por outra umas polainas positivamente anacrônicas, o chapeirão de feltro com imperceptível queda para a esquerda, e presa ao antebraço a “Fabiana”, o bengalão de junco que o acompanhou até quase aos anos de madureza, quando de há muito se lhe fora do crânio a maior parte da famosa cabeleira preta (RIBEIRO, 1993, p. 15)

Na imagem a seguir, Luís Teixeira Gomes, o Jaques Flores:



Fonte: acervo projeto Academiado Peixe Frito (Unama/UFPA)

Jaques Flores teve de começar a trabalhar ainda muito jovem, quando precocemente ficou órfão de pai. Vejamos o relato de De Campos Ribeiro sobre esse fato:

A orfandade paterna levou-o da escola primária direto a uma oficina gráfica. E o convívio com os livros que imprimia, que cedo se tornava oficial impressor, à cantiga das minervas e prelos, ritmada aos ruídos dos tipos nos componedores, fatal seria desabrochar na alma do rapaz de 15 anos o germe do intelectual que trouxera do berço (RIBEIRO, 1993, p. 11).

Tendo de parar de estudar, Luis Gomes iniciou sua vida profissional numa oficina gráfica como tipógrafo, o que acabou despertando o jornalista e, posteriormente, o escritor e poeta que participou ativamente da renovação provocada pelo movimento modernista de 1922; que cooperou com Bruno de Menezes na revista “Belém Nova” e que atuou intensamente na “Associação dos Novos”, a qual depois passou a ser denominada Academia do Peixe Frito.

Luis Teixeira Gomes escolheu o pseudônimo de *Jaques Flores* para assinar sua escrita, apresentando como característica um forte humorismo, que marcou suas narrativas. No entanto, sua escrita traz como assinatura principalmente sua capacidade de observação e análise das pessoas a partir da vivência cotidiana. O jornalista Georgenor Franco, no texto “Luis Teixeira Gomes: se mudasse deixaria de ser Jaques Flores”, afirma que Jaques Flores era muito respeitado no meio jornalístico por sua seriedade profissional e extraordinário senso crítico.

Quanto mais ia lendo, mais me envolvia com a escrita de Jaques Flores e com suas crônicas sobre o modo de vida peculiar do amazônida. Foi assim que percebi que havia encontrado um autor que me despertara o interesse em aprofundar os estudos sobre sua obra.

2. Construindo o Caminho da Performance

O ponto de partida para o início da performance é o próprio texto. O encontro do contador com a história a ser narrada desperta de imediato o desejo de recon-

tá-la, pois o que a narrativa traz reverberou nesse contador, fazendo aflorar sentimentos, reflexões, emoções, que fazem com que ele perceba a potência narrativa do texto. Acerca desse fenômeno, Celso Sisto (2012) explica que,

Ao preparar uma história para ser contada, o contador tenta, mesmo sem saber ou se dar conta, premeditar, antecipar o que vai acontecer com o ouvinte, tomando por base os efeitos que este ou aquele recurso provocam nele mesmo. O efeito provocado no ouvinte tem um pouco de previsibilidade e um pouco de obscurecimento (SISTO, 2012. p. 46).

O autor, referência, em se tratando do assunto abordado, afirma a necessidade de que o contador esteja inteiro na preparação da contação, deixando fluir suas emoções. Isso feito, ampliam-se as possibilidades de alcançar os ouvintes, tocá-los os sentidos, instigar a emoção sinestésica de que falamos anteriormente, no ato da narração.

Faz-se necessário também que o narrador tenha um olhar apurado para o texto, no sentido de analisá-lo e compreendê-lo em sua totalidade, a fim de perceber os atrativos, os elementos que podem mostrar que aquele texto pode culminar numa boa contação de histórias. O texto “Vamos comer peixe frito?”, de Jaques Flores, atraiu-me inicialmente devido a três traços fundamentais que ele apresenta: o elemento afetivo (vínculo subjetivo), a singularidade poética e as múltiplas possibilidades do texto.

O aspecto afetivo refere-se ao fato de a edição que recebi desse livro ter pertencido a uma professora muito querida do Ensino Médio, Josse Fares, educadora que me despertou o interesse pela Literatura. Lá se encontrava a assinatura do pertencimento: ‘Josse’, e eu não pude me furtar a esse laço tão subjetivo que me envolveu naquela escrita literária.

A singularidade poética diz respeito à peculiaridade da escrita de Jaques Flores que me cativou: o autor é um exímio contador de histórias, representa bem o tipo de contador descrito por Walter Benjamin, já citado anteriormente, o qual

corresponde àquele que conhece bem sua cidade, sua gente, enfim, sua cultura, e conta o que observa no cotidiano. Ainda me chama a atenção o fato de suas crônicas serem narradas de forma bem-humorada.

O terceiro traço que mencionei da obra de Jaques Flores é a possibilidade narrativa que o texto apresenta, observando-se que, na escrita desse autor, consegue-se perceber marcas da oralidade, o que possibilita o retorno da letra para a voz com maior fluidez narrativa. Acrescente-se a isso o fato de sua escrita estar intimamente ligada ao ethos amazônico, nosso jeito de ‘ser e estar no mundo’.

Após estar íntima do texto – o procedimento de memorização já se deu como num circuito de laços e entrelaçamentos afetivos –, procuro narrá-lo em voz alta, para mim mesma; é preciso que se diga que tenho a necessidade de ouvir minha narração. Mais recentemente, adquiri o hábito de gravar a história que vou contar, assim posso verificar o tempo de duração do enredo, posso perceber seu ritmo e adornar a história. Não há, então, como afastar-se do ditado popular que diz: “quem conta um conto aumenta um ponto”.

Trabalhadas as artimanhas para reter o texto na memória, os artifícios de absorver o ritmo da narração, passo à construção do ‘corpo da narrativa’, na verdade, à preparação do corpo para a narrativa sustentar-se e acontecer. Sisto (2012) fala da existência de três tipos de gestos (o ilustrativo, o enfático e o sintético) e os detalha:

O gesto ilustrativo é o mais comum e o mais usado. Ele é descritivo e, por isso mesmo, de fácil e rápida decodificação. [...] Os gestos enfáticos são gestos de força, gestos para reforçar o que estamos dizendo, para chamar a atenção sobre aquilo que queremos destacar. [...] Os gestos sintéticos são mais simbólicos, porque são mais metafóricos. Formam-se nas estruturas de significação mais seletivas e, por isso, passam a ser a expressão pessoal de algo que está sendo dito (SISTO, 2012, p. 49-50).

É imprescindível avaliar a construção corporal de uma história, o que significa selecionar os tipos de gestos que a história pede, afinal de contas, a relação corpo e voz é inerente e necessária à construção da performance. Como citei acima, a forma com que o narrador Jaques Flores apresenta os tipos humanos salta aos olhos do leitor e me chamam a atenção. Logo, meus gestos vão buscando representar alguns dos tipos humanos explorados na crônica estudada.

2.1 O Caminhar

Já elucidei anteriormente os motivos pelos quais o texto “Vamos comer peixe frito?”, de Jaques Flores, foi escolhido e ‘me escolheu’. Assim, reafirmo que o início do caminho para chegar à performance é justamente o próprio texto, é exercitar a leitura “investigativa”, isto é, ler e reler o texto, procurando apropriar-se de todos os detalhes possíveis da narrativa.

O que se busca inicialmente é atender, principalmente, às possibilidades imagéticas que o texto apresenta, haja vista que, no momento da narrativa, a riqueza de imagens irá alimentar a ligação entre narrador e ouvintes. Nessa perspectiva, estudar o texto a ser narrado é extremamente necessário para que o contador possa desvelar os segredos e as potencialidades dessa narrativa.

Nas pesquisas que empreendi, encontrei duas edições da obra *Panela de Barro*, na qual está inserida a crônica “Vamos comer peixe frito?”. A primeira foi publicada no Rio de Janeiro, por Andersen Editores, em 1947; a segunda, em Belém, pela Fundação Cultura do Pará Tancredo Neves, datada de 1990. A seguir, há a imagem das capas das duas edições referidas:

Capas das edições de 1947 e 1990 da obra *Panela de Barro*, respectivamente



Fonte: Disponível em: <<https://www.traca.com.br/livro/104805/>>; <http://www.icbsena.com.br/autor_livrophp?autor_livros=Flores,%20Jaques>. Acesso em: 17 mar. 2018.

Antes de seguir o caminho de “roteirizar” a narração, é preciso esclarecer que, para realizar tal ação na escola, mesmo sendo a diretora, e justamente por não querer usar de tal prerrogativa, procurei a gestora da USE, professora Rosângela, minha chefia imediata, munida de documento de autorização expedido pela universidade que descrevia como seria o processo de pesquisa, para solicitar sua autorização para o intento, a qual foi concedida (o documento encontra-se nos anexos).

Para participar da investigação, foram escolhidas as turmas de quarto e quinto anos do Ensino Fundamental. Justifico a escolha das turmas: os alunos de quarto e quinto anos das turmas de 2018, em sua maioria, estão na escola há quatro

e cinco anos, respectivamente; por conta disso, vivenciaram muitas sessões de narração feitas por mim durante esses anos, ou seja, são alunos-ouvintes experientes, pois, por assim dizer, nosso contrato do **Era uma vez...** vigora há algum tempo entre nós.

Foram selecionados seis alunos (três do quarto ano e três do quinto) para serem os ‘cinegrafistas’, os que iriam segurar o “espelho” para ver refletida a performance. O processo foi simples: os alunos foram chamados e lhes perguntei se aceitavam fazer o registro de uma ‘contação’ minha por meio de celular; esclareci aos alunos que esse registro seria para meu trabalho de conclusão do mestrado na universidade, e então eles, crianças da era digital que são, aceitaram de pronto.

A narração se deu em sala de aula, mas somente estavam presentes a contadora e os alunos que iriam registrar, haja vista que, nesse espaço, com todos os alunos presentes, poder-se-ia correr o risco de eles mostrarem imagens dos colegas, o que poderia gerar problemas quanto ao uso de imagem das crianças, além disso, o objetivo era o registro da imagem da contadora em performance.

Foram entregues os celulares, um aparelho da contadora e dois emprestados para a ação, todos preparados para a função vídeo, com memória para suportar o tempo da narração e colocados em “modo avião”, para que não houvesse interrupções por ligações e/ou mensagens via internet.

Foram feitas gravações teste, para realizar uma série de verificações: melhor posicionamento da contadora e de quem estava gravando, luz, volume da voz etc., mesmos assim algumas situações inesperadas aconteceram: na primeira sessão, uma das crianças acabou não gravando a performance; na segunda sessão uma das crianças apagou, sem querer, a gravação e, um dos celulares de uma outra criança, acabou a memória e a narrativa ficou incompleta.

Assim, foi realizada uma terceira sessão para ter mais ‘olhares’ sobre a performance. Ressalte-se que, apesar de os alunos estarem para o registro, sua presença foi crucial para a performance, haja vista que o contador, apesar de se pre-

parar, planejar para a narração, precisa do “diálogo” com o ouvinte, em presença, para conduzir a narrativa, pois o ouvinte, por meio de olhares e expressões, dá ritmo e desenho à performance do contador.

A descrição do caminho neste estudo acontece em paralelo à preparação para performance do texto escrito de Jaques Flores. ‘Tecnicamente’ se deve fazer uma narração para dizer o que foi feito na performance em tela, refletida nas imagens feitas pelos alunos, analisando as possibilidades narrativas que o texto traz. O que se deseja aqui é trabalhar os processos enunciativos de performance e o modo como o texto passa a ser preparado para o ato de contar. Sigamos o caminho...

O título do texto de Jaques Flores é uma pergunta-convite, mas, para não ‘dar o serviço’ ao ouvinte, logo na primeira frase da narração, uso como estratégia uma provocação interrogativa, elaboro perguntas como: “Vocês sabiam que as cidades podem ser caracterizadas pelo modo como as pessoas se alimentam? Qual seria uma marca de Belém, nossa capital? Qual comida seria nossa marca?”. Claro que as respostas baseiam-se no contexto de agora e assim se vai instituindo nosso (meu e do texto) “contrato” com a plateia, que tende a envolver-se no jogo narrativo.

Depois, situo a plateia no tempo-espço do “há muito tempo...” e lhes digo o mote da história: “antigamente, em Belém, o peixe frito era uma comida tão presente na vida das pessoas, que era vendido em porções nos pequenos comércios, tabernas, botecos da cidade; o peixe era considerado comida da gente humilde”. Na sequência textual, Jaques descreve um pequeno comércio local, encontro com o peixe frito. Para a narrativa, esse percurso e a descrição do ambiente são extremamente necessários para gerar nos ouvintes a construção imagética.

Descrever, com alguns detalhes (para aguçar a curiosidade dos ouvintes) a “quitanda”, a taberna retratada, como são chamados hoje em dia esses pequenos comércios dos subúrbios de Belém, é importante para a narrativa, assim como descrever o tabuleiro com peixe frito, acionando o paladar e o olfato da plateia:

um dos pontos fortes do processo de enunciação oral.

Seguindo o ‘desenho’, Jaques, na narrativa, ressalta o fato de que o peixe era vendido em porções, em postas, e as pessoas compravam de acordo com o que o seu bolso pudesse. Cito também a crise de pescado da época, descrita por Jaques, que fez com que os vendedores de peixe frito mudassem a espécie de peixe para não faltar a iguaria no mercado, conforme se observa no texto constante na Figura 12:

Levei para a voz também o fato de que o “peixe frito deixou de circular apenas pelos bairros pobres”, podendo ser encontrado nos cafés “chics” do centro da cidade e nos restaurantes dos hotéis, fazendo a ressalva do autor de que o melhor lugar para se consumir o peixe frito seria o mercado e que, quando não se encontra peixe para vender ali, nos termos da época, “o negócio estava vasqueiro, vasqueiríssimo”, isto é, a situação econômica estava difícil.

Outro ponto que me chamou a atenção nessa crônica de Jaques Flores é sua capacidade de observação e análise dos tipos humanos da Belém do seu tempo e do contexto social no qual estão inseridos. Jaques é um exímio ‘pintor de costumes’, o que possibilita, salvo engano, uma ‘viagem no tempo’. A seguir, apresento um trecho da crônica em que essa peculiaridade do narrador transparece nas linhas do texto:

Para traduzir essa ‘pintura’ para a narrativa e torná-la atrativa para o ouvinte, é importante dar ênfase à descrição desses tipos, bastando acompanhar o desenho do artista, haja vista que Jaques Flores deixa bem delineados os tipos humanos, suas vestimentas sujas ou engomadas, se engravatados ou não, quantas postas de peixe levavam, tudo isso é demonstrado no momento da performance como sendo uma característica do peixe frito: ser democrático e atender a todos os bolsos dos mais humildes aos mais abastados.

É bem expressivo no texto o relato do cronista sobre a senhora “dona Chancha”, representante da camada abastada da sociedade belenense, que ia ao mer-

cado comprar seu peixe frito, levava-o embrulhado em papel especial, dentro de uma bolsa cara, mas não o deixava faltar à mesa. Nessa narrativa, é dada ênfase à quantidade de postas de peixe que ela compra, e isso aguça a curiosidade dos ouvintes, que literalmente “crescem o olho”, pensando em tantas postas de peixe frito...

No final da narrativa, sigo os passos de Jaques Flores e procuro usar sua ‘senha’ para deixar todos os presentes, paraenses acostumados a se deliciar com um bom peixe-frito, com água na boca: repito o convite feito pelo autor, desde o título de sua crônica, retomando a relevância de se consumir peixe frito no mercado, e acrescento: “gostaria de convidar vocês, para que a gente possa ir bem ali, no mercado, comer uma boa posta daquele peixe bem fritinho que estala na boca”, sem deixar de mencionar seus ‘companheiros’, como a farinha d’água, o limão e uma boa pimenta.

A narrativa de Jaques Flores ‘acorda’ nossos sentidos ao falar de um prato tão apreciado por muitos até hoje. A prática de comer peixe frito é por vezes um ‘programa’ de família, seja em casa, seja nos mercados da cidade, como no mercado do Ver-O-Peso, o qual segue mantendo a tradição de ter presença de vendedores de peixe frito. Com o passar do tempo, mudaram as espécies de peixe mais usadas na iguaria hoje: os peixes mais consumidos são a dourada e o pirarucu.

Observa-se ainda que o peixe frito segue, por assim dizer, como alimento democrático, pois toda sorte de pessoas, de todas as classes, paraenses ou turistas do Brasil e de outros países, vai ao mercado à procura do peixe frito, que ganhou um (novo?) parceiro: o açaí. Assim, a tradição vai se ressignificando e se atualizando e o hábito de comer peixe frito segue, como na época de Jaques Flores, dizendo muito sobre o povo da Amazônia.

A voz em performance, o ato de contar histórias, confirma-se assim como necessário fio condutor para uma educação sensível, para a escuta criativa, que amplia o olhar para dentro de si, para o mundo que nos cerca e para todas as

cores, odores, texturas e sons que possibilitam inúmeras interpretações. Contar histórias também se constitui como um ato de resistência contra o silenciamento de comunidades tradicionais e das vozes do povo, “massacrado” pela cultura massificadora que visa invisibilizar o que e quem não faz parte de seus interesses.

A principal fonte do contador de histórias contemporâneo é o escrito, conforme se discutiu no decorrer do texto, e não mais a vivência com a oralidade primária, pois é cada vez mais raro o encontro com contadores de histórias tradicionais. O ofício do contador é desenvolvido e aperfeiçoado por meio de muito trabalho e muita pesquisa; o contador, ao ‘ouvir’ as vozes nos livros, procura liberá-las por meio de sua voz e da expressão de seu corpo.

3. Conclusão

Refazer o caminho poético-metodológico para se chegar à performance, ou seja, o caminho para a narração de uma história, aqui exemplificado a partir do texto “Vamos comer peixe frito?”, de Luis Teixeira Gomes, o Jaques Flores, integrante da Academia do Peixe Frito, não é uma receita e sim uma partilha; foi uma vivência permeada de aprendizado e afetividade.

Percebe-se a importância de que o contador de histórias, seja ele professor ou diretor, esteja comprometido com seus ouvintes, estude, planeje, tenha intimidade com o texto narrado. Tal intimidade provém das ‘pistas’ dadas pelo próprio texto em sua relação com o contador.

O caminho escolhido por mim, na direção da Escola Estadual Amazonas de Figueiredo, no período de 2012 a 2015, foi o de atuar também como contadora de histórias para os alunos, como parte de um projeto para a melhoria da aprendizagem, tendo como viés o sensível, despertado pelas narrativas, objetivo maior deste estudo.

Analisar esse caminho fez-me ampliar o olhar sobre o percurso de minha história como professora/diretora/contadora de histórias e, assim, foi possível

constatar que o ato de narrar é um elemento formador do imaginário e que sua presença nos currículos escolares do Ensino Fundamental é imprescindível.

Além disso, esta pesquisa possibilitou-me observar que a ‘contação’ de histórias não se constitui apenas como instrumento pedagógico, mas representa forma exemplar de comunicação, que desperta a sensibilidade e mantém ancestrais e simbólicas fogueiras acesas, que são ressignificadas na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Abguar. A panela vai ferver. In: FLORES, Jaques. *Panela de Barro*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990 (Lendo o Pará 6), p. 09-11.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CUNHA, Ana Selma Barbosa. Narrativas na Panela de Barro. *A Academia do Peixe Frito em Jaques Flores*. Revista *Asas da palavra*. v. 15, n. 01, p. 79-86, 2018.

DINIZ, Ana (Org.). *Obras escolhidas de Jaques Flores*. Belém: CEJUP, 1993.

FEITOSA, Débora Alves. et al. (Org.). *O sensível e sensibilidade na pesquisa em educação*. Cruz das Almas: UFRB, 2016.

FLORES, Jaques. *Panela de Barro*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990 (Lendo o Pará 6).

FLORES, Jaques. *Panela de Barro*. Rio de Janeiro: Andersen, 1947.

FRANCO, Georgeton. Luis Teixeira Gomes: se mudasse, deixaria de ser Jaques Flores. [S.l.: s.n.], s.d. (Acervo particular de Marcos Valério Reis).

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia. *Academia do Peixe Frito: diálogos e intersecções entre Literatura, jornalismo e Ciências Sociais na Amazônia do século XX*. 40º Encontro Anual da ANPOCS. Anais..., Caxambu, out. 2016. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro/st-10/st02-8/10533-academia-do-peixe-frito-dialogos-e-intersecoes-entre-literatura-jornalismo-e-ciencias-sociais-na-amazonia-do-seculo-xx/file>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia. Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província. *Revista Asas da palavra*. v. 15, n. 01, p. 08-15, 2018.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto: a emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Pedagogia da Performance: do uso poético da palavra na prática educativa*. *Educação & Realidade* (on-line), maio/ago. 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227077009>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

PIMENTEL, Álamo. Sensibilidade e criação. In: FEITOSA, Débora Alves. et al. (Org.). *O sensível e sensibilidade na pesquisa em educação*. Cruz das Almas: UFRB, 2016.

RIBEIRO, De Campos. *Aquele querido Jaques...* In: DINIZ, Ana (Org.). *Obras escolhidas de Jaques Flores*. Belém: CEJUP, 1993. p. 11-20.

SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

V: Os Romances de Inglês de Sousa: Para Além das Amarras Realistas, o Abre Alas da Ficção na Amazônia –

Elaine Ferreira de Oliveira¹

1 - Mestre Estudos Literários (UFPA). Graduada em Letras UFPA). Técnica em Gestão Cultural da Fundação Cultural do Pará – FCPTN. Especialista na narrativa de Inglês de Sousa. Professora da Universidade da Amazônia-UNAMA/ Grupo Ser Educacional. Membro dos Grupos de Pesquisas Academia do Peixe Frito (UNAMA/UFPA/UEPA), no qual exerce função de consultora de textos. Desenvolve pesquisa sobre Livro/Leitura e políticas culturais. Organizou o livro “Na grande noite arquitetada”, obra em homenagem à escritora Maria Lúcia Medeiros. É editora da Mezanino Editorial.

1 - INTRODUÇÃO

A obra de Herculano Marcos Inglês de Sousa tem sido objeto de reflexão desde as suas primeiras publicações. A recepção sobre sua obra passa por críticos respeitados, como Araripe Júnior (1889), Lúcia Miguel Pereira (1946), Bella Jozeff (1963), Vicente Salles (1990). Mais recentemente, a crítica universitária paraense, vide principalmente a Universidade Federal do Pará, a Universidade da Amazônia e a Universidade do Estado do Pará realizam estudos que elucidam a contribuição desse autor para a compreensão da realidade amazônica, uma vez que o universo

ficcional que ele representa em suas narrativas constituem recriações das relações sociais, costumes e paisagens da Amazônia.

Lauro Figueira (1998) e Paulo Maués (1999), pesquisadores da área de Letras, estudaram os “Contos Amazônicos”, investigando o vocabulário regional, as temáticas míticas e o fantástico na galeria de contos que transgridem a ordem e a lógica natural de tempo e espaço nas narrativas de agouro, encantamentos e magias, marcas da vivência dos ribeirinhos. Na Sociologia e Antropologia, os professores Marcus Vinnícius Leite (2002) e Mauro Barreto (2003), encontram nas obras de IS, um vasto material de pesquisa que permite traçar um perfil dos homens que habitam o mundo amazônico e, por isso, consideradas “um verdadeiro documento sociológico” (PINTO, 1973)².

Neste ensaio desejo demonstra que IS, entre outras coisas, pavimenta a literatura que sucede o século XX. Dito isto, minha a intenção foi a de estudar os romances de Inglês de Sousa, para “desconstruir” a visão dos críticos dos fins do século XIX, que avaliavam o discurso narrativo, nas obras inglesianas como ‘objetivo’, ‘distanciado’, visto que para a crítica daquele tempo, seus textos seriam como exemplo de ‘documentário social e regional’. Para mim é fundamental rever esta abordagem e apontar a “manipulação” do discurso, as intrusões do narrador à luz dos estudos de narratologia, para questionar “o mito” da narrativa objetiva, pretendida por Émile Zola³ e Henry James⁴, uma vez que, “mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém, um autor implícito, segundo W. Booth, sempre ao mesmo tempo, oculto

2 - PINTO, Correa (Pref.). *O Cacaulista*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

3 - ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp, 1995.

4 - JAMES, Henry, escritor norte americano-1843-1916- nos prefácios de seus romances no final do séc. XIX, criticava a presença do narrador intruso em obras de ficção.

e revelado pelo e no que narra” (LEITE, 1985).⁵

2 - Ecos da Memória: Quando Tudo Começou...

Meu interesse por Inglês de Sousa remonta aos idos de 1983, quando cursei a disciplina Literatura Paraense, ministrada pela professora Elanir Gomes, no Curso de Letras da Universidade Federal do Pará. Naquele ano, *O Coronel Sangrado* era a leitura obrigatória do bimestre. A disciplina divulgava a história da Literatura produzida no Pará, destacando os autores como Juvenal Tavares, Inglês de Sousa, Eneida, Bruno de Menezes, Lindanor Celina, Dalcídio Jurandir, e outros. A partir daí abriu-se um campo vasto para pesquisa, da qual hoje vemos os frutos.

Eu me vi, então, encantada com o universo ficcional criado por Inglês de Sousa, que se assemelhava à gente que povoava a pequena Alto Bonito, município situado às margens do rio Gurupi, na BR 316, onde morei, no início da década de 70: a parteira, o dono do açougue, o delegado, as beatas, as prostitutas e políticos que vinham para comícios e inaugurações. Confesso que a leitura de *O Coronel Sangrado* era bastante afetiva, pois as lembranças da infância faziam com que eu me identificasse com as críticas e cenários do universo ficcional. Portanto, foi com esse afã saudosista e romântico que li, na sequência, *O Cacauleta* e *História de um Pescador*. Um olhar mais analítico só foi possível, na década de 90, quando trabalhei na equipe do **Lendo o Pará**, projeto do Governo do Estado. Com a consultoria do historiador e antropólogo Vicente Salles, a Secretaria de Cultura reeditou *História de um Pescador*, o que me proporcionou uma reaproximação com Inglês de Sousa, a partir de seus livros, os estudos sobre sua obra, que aguçaram ainda mais meu desejo de sistematizar essas leituras, o que foi possibilitado pela minha dissertação de Mestrado em Estudos Literários, orientada pelo professor Dr. Günter Pressler, em 2003, na UFPA, que viabilizou ampliar o

5 - LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

entendimento sobre a literatura produzida em nossa região.

3 - O Autor e a Recepção Crítica

Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos, em 28 de dezembro de 1853. Foi o primeiro romancista da Amazônia (SALLES, 1990)⁶. O conjunto de sua obra publicada sob pseudônimo Luis Dolzani, evoca a ascendência materna, e tem como título geral “Cenas da vida do Amazonas”, indicando que o ambiente de suas narrativas desenrolam-se às margens do grande rio e seus afluentes, principalmente nas cidades de Óbidos e Silves.

Inglês de Sousa construiu uma obra pequena, mas substancial para que a reconheçamos como uma das fontes primordiais sobre as quais desenvolver-se-ão autores como Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Benedicto Monteiro, Márcio Sousa, entre outros. São quatro romances e um livro de contos. Os três primeiros, denominados “Cenas da vida do Amazonas”: *O Cacaulista* (1875), escrito quando o autor cursava o quarto ano de Direito em Recife; *História de um Pescador* (1876), escrito em São Paulo, para onde foi cursar o quinto ano de Direito. Os dois só foram publicados em 1876, pela tipografia “Tribuna Liberal”, em Santos. Em 1877, traz a público *O Coronel Sangrado*, terceiro livro da série “Cenas da vida do Amazonas”. Dois anos mais tarde, publica, no volume 3 da revista Brasileira, do Rio de Janeiro, o conto fantástico “O Acauã”. *O Missionário*, seu romance mais celebrado, será publicado em 1891, ainda sob o pseudônimo Luis Dolzani. Sobre ele, Araripe Júnior, seu primeiro prefaciador, diz: “é um livro que entontece, embriaga e farta como uma bebida forte do Amazonas” (ARARIPE, 1977). Os seus “*Contos Amazônicos*” são publicados em 1893, no Rio de Janeiro, pela Laemmert e C. Editores, num volume de 263 páginas.

6 - 4 SALLES, Vicente. “Introdução”. In: *História de um Pescador*. 2.ed. Belém: FCPTN/ SECULT, 1990. (coleção Lendo o Pará; n. 8).

O Missionário foi sua primeira obra reeditada ainda no século XIX (1899) com prefácio de Araripe Jr. Em 1946, sai a terceira edição pela Livraria José Olympio Editora, trazendo o prefácio de Araripe Júnior (1977), e apêndice de Aurélio Buarque de Holanda, mostrando os trechos da primeira edição alterada pelo autor, visando a segunda edição e um quadro de emendas, comparando as edições anteriores. Desta, foi publicada, sem data, a quarta edição pela Edições de Ouro. Posteriormente, a Ática de São Paulo publica a quinta edição pela série Bom Livro, dirigida por Carmem Lúcia Campos e prefaciada por Antonio Carlos Oliveira em 1977.

O Coronel Sangrado, segunda obra, reeditada em 1968, pela Universidade Federal do Pará, inaugura a “Coleção Amazônica”, com nota introdutória de, José da Silveira, então reitor, e prefácio de Josué Montell; esta edição tem ainda, notas do ensaísta Raymundo de Sousa Moura, sobrinho neto do escritor, e “orelha” de Rodrigo Otávio Filho.

Em 1973, a Universidade Federal do Pará, reedita, pela “Coleção Amazônica”, *O Cacauleta*. Este foi ilustrado por Rudolf Riehl, apresentado pelo reitor, Aloysio da Costa Chaves, e prefaciado por Arthur César Ferreira Reis, com orelha de Corrêa Pinto.

Os Contos Amazônicos vêm à luz novamente em 1988, no Rio de Janeiro, através do Instituto Nacional do Livro, Coleção Resgate nº 13, com organização e notas de Silvia Perligeiro Paixão.

O Governo do Estado do Pará, através da Secretaria da Cultura, em 1990, reedita *História de um Pescador*, pela Coleção Lendo o Pará. Esta edição foi organizada e prefaciada pelo pesquisador paraense Vicente Salles (1990), que sobre o livro ele ressalta: “Essa obra é pouco lembrada, talvez por ser mais raro, até hoje restrito à edição de Santos, Tipografia da Tribuna Liberal [...]. Todos os demais livros foram reeditados, ficou à margem essa novela, talvez a mais rústica e desataviada, mas que também se articula ao ciclo ‘Cenas da vida do Amazonas’”.

A obra de Inglês de Sousa foi comentada por intelectuais respeitados da historiografia e crítica literária brasileira. Porém, as considerações eram muitas vezes divergentes quanto às características estilísticas de seus escritos. Por isso, ao longo dos comentários e resenhas, percebe-se a incoerência das opiniões, o que transparece a falta de uma análise mais criteriosa dos romances de Sousa, uma vez que são tipicamente obras marcadas pela transição de estilos.

Alfredo Bosi, contrariando Lúcia Miguel Pereira, diz que Inglês de Sousa é um escritor realista que segue o padrão dessa escola: “nos romances do ciclo cenas da vida do Amazonas, [o autor] é frio, inclinado ao exame dos fatos, como um futuro positivista, sem qualquer centelha romântica” (BOSI, 1995, p. 215). Discurso dissonante encontra-se ainda em Nelson Werneck Sodré: “Em Inglês de Sousa comprova-se e até se grava melhor o traço comum do naturalismo brasileiro: o anticlericalismo, a tese da hereditariedade, o quadro de costumes, apesar de ainda apresentar traços românticos” (WERNECK, 1960, p.150). Vejamos o comentário de Alceu Amoroso Lima feito especialmente para a coleção *Nossos Clássicos* organizada por Bella Jozef⁷:

Inglês de Sousa representa, na história do romance brasileiro, a passagem do Romantismo ao Naturalismo. Não ao naturalismo de Zola, como foi o caso de Aluísio de Azevedo, mas ao naturalismo marcado pela Escola de Recife e, principalmente, pela influência do ambiente amazônico. (LIMA, 1963, p. 116).

De Olívio Montenegro⁸ obteve as seguintes observações, impregnadas pelo ideal de que a visão naturalista científica objetiva da realidade conferiam qualidades inegáveis ao autor:

O leitor de *O Missionário* não sente facilmente que o roman-

7 - JOZEF, Bella (Org) *Inglês de Sousa. Textos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

8 - MONTENEGRO, Olívio. *O Romance brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1938.

cista premeditou uma experiência, como de laboratório, com os seus personagens. Eles agem, falam e pensam com espontaneidade tão natural, que ninguém os dirá servilmente tutelados por uma tese. (MONTENEGRO, 1938, p. 71-82).

A fixação da realidade foi comentada por Humberto de Campos, em 1935: “Usava boa língua e era sóbrio, sem sacrifício da verdade, na descrição dos cenários e das figuras” (p.130-135). E o pendor naturalista é ressaltado também por José Lins do Rego⁹:

Inglês de Sousa voltava-se para os homens que queriam mais analisar do que sentir. Ele seria um dos nossos primeiros naturalistas. O seu interesse por Paulo de Kock era o começo de uma carreira literária que faria com a análise, mais com o cérebro do que com o coração (REGO apud JOZEF, 1963, p. 119).

Sérgio Buarque de Holanda reforça a tendência dos críticos em comparar a linguagem literária com as características inerentes à linguagem pictórica e afirma:

O esmaecido de alguns de seus quadros da natureza não vi-ria apenas da pintura e da memória [...] mas, sobretudo, de sua inclinação para o cenário. Falta-lhe o colorido típico e, por conseguinte, a nuance local. As fisionomias genéricas, em prejuízo dos aspectos característicos e singulares parece-nos um traço fundamental. (HOLANDA, 1946, p.1-16).

Para os críticos, não eram levados em conta o arranjo da sintaxe discursiva do autor, mas a sua capacidade de retratar a fisionomia da paisagem, passaporte fundamental para que Sousa fosse considerado um escritor comprometido com a fixação da realidade brasileira.

9 - REGO, José Lins do. *Autores e livros*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1941. v. 4.

Intelectuais como Rodrigo Otávio Filho¹⁰ e João Ribeiro¹¹ são mais emotivos e seus comentários impregnados de entusiasmo; respectivamente, eles afirmam: “*O Missionário*, livro forte, livro vivo, livro marcante e capital na história da nossa literatura naturalista” (RODRIGO apud JOZEF, p. 120) e “*O Missionário* é um livro admirável, esplêndido e artístico romance.” (RIBEIRO apud JOZEF, p. 120).

Vimos que Inglês de Sousa, apesar de pouco conhecido do grande público, recebeu por parte da crítica literária brasileira, comentários e elogios muitas vezes tendenciosos de alguns intelectuais exatamente pela quebra de expectativa quanto à classificação das obras desse autor em um estilo específico. Apesar das opiniões contraditórias acerca do estilo literário na primeira fase das obras de IS, todos os críticos são unânimes em considerá-las uma verdadeira fonte de pesquisa sociológica sobre a região:

Fixando aspectos vários da Amazônia, da Amazônia do cacau e da pesca, região meio selvagem, onde a vida era sempre uma luta [...] luta do homem contra o homem, e contra a natureza que o ameaça física e moralmente, pelos animais que o atacam, pela água que o afoga, pelo sol que o queima. (PEREIRA, 1988, p. 158).

Estudos recentes realizados por professores da Universidade Federal do Pará, sob o ponto de vista das ciências sociais ressaltam a relevância da ficção do autor para o entendimento da realidade amazônica. Barreto¹² (2003) afirma:

[.] Mas este não é um estudo sobre o estilo ou a estética li-

10 - RODRIGO FILHO, SOUSA, Otávio Inglês de. *Publicação da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: [s.n.], 1955.*

11 - Apud RODRIGO OTÁVIO FILHO, *op.cit.*

12 - BARRETO, Mauro Vianna. *O Romance da vida Amazônica: uma leitura socioantropológica de Inglês de Sousa. Presidente Venceslau. São Paulo: Letras à Margem, 2003.*

terária de Inglês de Sousa [...] o propósito deste trabalho é fazer uma leitura socioantropológica dos romances e contos do autor que, como regionalista convicto, retratou em sua obra o ambiente físico e, principalmente o modo de vida da sociedade cacaueira amazônica no terceiro quartel do século XIX. (BARRETO, 2003, p. 15).

Para o crítico e professor Pedro Maligo, Inglês de Souza evitou um exotismo exagerado nas suas descrições da paisagem, numa tentativa de comunicar universalidade ao seu texto. Para Maligo, Sousa queria imprimir um aspecto documental e racionalista nas interpretações que fazia da realidade. Para demonstrar isso, comenta um trecho de *O Cacauleiro*, que relata a reação de Miguel, diante de uma tempestade no meio do cacauel do Tenente Ribeiro: “Parecia-lhe que o céu quisera castigá-lo da sua vaidade, mandando aquela tempestade, quando menos esperava. Não refletia que aquela mudança repentina é coisa comum nas regiões equatoriais” (p. 34). Enquanto a primeira sentença é tipicamente romântica, a natureza agindo sobre o personagem, na sugestão de que estamos sendo vigiados por alguma consciência sobre-humana, a segunda sentença é adicionada como uma lembrança de que o documentário é o que conta nessa literatura e que, independente dos cânones literários, tempestades se formam rapidamente na Amazônia (MALIGO, 1998, p.29).

Percebe-se que a crítica de Inglês de Sousa não se preocupou em avaliar adequadamente, do ponto de vista estrutural, discursivo, a construção dos enredos das narrativas, bem como a maneira escolhida pelo autor de desenvolvê-los. Um estudo mais atento nos fará concluir que suas obras apresentam traços que vão do romantismo, realismo ao naturalismo, até porque: “foram escritas numa época de transição e importação de modelos estéticos” (SALLES, 1990). Por isso, não podemos caracterizá-las em apenas uma corrente literária.

4- As Estratégias do Narrador

As bases dos estudos da narratologia podem ser identificados nos estudos do folclorista Wladimir Propp e seu legado sobre a reflexão morfológica para o estudo da estrutura do conto popular, que inspirou outras reflexões que vão de Roland Barthes, C. Bremond a J. Greimas (REIS, 1988, p. 80)¹³. São autores que apontam o desenvolvimento de estudos literários, os quais focalizam não mais o autor, mas o discurso literário empreendido por ele. Walter Benjamin¹⁴, por sua vez, reflete sobre a prática narração no já clássico “O narrador”, a partir da obra de Nikolai Leskov.

Benjamin reflete neste ensaio a respeito do desaparecimento da “arte de narrar histórias” diante da sociedade moderna industrializada e o surgimento da de uma nova forma narrativa, o romance. “O romancista é solitário, segrega-se. A origem do romance remete ao indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever romances significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Essa comparação é pertinente quando procuramos descobrir as marcas deixadas pelo narrador, nos meandros da sua tecitura literária.

Na literatura são atribuídas ao emissor as designações de autor, escritor poeta, a saber: autor designa aquele que é responsável pela criação e assegura a efetivação da obra. Ele deve ser pensado como uma pessoa com personalidade que o individualiza na sociedade em que vive (REIS, 1984, p. 17). O escritor, desta feita, não pode ser confundido com o autor diegético, denominado de narrador. Não há dúvida de que essa prerrogativa, aliada à sua condição de gerador da obra literária, o obriga a passar da criação à estruturação e modelação do texto, porque na:

13 - REIS, *op. cit.*

14 - BENJAMIN, *op. cit.*

Prosa de ficção é fundamental a presença do narrador, pois ele é fundamentalmente que caracteriza a narrativa. Ele é o elemento estruturador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor”. (VILLARES, 1987, p.26).

Há na crítica literária o reconhecimento de dois níveis inerentes à estrutura da narrativa: o nível da história e o nível do discurso. A história é formada pelo conjunto de fatos, o conteúdo da narrativa. O discurso sugere um movimento para frente e para trás, retrospectivo ou prospectivo. É o plano da expressão do conteúdo. Dessa forma, uma história pode ser contada de várias maneiras. Perante uma história, o autor terá de escolher o sistema de narração mais adequado, que só pode ser encarado numa perspectiva sincrônica, já que ligado à narrativa que dele depende, pois insere-se no âmbito da narrativa sob um prisma funcional (GENETTE, S. D., p. 127)¹⁵.

A focalização externa, por sua vez, permite que um narrador heterodiegético relate uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo. As prerrogativas de ter o domínio sobre todos os acontecimentos permitem a organização do discurso e a manipulação do tempo de forma livre e desenvolta. Como um demiurgo, tem total domínio sobre os fatos que conta.

A posição do narrador utilizada por Inglês de Sousa encontra-se na modalidade denominada por Genette de narração ulterior, situado num ângulo de posterioridade em relação à história a ser contada. Isto quer dizer que o narrador, diante do universo diegético, relata fatos sobre os quais tem domínio total. Por isso, manipula a ordem dos acontecimentos, principalmente através das anacronias – prolepse e analepse –, antevendo ações das personagens ou, retrospectivamente, explicando procedimentos que tenham relação direta com os incidentes dentro

15 - GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: [s.n., 19--].

da narrativa. Isto porque ele sabe tudo sobre o que vai ocorrer. Assim é que o narrador, principalmente em *História de um Pescador*, usa e abusa das anacronias para contar a história de José. De maneira não linear, vai alterando a ordem dos acontecimentos da história ao longo do discurso. Narrado *in média res*, o primeiro capítulo de *História de um Pescador* é iniciado em meio ao desespero de José por ter sido obrigado a ficar no colégio interno de Óbidos, dirigido por Padre Samuel:

Quando José acordou no dia seguinte, não encontrou mais o pai. Por mais que chorasse e gritasse, não conseguiu que o padre o deixasse ir embora. O vigário soubera na véspera, convencer o tapuio da necessidade de ensinar ao filho alguma coisa, aproveitando a ocasião de livrá-lo do risco em que o fizera cair a sua traquinada em casa do capitão Fabrício, e sua entrada no colégio foi resolvida. (p. 27).

A traquinagem anteriormente referida só será explicada no segundo capítulo: “Tendo José causado um prejuízo ao capitão, tocando fogo por inadvertência em uma palhoça sua, Anselmo o pozera sob a proteção do vigário de Alenquer” (Sousa., p. 33).

Em *O Cacaulista*, o uso da analepse é menos recorrente, mas podemos identificá-la em alguns pontos da narrativa. Logo no primeiro capítulo, quando o narrador informa ao leitor sobre a origem do protagonista, Miguel:

Este sítio era, em 1866, propriedade de D. Ana, respeitável viúva do português João Faria [...] Tendo vivido, como tantos outros filhos de Portugal, engajado para a mal fadada colônia militar de Óbidos, que devia morrer em breve pela negligência do governo e má gerência dos direitos, cedo conhece que não lhe convinha continuar ali. (p. 2).

Com as vantagens conferidas ao narrador onisciente, este ilustra o passado

das personagens, cujo conhecimento se torna necessário para conferir coerência interna à narrativa. Neste sentido, ele também antecipa eventos, cuja ocorrência na história é posterior ao tempo da ação. Assim é que, através da prolepse, afirma: “Foi preciso que sofresse muito para se tornar cruel e desapiedado, como depois o foi” (p. 51). “Miguel dançou uma quadrilha com Rita. O rapaz estava radiante, julgava ter produzido um grande efeito no espírito de todos. Esperava-o uma decepção” (p. 33).

É visível ao leitor que compreende perfeitamente os pormenores da narrativa, a mudança de atitude do narrador perante os fatos contados nos romances acima citados. Em *O Cacaulista*, primeira obra do ciclo, as intrusões são consideravelmente menores, se compararmos com *História de um Pescador*. Em *O Coronel Sangrado*, romance que dá continuidade a *O Cacaulista*, a intriga é contada de maneira linear. O tempo da história corresponde ao tempo do narrado: “Pela manhã de um dos últimos dias de maio de 1870, três pessoas qualificadas da cidade de Óbidos achavam-se reunidas na antessala da botica do Sr. Anselmo Pereira, no Largo da Cadeia” (Sousa, p. 11).

As anacronias¹⁶ são raramente usadas para explicar ou antecipar acontecimentos. Se pretende situar o leitor com informações sobre algum fato ou personagem, o narrador é breve e não se detém em pormenores ou *flash-backs*:

No Pará, Miguel fora empregado na casa de um excelente homem que o tratou como filho. O rapaz teve, pois, tempo de instruir-se lendo alguma coisa”. (O Coronel Sangrado, p. 44) “Como e por que uma senhora, que nascera se não rica pelo menos abastada, fora parar em Santarém como preceptora de meninas, é o que não podemos dizer. (O Coronel Sangrado, p. 33).

16 - O termo significa descompasso entre a ordem dos acontecimentos e o modo como são apresentados no discurso.

O narratário¹⁷, por sua vez, em todas as obras citadas, é constantemente aludido: “Ides pensar talvez [...] quando chegava a esse ponto da narração, ides pensar que eu exagero a situação de José e de Benedita; mas podeis estar certo que vos falo com o coração nas mãos” (Sousa, p. 49). “Se tendo algum tempo abandonado a vossa casa, a vossa terra natal, voltaste a ela, não encontrando mais uma pessoa querida, que para vós muito valia, podeis avaliar que angústia lhe ia n’alma” (Sousa, p. 31).

“Faça o leitor ideia dos sofrimentos de Miguel” (Sousa, p. 37.) “A falta de dinheiro no Amazonas é grande [...] a vista disso imagine o leitor qual a importância de um homem que podia dispor de alguns contos de réis, em moeda” (Sousa, p. 85).

O narrador vai puxando o fio da história e para não confundir o leitor, tem o cuidado de orientá-lo: “Alguns dias depois dos acontecimentos que narramos no capítulo precedente”. (*O Cacaulista*, p. 47). O tempo das histórias narradas obedecem ao chamado tempo cronológico. Os eventos e ações são suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor pelo narrador, que explicita os marcos temporais de sua história:

Se João Faria não deixou, por ocasião de seu falecimento em 1861, a fortuna que possuía antes de 1859, ao menos pôde morrer com a certeza de que a mulher e o filho único que tivera, estavam ao abrigo da necessidade. (*O Cacaulista*, p. 2).

“No Amazonas, o tempo que medeia entre as doze horas do dia, e as três e meia da tarde é tempo perdido”. (*O Cacaulista*, p. 13). Ou: “Era uma tarde de agosto de 1870, fresca e agradável” (*O Coronel Sangrado*, p. 119). Ainda: “Quando José acordou no dia seguinte” (*História de um Pescador*, p. 27). Noutro exemplo: “Eram cinco horas da tarde, e José não tinha ainda pescado” (*História*

17 - Trata-se de um interlocutor do narrador, o destinatário imediato do discurso deste.

de um Pescador, p. 39). No mesmo romance: “Havia quase uma semana que era infeliz na pesca” (*História de um Pescador*, p. 39). Mas adiante: “Era meio dia” (*História de um Pescador*, p. 114).

Há também o registro de um tempo marcado pelos ciclos relativos à cultura da pesca na região amazônica. É um tempo mitológico, ligado a crenças e costumes que marcam a realização de determinados acontecimentos: nascimentos, festas de santo, batizados, maior ou menor intensidade de chuvas, colheitas do açaí, da pupunha, da manga e assim por diante. Em *História de um Pescador* o narrador destaca, no capítulo intitulado *Lago Grande*, toda a movimentação da comunidade ribeirinha em torno do período de grande fertilidade nos rios da região:

José resolveu ir ao lago grande porque chegava o tempo das salgas, e não convinha perdê-lo Benedita preparou o necessário. Fez o beiju e a farinha do mantimento, preparou a rede de pesca, assou o pirarucu preciso para a viagem. Despediram-se mãe e filho da família do retiro, e seguiram em direção do Salé, onde pretendia José demorar-se toda a estação, ao menos até a vinda do vigário. Não podeis ajuizar o entusiasmo do verdadeiro delírio da gente pobre do Amazonas pelo lago grande e outros lugares de pesca. Não há ninguém que não queira ir. Até mulheres, famílias inteiras, partem abandonando o sítio. O tapuio do Amazonas deixa tudo, perde todas as vantagens que lhe oferecerdes pela salga. Os treze meses do verão são de verdadeira delícia para eles. Quem falta à pescaria no Lago, perde um ano. (HP, p. 94).

As festas religiosas do catolicismo são uma tradição popular que interfere no cotidiano dos ribeirinhos e passam a constituir referências como marcadores de tempo:

[...] Padre José Fernandes achava-se na fazenda da irmã e preparava-se a casa para a missa que tinha o padre de dizer no dia seguinte, dia de Reis”. (*O Cacaulista*, p. 47) / “O padre e o sobrinho dirigiram-se para a casa, onde encontraram toda a escravaria

alinhada rezando a Salve Rainha”. Naquela noite fez -se uma grande fogueira e os negros e negras dançaram em torno dela até meia noite. No dia seguinte pela manhã às seis horas, na sala agora transformada em capela, já estavam, o Padre José, o sobrinho e alguns moradores vizinhos [...] que não perdiam ocasião de ouvir missa, visto ser coisa rara por aquelas paragens (*O Cacauleta*, p. 50 -52).

Carlos Reis, no seu estudo sobre o Estatuto e Perspectivas no Narrador na ficção de Eça de Queirós, diz que “partindo do princípio de que, em todo o discurso transparece, de modo mais ou menos nítido, a subjetividade do narrador”, é necessário mostrarmos as incidências dessas marcas que provam a impossibilidade da produção do discurso pretensamente objetivo requerido pelos naturalistas. Zola proclamava em alto e bom tom que o autor deveria desaparecer por trás da obra. Foi ele quem insistiu o “princípio sagrado do artista imparcial, objetivo tanto quanto um cientista”. Se levarmos em conta as intenções da estética naturalista, que perseguia intuítos moralizadores numa sociedade que devia ser modificada pela ação das obras, podemos até compreender o aparecimento, no enunciado, de certos sinais ideológicos do autor: este elege um narrador que se insere no âmbito da narrativa, para desenvolver a substância diegética, estruturada pelo autor. Resta-nos verificar qual o grau de intrusão desse sujeito no íntimo do texto que constrói. Esta estratégia é chamada por Greimas de ‘axiologia enunciativa’, que é a ação de verificar qual o grau de intromissão do autor no texto, permite identificar as condições de produção dos enunciados que podem ser de ordem social, econômica, histórica e que são levadas a explicar a composição e as características de um texto, que dão conta entre o dizer e o dito.

Segundo Greimas, a história “recontada e da qual se origina o discurso” é denominado enunciado e a maneira particular de representá-lo como enunciação, e só no interior do enunciado, posto como objeto de análise, é que distinguimos o narrado e a maneira como foi construído. A manipulação, portanto, é o grande

objetivo da enunciação. Menos do que fazer saber, fazer crer, o discurso do enunciador pretende, antes de tudo, convencer, comover o narratário, manipulando-o para que possa influenciá-lo negativa ou positivamente.

Identificar, portanto, as marcas subjetivas no discurso construído por Inglês de Sousa é o que objetivamos mostrar aqui em recortes de suas narrativas. Os primeiros destaques são dados aos comentários acerca das personagens: “Com aquela coragem indiferente do Tapuio, Benedita viera do sítio de Óbidos remando sozinha à proa da montaria” (H. P., p. 29). “Menino educado nas estreitas ideias dos tapuios paraenses, tinha-lhes José todos os defeitos, como todas as virtudes” (H. P., p. 33). “Notou que o sítio, ainda que indicasse pobreza, estava tratado com cuidado e aceio, difíceis de encontrar entre os pobres lavradores nossos”. (H. P., p. 42). E em *História de um Pescador*: “Os tapuios do Amazonas, quando trabalham para os outros, e quando não estão sob as vistas do amo, são de uma incúria, um descuido notável. Isto prova que o tapuio ignorante, descuidoso, é bom de índole, e se torna mau pelas circunstâncias” (*História de um Pescador*, p. 27).

Acostumados que estamos em entender as obras de Inglês de Sousa como um relato sociocultural dos ribeirinhos amazônicos, não esperamos encontrar comentários que mostram uma imagem preconceituosa dos “oprimidos” que ele pretende retratar. Termos como indiferente, estreitas ideias, ignorante, incúria, descuido, são aplicados como caracterizadores dos homens que habitam a região amazônica. São palavras que ressaltam as teorias do século XIX, com relação aos homens dos trópicos. Indolente, o ribeirinho amazônico não tem forças para lutar perante a grandeza de uma natureza exuberante que o oprime. Em *História de um Pescador*, o leitor é surpreendido com o discurso do narrador, que suspende a narração para refletir sobre a situação de opressão em que vivem os “desgraçados lavradores que deviam ao capitão Fabrício:

Não cessam os livros de falar da grande fertilidade de nossas

terras. Os autores desses livros não chegam senão a ver a superfície das coisas. Demais elles não conhecem nossas condições de existência! Sabeis o que é ser pobre no Amazonas? É ser escravo. É pior do que isso. O escravo tem seguro alimento, e, portanto, a vida. O miserável tapuio nada tem de seguro no mundo. Numa terra em que não impera a lei, numa terra que o governo despreza. (p. 49).

E o narrador se contradiz ao se indignar com o preconceito contra os tapuios que ao longo da narrativa, ele expressa:

[...] são sempre injustamente chamados de tapuios. Não se fartam em dizer que são indolentes e preguiçosos, que não sabem aproveitar os vastíssimos recursos que lhe oferece a natureza. E, no entanto, José trabalhava e desenvolvia uma atividade inteligente que ainda hoje me espanta.! (*História de um Pescador*, p. 49).

Uma leitura mais atenta, descortina as “armadilhas” nas quais o narrador se deixa prender. Ao mostrar-se simpático para com os tapuios, é vencido por suas convicções e preconceitos quando o compara com o homem branco instalado na região: “Notou que o sítio, ainda que indicasse pobreza, estava tratado com cuidado e asseio, difíceis de encontrar entre os pobres lavradores nossos” (*História de Um Pescador*, p. 163). Vejamos ainda:

Tudo isto denotava que o sítio não era tratado por algum tapuio indolente e pouco amestrado. A casa, pequena, mas caiada e limpa, oferecia certos cômodos, de que não cuida a gente do Amazonas. (*História de Um Pescador*, p. 163).

Assim abastado, querido do sócio, respeitado por todos vivia aquele homem honesto, trabalhando e praticando as virtudes domésticas A cabeça grisalha e a barba longa, espessa e branca. O seu todo inspirava respeito e simpatia [...]. Gonçalves Bastos viera para o Brasil em 1860 com toda a família. (*História de Um Pescador*, p. 162).

Os trechos referem-se ao português Gonçalves Bastos e a descrição do seu sítio. Segundo o narrador, ele era bom e honesto, pois prosperava dignamente com a sua plantação de cacau nos arredores de Óbidos. Por outro lado, a pobreza de José leva o narrador a representá-lo sempre como humilde e simples, no intuito de levar o narratário a identificar-se com a sua causa: “Em casa José e sua mãe, Benedita, viviam porcamente com a vida que sabem levar os pobres lavradores do Amazonas” (H. P., p. 36). “A velha Joana era uma boa mulher, uma dessas nossas mulheres boas e simples [...] a todos falava com voz doce e meiga” (*História de Um Pescador*, p. 53). José, o personagem central da narrativa é muitas vezes retratado como um herói romântico e idealizado: “Altivo e independente de índole”. (H. P., p. 33). “Tal era seu modo de pensar, quando José, belo rapaz de dezoito anos, de ombros largos e cabeça erguida, chegou ao sítio, e dispôs-se a trabalhar”. (H. P., p. 34). “Amava-a José com todas as veras de um coração virgem, amava com a candura e a sinceridade de um tapuio de dezoito anos”. (H. P., p. 56).

Joaninha, paixão de José é assim retratada pelo narrador: “Seria preciso ver para julgar o ar com que a filha de Serapião trazia a saia curta de riscado azul e a camisinha de paninho bordado que lhe deixava entrevistas as admiráveis perfeições” (H. P., p. 54). A sensualidade da personagem é ressaltada como que para antever ao leitor suas atitudes duvidosas, já que não teria, aos olhos do narrador, o comportamento ideal esperado das heroínas românticas: “Acrescentar a isto a graça, a faceirice da mulata, o ar sério e melancólico da tapuia, e tereis um misto admirável, um todo sedutor, que tal era Joaninha, a mameluca”. (H. P. g. 54)

Joaninha, apesar de faceirice inata nas mulheres, e que nela se revelava em mil pequenas coisas, tinha a primeira vista um ar de inocência e candura, capaz de enganar outro mais entendido que José. (H. P. p. 55).

“Achava ele um encanto indizível naquele ar modesto e sobretudo na frivolidade que ele julgava passar com a idade”. (H. P. p. 55). A mesma visão pode ser percebida em *O Cacaulista*, quando aparece a figura da jovem Rita: “Trepada numa goiabeira estava uma rapariga, que já devia ter dezesseis anos, tinha as saias presas entre as pernas” (*O Cacaulista*, p. 15). Ali se lê:

Tremiam-lhe os seios com o movimento do corpo, e as cadeiras embalaçavam-se brandamente [...] era viva esperta, tratada pelo tenente Ribeiro como filha [...] acostumara-se a nadar, remar e trepar nas árvores, como qualquer comum dos arredores. (*O Cacaulista*, p. 18).

Logo, se vê, portanto, que o narrador expõe ao longo do discurso, juízos de valor relativos a determinados aspectos da diegese. Deixa claro no enunciado, sinais de sua afetividade, numa tentativa deliberada de incutir no narratário ideias sobre determinado personagem ou acontecimento, na tentativa de fazê-lo compactuar com elas. Por isso, a pretensa objetividade buscada nos romances do século dezenove podem ser questionadas, quando buscamos marcas e evidências das intrusões do narrador para daí, traçar as linhas que determinam sua ideologia e afetividade. Inglês de Sousa construiu um narrador pretensamente solidário com a causa dos menos favorecidos. Os ribeirinhos, porém, são retratados com o mesmo preconceito que o narrador tenta denunciar.

5- Considerações Finais

Neste estudo me propus a observar aspectos da recepção crítica e dos processos de enunciação da obra ficcional de Inglês de Sousa, para concluir que os ‘livros de sua mocidade’ podem ser classificados como obras de transição entre o romantismo e o realismo/naturalismo, visto que, ali encontramos traços de todas estas estéticas. Meu ponto de vista, no entanto, encontra mais resso-

nância no pensamento do crítico Temístocles Linhares, para quem, “a rigor nesses três romances não se observa nenhum traço sistemático da escola romântica ou de naturalismo. É na verdade, mais próximo deste do que do Romantismo” (LINHARES, 1987, p.209). No *Cacaulista*, a descrição do ambiente amazônico comprova uma vinculação ao determinismo mesológico: “No Amazonas, o tempo que medeia entre doze horas do dia e as três e meia da tarde é tempo perdido; o calor acabrunha, homens e animais entregam-se ao sono ou ao menos à imobilidade e ao silêncio” (p. 13). Essa descrição pode ser identificada com uma visão determinista sobre a região, pensamento tão caro àqueles que submetem o comportamento humano às circunstâncias do meio. Por sua vez, traço típico do Romantismo pode ser encontrado em *História de Um Pescador*: “A natureza toda tinha, porém, esse aspecto triste e sombrio que desperta a simpatia das almas dominadas por uma grande dôr. Tudo em redor de José agravava a imensa tristeza” (p. 114). Neste trecho, a natureza não é apenas um cenário convencional, mas exprime também variações sentimentais do personagem e parece sofrer com ele. No mesmo livro, o narrador expressa sua indignação diante das injustiças praticadas contra os mais pobres na região:

Podeis acreditar, amigo, que o mal não está no tapuyo ignorante e desprevenido como criança. O mal do Amazonas está nesses homens vis e infames, que se locupletam com o sangue alheio, nesses homens sem pudor, sem alma sem coração, e que têm, entretanto o apoio do governo, que os alimenta, honra e robustece. (p. 49).

Visto por Lúcia Miguel Pereira (1988) como um “discurso panfletário” do escritor, manifesta, na verdade, a preocupação com os problemas sociais, objetivo dos realistas que entendiam ser este um dos objetivos de sua arte, espécie de arma de combate na luta contra as injustiças.

É necessário, portanto, partir para novos estudos, sobretudo os voltados para a enunciação narrativa, evitando reproduzir juízos equivocados sobre as obras de Inglês de Sousa. É necessário que se invista em pesquisas que privilegiem a análise da construção literária de seus livros. Afinal, as obras de Inglês de Sousa precisam ser constantemente estudadas, porque este autor singular nos legou um acervo narrativo fundamental para melhor entendermos a região amazônica. Além disto, ele pavimentou o terreno para que outros ficcionistas pudessem ressignificar a Amazônia, retirando dela o peso de um espaço exótico e isolado do restante do mundo.

REFERÊNCIAS

- ARARIPE JUNIOR, T. A. O Missionário. In: SOUSA, Inglês de. Obra crítica. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1960. v. 2.
- ARRIGUCCI, Davi. Achados e perdidos. São Paulo: J. Olimpio, 1978.
- BARRETO, Mauro Vianna. O romance da vida Amazônica: uma leitura socioantropológica. São Paulo: Letras à Margem, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução por Sérgio Paulo Rounat; prefácio por Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. 3. ed. São Paulo: [s.n.], 2000.
- CORRÊA, Paulo Maués. Minúcias narratológicas nos contos amazônicos de Inglês de Sousa. Belém: UFPA, 1999. Mimeografado.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução à literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 1976.
- DOLZANI, Luiz (Herculano Marcos Inglês de Sousa). Histórias de pescador. Scenes da Vida do Amazonas. 2. ed. Belém: SECULT, 1990.
- FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. Acauã: o fantástico e o realismo maravilhoso no naturalista Inglês de Sousa. 1988. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Letras e Artes, UFPA.
- GENETTE, Gerard. O Discurso da narrativa. Lisboa: Veja, [19.]
- GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 1985. (Princípio)
- ISER, WAOLFGAN. A Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Porto Alegre: [s.n.], 1999. (Coleção Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC/RS; n.2. série Traduções; v.3.)
- JAUSS, Hans Robert. A História da literatura como provocação à teoria literária. Tradução por Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOZEF, BAELEA (Org.). Textos escolhidos de Inglês de Sousa. Rio de Janeiro: Agir,

1963.

LEITE, Marcus Vinicius. A Dialética da matutice e da civilidade: uma leitura crítica dos romances de Inglês de Sousa. 1996. Monografia (Especialização em História e Cidade); NAEA, Universidade Federal do Pará.

. Cenas da vida amazônica: ensaio sobre a narrativa de Inglês de Sousa. Belém: UNAMA, 2002.

MALIGNO, Pedro. Land of metaphorical desires: the representstion of Amazonia in Brazilian Literature. New York, Frankfurt a.. Main, Bern: Peter Lang, 1999.

MELQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides. (s.n.t.).

REIS, Carlos. Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

SALLES, Vicente. Introdução. In: . História de um pescador. 2. ed. Belém: FCPTN/SECULT, 1999. (Lendo o Pará).

SANTIAGO, Silvano. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARTZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. O naturalismo no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, Herculano M. Inglês de S. O Cacaulista. Belém: UFPA, 1973.

. O Coronel sangrado. Belém: UFPA, 1968.

SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance?. Rio de Janeiro: Chamié, 1984.

VI: Cultura Local nos Versos da Ópera ‘O Viajante das Lendas Amazônicas’

Natália Cristina dos Santos Silva da Costa¹

1 - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama). Técnico em instrumento musical – Habilitação em violino pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUF-PA. Graduada em Licenciatura em Letras/Inglês pela Universidade Paulista (UNIP), especialista em Língua Inglesa e suas literaturas, pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA) Estudante do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (Batuques) e no Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia). E-mail: natalia-baiorin@gmail.com

1. Introdução

Este artigo busca discutir a representatividade sociocultural presente na ópera *O Viajante das Lendas Amazônicas* e considerar as diferentes perspectivas culturais dos autores no processo de sua construção. Este gênero artístico, originariamente europeu, chegou ao Brasil ainda no período colonial e foi ganhando espaço na sociedade brasileira à medida que as cidades foram se desenvolvendo e adaptando-se aos costumes e às culturas trazidas pelos estrangeiros. A análise dessa obra, especificamente a parte literária do libreto, revela a representatividade sociocultural e política, de povos pertencentes a uma determinada localidade da Amazônia paraense, contribuindo para o enriquecimento do contexto

operístico atual brasileiro. Considerando a possibilidade da existência de um posicionamento voltado às causas decoloniais, devido a algumas características encontradas, autores como Mignolo (2017), Krenak (2017) e Loureiro (2015) serviram como fundamentação teórica nas argumentações levantadas a respeito das questões socioculturais e políticas identificadas na obra. O posicionamento do autor ao utilizar as narrativas da cultura latino-americana, da região norte brasileira, evidencia a cultura local mostrando suas crenças e costumes, o espetáculo operístico recebe em seus versos a cor das matas e começa a exalar o cheiro das águas de rios e igarapés. É importante lembrar que a decolonialidade não é uma rejeição às questões europeias, mas um contraponto e uma resistência ao sistema de poder, uma teoria crítica oriunda da periferia, do sistema mundo, do sul global, a respeito das causas e dos povos latino-americanos.

2. Desenvolvimento

Em 1500 tudo começa a mudar, as aldeias Tupi, Jês e Caraíbas localizada no litoral do nordeste, região sul da Bahia, nunca mais voltariam a viver sua rotina diária, pois aproximavam-se deles, pelas águas que conheciam a tempos, um objeto estranho e misterioso, os grandes navios, os homens sem pinturas no corpo e estranhamente cobertos, falando uma língua que não se entendia e comendo comidas diferentes e estranhas. Não foi preciso atirar as flechas que seguravam, como prevenção, pois nem na primeira abordagem, nem na segunda, e nem depois de dias, pareceu necessário. Aqueles homens estranhos eram do bem, eram diferentes, mas não os faziam mal, por sua simpatia foram autorizados a estarem ali como convidados. Os longos dias de convivência foram suficientes para conquistar certo grau de confiança chegando a ter momentos como trocas de presentes, passeios pelas redondezas do lugar e autorização para conhecer a intimidade familiar, as mulheres e crianças.

A carta de Pero Vaz de Caminha registra a percepção contrária à visão do

homem nativo, mas revela a ingenuidade ou diferenciada concepção de valores entre as duas culturas envolvidas.

Acabado o comer, metemo-nos todos no batel e eles conosco. Deu um grumete a um deles uma armadura grande de porco montês, bem revolta. Tanto que a tomou, meteu-a logo no beço, e, porque se lhe não queria segurar, deram-lhe uma pequena de cera vermelha. E ele ajeitou-lhe seu adereço detrás para ficar segura, e meteu-a no beço, assim revolta para cima. E vinha tão contente com ela, como se tivesse uma grande jóia. E tanto que saímos em terra, foi-se logo com ela, e não apareceu mais aí. Andariam na praia, quando saímos, oito ou dez deles; e de aí a pouco começaram a vir mais. E parece-me que viriam, este dia, à praia quatrocentos ou quatrocentos e cinqüenta. Traziam alguns deles arcos e setas, que todos trocaram por carapuças ou por qualquer coisa que lhes davam. Comiam conosco do que lhes dávamos. Bebiam alguns deles vinho; outros o não podiam beber. Mas parece-me, que se lho avezarem, o beberão de boa vontade. Andavam todos tão dispostos, tão bem-feitos e galantes com suas tinturas, que pareciam bem. Acarretavam dessa lenha, quanta podiam, com muita boa vontade, e levavam-na aos batéis. Andavam já mais mansos e seguros entre nós, do que nós andávamos entre eles. (Cortesão 1967, trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha)

Como aborda Mignolo (2017) questões sociais e de conhecimento ocorridas durante 500 anos após a colonização revelou uma dimensão oculta da modernidade, uma dispensabilidade da vida humana e da vida de modo geral, uma frieza às causas essenciais para viver em sociedade. O conceito de “natureza” é simplesmente diferente entre dominador e dominado, para os invasores a gana em querer desvendar, explorar, conhecer, enquanto para outros como os aimará e quíchua (sábios ou pajés) na concepção entre “cultura” e “natureza” não havia nenhuma distinção. Para o autor, o século XVI marca o início da destruição de muitas culturas distintas presentes nas terras colonizadas e isso serve de resposta às mudanças que serão desencadeadas a partir de então. Criticando claramente

os fatos ocorridos associa os eventos ao que vem denominar como *O Advento da “modernidade”*.

O que aconteceu, então, no século XVI que iria mudar a ordem mundial, transformando-a naquela em que vivemos hoje? O advento da “modernidade” poderia ser uma resposta simples e geral, mas...quando, como, onde e por quê? (Mignolo 2017, p. 3).

Defendendo o fato de que as aspirações e idealismo nacionalistas que nasceram na Europa do séc. XVI e sua dispersão pelo mundo foram cruciais na formação do sistema capitalista, o único tipo de economia imperante na sociedade atual, foi responsável por causar devastadoras consequências socioeconômicas, socioculturais e sociopolíticas em todo o mundo. Em contrapartida, atenta para o século XXI que vem sendo marcado por movimentos e posicionamentos individuais e coletivos pós-nacionalistas, que reivindicam os direitos de identidade em prol das origens nacionais próprias de cada lugar, quebrando a visão globalizada, de um modelo padrão ocidental de sociedade.

O pós-nacionalismo no Ocidente significa o fim do nacionalismo, enquanto no mundo não europeu significa o começo de uma nova era na qual o conceito de nacionalismo serve para reivindicar identidades como base da soberania estatal. (Mignolo 2017, p. 3).

Para entender a humanidade diversas teorias foram sendo formadas como tentativa em entender e dar respostas às provocantes e curiosas perguntas referentes ao seu surgimento e quanto a posição humana como ser pensante, racional e dominador incontestável dos assuntos terrenos. Algumas teorias como o Big Band, Abiogênese, Criacionismo, Evolucionismo, dentre outras, fazem parte do leque de possibilidades direcionadas para essas buscas. No final do século XX e

início do XXI como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Edward Said, Catherine Walsh, Nelson Maldonado Torres, Henrique Dussel, Arthur Escobar, Anibal Quijano, dentre outros, fazem parte da criação de um grupo de estudiosos que apontam teorias pós-coloniais com conceitos a respeito das formas coloniais de dominação que afetaram a dimensões política e econômica das regiões colonizadas e perduram ainda hoje, autores que discutem questões próprias da América latina que levam à reflexão sobre o comportamento da raça humana e sua relação com o outro. Outro autor que é importante citar é o escritor Airton Krenak (2019) ele faz uma reflexão sobre o mundo “moderno” e suas consequências na história de seu país. A obra *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* faz referência aos 3.000.000 de habitantes que já estavam e pertenciam ao lugar “encontrado” pelos colonizadores portugueses e sua vulnerabilidade. Ele aponta questões baseadas na sua realidade como indígena, das terras brasileiras, tomando a liberdade e a capacidade de falar como indígena, raça expressivamente subjugada, servindo como porta voz para uma causa que há mais de 500 anos foi silenciada e sufocada pela era moderna do ocidente.

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa maravilhosa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

Agora, no começo do século XXI, algumas colaborações entre pensadores com visões distintas originadas em diferentes culturas possibilitam uma crítica dessa ideia. Somos mesmo uma humanidade? (Krenak, 2019, p. 8)

As incontáveis e indissociáveis influências europeias presentes no território

brasileiro dão ao país o título de nação mais miscigenada do mundo, não apenas no aspecto sociocultural, mas do ponto de vista genético. Segundo uma pesquisa feita pelo médico geneticista e pesquisador Sérgio Pena, publicada na Revista Ciência Hoje, em abril de 2000, pela UFMG, a linhagem genética do brasileiro é na sua maioria europeia, ameríndia ou africana, curiosamente com quase nenhuma linhagem paterna indígena. Mais de 90% da linhagem paterna é de europeus e 60% de mães ameríndias e africanas.

Vários autores, dentre os quais despontam os já mencionados Prado, Freyre, Holanda e Ribeiro enfatizaram a natureza triétnica da população brasileira, a partir dos ameríndios, europeus e africanos. Os dados que obtivemos dão respaldo científico a essa noção e acrescentam um importante detalhe: a contribuição europeia foi basicamente através de homens e a ameríndia e africana foi principalmente através de mulheres. A presença de 60% de matrilineagens ameríndias e africanas em brasileiros brancos é inesperadamente alta e, por isso, tem grande relevância social. O Brasil certamente não é uma ‘democracia racial’. Prova disso é a necessidade de uma lei para proibir o racismo. Pode ser ingênuo de nossa parte, mas gostaríamos de acreditar que se os muitos brancos brasileiros que têm DNA mitocondrial ameríndio ou africano se conscientizassem disso valorizariam mais a exuberante diversidade genética do nosso povo e, quem sabe, construiriam no século 21 uma sociedade mais justa e harmônica. (Pena, 2000, p. 25)

O crescimento europeu em terras brasileiras, trouxe não só mudanças no que tange a dimensão genética, mas à cultural, evidentemente. As artes, dança, música, os costumes, as vestimentas, a linguagem, foram fortemente influenciadas e moldadas a modelos e padrões ocidentais. Para se ter noção dos diferentes povos estrangeiros no país que já possuíam propriedades rurais nas terras brasileiras a Obra *Gli Italiani Nel Brasile* vem mostrar um quadro estatístico onde classifica desde o país com maior número de propriedades até o de menor número mostrando ao todo 28 países, em sua maioria italianos.

Figura 1 - Dados estatísticos da comunidade agrícola no Brasil

NACIONALITÀ DEI PROPRIETARI	NUM. DELLE ESPOSIZIONI	AREA ETTARI	VALORE
Italia	35.894	2.743.178	466.083.388\$
Portogallo . .	9.554	3.629.383	259.143.761\$
Germania . .	6.887	545.403	69.187.127\$
Spagna	4.725	449.024	77.525.507\$
Russia	4.471	197.508	20.266.337\$
Austria	4.292	214.892	30.526.300\$
Turchia	429	83.501	8.604.300\$
Svizzera	386	57.591	7.768.660\$
Francia	335	163.973	14.654.182\$
Ungheria . . .	138	4.918	720.183\$
Svezia	120	5.917	1.182.044\$
Inghilterra . .	110	120.861	11.067.098\$
Olanda	91	9.349	2.271.770\$
Belgio	82	12.306	2.955.592\$
Danimarca . .	51	16.064	4.244.430\$
Norvegia . . .	9	4.070	304.188\$
Altri paesi europei . .	7.764	297.435	35.816.448\$
Uruguay	1.365	763.883	72.865.060\$
Argentina . . .	197	125.401	9.358.150\$
Paraguay . . .	156	323.712	5.538.916\$
Stati Uniti . . .	87	361.348	8.345.847\$
Perù	34	286.245	859.432\$
Venezuela . . .	9	265	111.480\$
Bolivia	7	2.161	80.000\$
Altri paesi americani . .	33	15.928	1.921.282\$
Giappone . . .	1.167	43.239	5.015.353\$
Cina	8	1.498	143.738\$
Paesi diversi . .	771	269.897	18.499.402\$
Totale	79.169	10.748.987	1.135.124.546\$

Estrangeiros em terras brasileiras no final do século XVII

Fonte: Obra *Gli Italiani Nel Brasile* (1924, p.54)

2.1 Amazônia paraense

Como era de se esperar, não demorou muito tempo para a cidade de Belém (não se sabe seu nome original) ser ocupada por estrangeiros (1500 - 1600). Também já estava habitada pelos Tupinambás, assim como pelos Amanaié, Anambé, Assurini-do-Tocantins, Assurini-do-Xingu, Caiabi, Parakanã, Suruí, Zoé, dentre

outras, espalhadas pela grande extensão regional que hoje corresponde ao estado do Pará. A ocupação da orla de Belém (1616) contribuiu para o crescimento comercial do lugar, onde também as construções dos estabelecimentos foram inspiradas na arte europeia trazendo novas e diferentes arquiteturas para compor a paisagem do lugar. Indústrias, pontos comerciais, casarões, igrejas, foram tomando espaço e consequentemente forçando os menos favorecidos economicamente a ir cada vez mais para as áreas internas. Mais um exemplo significativo da influência europeia e sua postura impositiva nacionalista com sua arte, crença, música, arquitetura etc., sem considerar o contexto social que era real e vivo ali.

No final do século XVIII Belém começa a ser massivamente influenciada pela arte do teatro, da música, da dança e de produções literárias de grandes autores europeus. Um dos gêneros artísticos de maior sucesso entre o público, não apenas daquela localidade, mas de praticamente todo o território nacional, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo foi a ópera. Suas histórias cômicas, trágicas, de amor, de melancolia e tristeza eram encenadas e serviam como entretenimento para o público. A construção do Teatro da Paz (1878) favoreceu ainda mais o aumento dessa cultura e motivou a população às artes europeias. O cenário lírico-musical cresceu e foi fortalecido, porém, uma indagação surge como curiosidade: se todas as pessoas teriam acesso a esses espetáculos, e a resposta é, logicamente que não.

2.2 A ópera

Este gênero artístico tem sua origem em terras italianas, Florença, e vai ganhando credibilidade na sociedade repercutindo pelos arredores e se espalhando por todo o continente até se alastrar pelo mundo. Nasceu inspirada nas tragédias gregas, mas com um estilo diferente, a ideia era unir palavras e música, ou seja, fazer poesia cantada. O final do século XVI marca o novo modelo de teatro, agora musicado, completo (Abbate & Parker 2012).

As primeiras obras foram as óperas *Dafne* e *Euridice*, encomendadas pelo conde Bardi, a três profissionais: o dramaturgo Ottavio Rinuccini (1562-1621) e os músicos Giulio Caccini (c. 1550-1618) e Jacopo Peri (1561-1633). A ideia era aproximar o público ao espetáculo e despertar nele o interesse pela mensagem que estivesse sendo apresentada, às vezes, cômica com a finalidade de despertar os sorrisos e diminuir as tensões cotidianas, outras dramáticas falando de amor e guerra, e como não poderia faltar as que destacam os problemas políticos e sociais, mesmo com discipulação, podendo ser divertidas ou trágicas (Gonçalves 2008).

É válido destacar algumas características importantes deste gênero artístico:

1. Por ser uma ação cênica acompanhada com música, é necessário ter no mínimo um músico participando, mas pode variar. Existem produções operísticas com mais de duzentas pessoas em cena.
2. O tempo de espetáculo pode variar, pequenas óperas duram cerca de uma hora, porém, as grandes produções chegam a durar três horas.
3. O idioma utilizado geralmente está na língua italiana, alemã, inglesa, francesa, russa, checa e algumas em português.
4. O importante e indispensável *Libreto* (um pequeno livro), serve para destacar a arte literária do poeta, responsável pelo texto da obra, e como recurso para o entendimento do diálogo, muitas vezes incompreendidos certos fatores como idioma, melismas vocal, sonoridade do ambiente, destaques instrumentais mais destacados que a voz.
5. A mensagem a ser apresentada ao público pode estar dentro de dois tipos de ópera: a Séria e a Bufo, ou cômica. A primeira envolvendo o público ao drama, à reflexão, a tensão e a segunda ao divertimento e aos risos.

2.3 O Libreto da ópera

O poeta João de Jesus Paes Loureiro em parceria com o compositor Ser-

guei Firsanov concordaram em fazer a ópera O Viajante das Lendas Amazônicas unindo a produção literária da cultura local da Amazônia paraense e a experiência da composição operística russa.

Essa ópera infantil ela surgiu de uma, várias conversas do Serguei, que é o compositor comigo. O desejo dele fazer uma ópera que representasse a Amazônia e o meu também, tipo, de juntar a **experiência poética amazônica** com uma **experiência musical de óperas Russas**, que o Sergei traz com ele. (Loureiro, 2007. Youtube, grifo nosso)

Segundo Loureiro (2015) a cultura amazônica está dividida em dois espaços sociais distintos: o espaço cultural urbano e o rural. As pequenas e médias cidades, assim como as capitais dos estados da região fazem parte da cultura urbana, por sua vez, as áreas ribeirinhas assumem o papel da cultura rural. Para ele as expressões mais fortes da cultura amazônica são aquelas que podem ser percebidas as suas raízes caboclas e indígenas. A convivência com a natureza (seus rios, igarapés, floresta, o solo, os animais), o imaginário refletido nos mitos, suas casas e o modo de vida compõem a genuína cultura amazônica.

O poema do *Libreto* escrito pelo poeta traz em seus versos a representatividade da cultura ribeirinha, numa das expressões artísticas mais conhecida do mundo, a Ópera. São raros os *Libretos* escritos em português, pelo simples fato de haver poucas produções nacionais e quando produzidas a maioria estava em outro idioma. A ópera *IL Guarany*, do compositor Carlos Gomes, é um bom exemplo, pois embora sendo ele brasileiro a escreveu em italiano e posterior a sua estreia veio a traduzi-la para sua língua pátria. É de fato um posicionamento audacioso e sublime, corajoso e provocativo, pois falar de cultura amazônica no “veículo ópera” de comunicação artística mundial é abrir as portas e janelas para o verdadeiro espetáculo cultural e maravilhoso desse espaço para muitos misterioso.

Neste contexto, isto é, no âmbito de uma cultura dissonante dos cânones urbanos, o homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização...onde o homem viveu e ainda vive habitando isoladamente em algumas áreas, alimentando-se de pratos típicos, celebrando a vida nas festividades e danças originais, banhando-se prazerosamente nas águas do rio e da chuva... (Loureiro, 2015, p. 48)

2.4 O Poema O Viajante das Lendas Amazônicas

No poema a história de um curumim e um canoeiro é cercada de símbolos e identidades culturais do contexto ribeirinho:

Figura 2 - 1º ato

Manegundes, canoeiro embarca na igarité. Vai da ilha da Paçoca na direção de Abaeté Um Curumim falador pediu para ir também: – Me leve, para onde for que de lá vou pra Belém. – Eu levo, se na viagem muitas histórias contares, mas te abandono na margem na hora em que te calares. E o Curumim, sem mais nem, pulou na canoa também. Logo no início da viagem, com pena do Curumim, uma Borboleta Azul pousou no seu ombro e assim falando-lhe ao pé do ouvido começou a lembrá-lo de mil histórias sem fim. – Eu sou a Borboleta azul e vou contar para ti uma história tão bonita uma história tão bonita que o Canoeiro escutando, logo se vai comover. E nessa história sonhando faz teu sonho acontecer.	Manegundes remava remava remava O Curumim falava falava falava A igarité navegava vagava vagava Passa uma garça voando passa guará, juruti passa andorinha, marreca passa urubu, saracura passa ariramba, gavião pássaros pássaros vem pássaros pássaros vão E o Curumim repetia o que a Borboleta Azul lhe dizia. Quando esse canto ressoa tudo em redor silencia tudo em redor silencia. O vento sopra leve levemente as onças vão calando lentamente a lua apaga os raios calmamente as folhas vão caindo ternamente as horas vão passando humildemente o rio se vai pro mar serenamente. Só para ouvir esse canto da ave da encantaria a própria voz do silêncio na floresta silencia. Manegundes remava remava remava O Curumim falava falava falava A igarité navegava vagava vagava	– Gostei dessa bela história que tem bonita mensagem, agora me conta outra se queres seguir viagem. Passa barca, passa nuvem passa capim, canarana marapatá, mururé patchuli, periantã maracujá, fruta-pão ondas e ondas que vêm ondas e ondas que vão. A borboleta, baixinho, conta outra história ao menino – Na floresta da Amazônia há um pássaro encantado, que o Canoeiro,escutando, logo se vai comover. E nessa história sonhando faz teu sonho acontecer.) – Antigamente, não havia mosquitos carapanãs, nem moscas, nem mutucas nem cabas, nem pulgas, maruins. O velho Taracutê acendera uma fogueira. As chamam pareciam línguas vivas. Dos tições explodiam constelações. E o Curumim repetia o que a Borboleta Azul lhe dizia. (- Eu sou a Borboleta azul e vou contar para ti uma história tão bonita uma história tão bonita
--	---	--

Fonte: Libreto da ópera O Viajante das Lendas Amazônicas

Nos próximos dois atos a história continua e mais duas lendas são contadas, *O surgimento dos insetos* e *Tamba-tajá*, histórias indígenas que fazem parte do imaginário amazônico.

Figura 3 - 2º ato

O velho, vez por outra, cochilava e o fogo, pouco a pouco se apagava. As línguas do fogo recolhiam-se dentro da boca das cinzas. As brasas logo murchas de vermelhas que eram ficam negras. O velho Taracutê sentindo frio logo aticar o fogo procurou. Com seu abano de palha, logo-logo abanou, abanou, abanou. Mas, de repente, das cinzas foram súbito voando moscas e mosquitos, maruins carapanãs, pulgas, murissocas que começaram a perseguir o velho Taracutê que pulava de tanto se coçar. E todo mundo, todo mundo se coçava se coçava aqui, coçava lá coçava mais aqui, mais acolá e sem poder parar todo mundo pulava e rebolava de tanto se coçar. Como um bando de macacos assanhados todo mundo pulava e rebolava de tanto se coçar!	Manegundes remava remava remava O Curumim falava falava falava A igarité navegava vagava vagava. – Gostei, também dessa história história bem divertida. Se não contares mais outra vais ter que cuidar da vida. Passa rio, passa margem passa boi, passa boiada passa vela, passa vento passa riso, passa dor passa noite, madrugada passa vida fica amor passa amor não fica nada. – Tu cantas como a cigarra trabalho como a formiga. Se não contares mais outra vais ter que cuidar da vida... (- Eu sou a Borboleta azul e vou contar para ti uma história tão bonita uma história tão bonita que o Canoeiro, escutando, logo se vai comover. E nessa história sonhando faz teu sonho acontecer.)
---	---

Fonte: Libreto da ópera O Viajante das Lendas Amazônicas

A última lenda a ser contada na encenação é muito conhecida no meio musical e artístico por ter sido musicada pelo compositor paraense Waldemar Henrique, uma de suas principais canções.

É importante ter em vista que, na Amazônia, rio e floresta

constituem traços individualizadores que abrigam dois tipos antropogenéticos vinculados às atividades provenientes das relações com a floresta e o rio: o trabalhos nas águas e o trabalho na terra (...) Também importa lembrar que uma das marcantes características políticas e geográficas de sua história tem sido a distribuição dispersa do homem, dos grupos e dos núcleos populacionais. Apesar dessa ocupação populacional dispersa, mas abrangente, houve historicamente uma espécie de socialização geográfica, um compartilhamento do mesmo chão, um compartilhamento de emoções diante da natureza. (Loureiro, 2015, p. 117)

Figura 4 - 3º ato

– Uma índia macuxi mais linda que já se viu, com pinturas cobrindo a pele nua, fugiu com o belo índio taulipang amado seu. Foram pra Serra da Lua. E desde então nunca mais se separaram. Como um só corpo de amor nunca mais se separaram. Quando ele ia pescar, ela ia também. Quando ela ia nadar, ele ia também. Quando ele ia caçar, ela ia também. Quando ela ia dormir, ele ia também. Nove meses depois o filho que nasceu nasceu sem vida, que nem se ouviu chorar. E a índia macuxi depois de tanta lida não pode mais andar cheia de dor. E já que a linda índia não andava, o índio sem poder viver sem ela	e sem nunca se cansar, pra toda parte a levava nos seus braços. Para onde quer que fosse seja qual fosse o lugar, a sua amada nos braços o índio passou a levar. Até que juntos morreram e juntos foram enterrados, tão juntos como viveram na morte não separados. Foi então que de seus corpos nasceu uma nova planta de nome Tambatajá. Nasceu a planta do amor, do amor que morre de amar. Desse amor da vida inteira que nem a morte matou. Esse amor que renasceu na hora em que se encantou no verde Tambatajá. Mostrando que não morreu o amor dos índios amados que nesse Tambatajá estão pra sempre encantados. Manegundes remava remava remava O Curumim falava falava falava A igarité navegava vagava vagava
--	---

Fonte: Libreto da ópera O Viajante das Lendas Amazônicas

Também chamam atenção os versos do Prólogo e do Epílogo, neles o autor faz uso da diversidade linguística mostrando as peculiaridades distintas de quem está inserido dentro dessa realidade. Um hino à Amazônia é o que encontramos no início e no fim do espetáculo, o poema representando um canto ribeirinho cheio de gratidão, de contemplação e intimidade, emoções pertencentes a quem de fato convive e conhece essa terra, domina seus saberes e a vê como seu lar, sua casa, seu mundo real.

Figura 3 - Prólogo e Epílogo do libreto

Prólogo	Epílogo
Amazônia! Ai! Amazônia! Floresta, rio e calor coração verde pulsando no peito do meu amor. Amazônia pindorama canarana periantã marapatã caviana guaimiaba ajuricaba malária febre-terça igarapé pororoca uxi, tupinambarana macuxi tupinambá boiúna boto acauã carimbó tambaramã marambiré sirirá	Amazônia, quem te ama? Terra sem males, cunhã. Deus que te guarde tão bela, com anjos e caruanas e a proteção de Tupã! Amazônia, quem te ama? Nossa terra! Nossa mãe! Nós, as crianças, te amamos. Nós te amamos. Linda terra. Nossa mãe. Nós te amamos. Nossa mãe! Nossa terra. Nós as crianças te amamos sempre! Nossa mãe! Terra sem males! Tu és grande e bela Amazônia nossa. Tu és nossa terra e mãe... Amazônia!

Fonte: Libreto da ópera O Viajante das Lendas Amazônicas

Estes versos foram cantados na inédita ópera O Viajante das Lendas Amazônicas, no ano de 2007, estreada no Teatro da Paz, na cidade de Belém do Pará. Ainda no mesmo ano foi apresentada no Teatro Belas Artes na cidade de Belo Horizonte, e no ano seguinte em Marabá e Rio de Janeiro. As 180 pessoas que fizeram parte do espetáculo eram, em sua maioria, crianças e adolescentes de Be-

lém, pertencentes a famílias de baixa renda e que moravam em áreas periféricas da cidade.

3 - Considerações Finais

Não importa qual tenha sido a verdadeira motivação e intenção do poeta no ato de incluir integrar versos propriamente amazônicos como parte de uma obra originária da cultura ocidental, intensamente criticada no último século. Uma das características de gênero, como citado anteriormente, é comum falar de situações cotidianas ou eventos históricos marcantes, paisagens do local que venham trazer entretenimento e naturalidade para a sociedade a qual está inserida. Embora a parte musical tenha sido produzida por um compositor russo, este já estava residindo a mais de 10 anos na cultura urbana da cidade de Belém e envolvido com a os assuntos artísticos típicos do lugar. Não há como descartar a possibilidade de um posicionamento de resistência em prol da cultura Amazônica, subjugada ainda nos dias atuais e desconhecida pela maioria da população, tanto do país Brasil quanto pelo resto do mundo. O ano 2000 foi o início das manifestações de um considerável número de pensadores intelectuais que refletiram sobre as questões próprias da América Latina, e se apoiaram a outros pensadores que já faziam suas próprias reflexões sobre o assunto desde os anos 70 como Aníbal Quijano. O pensamento decolonial, a valorização da cultura local, os povos originários das áreas colonizadas pelos europeus foram fortemente discutidos e defendidos nos meios acadêmicos e das ciências sociais, no Brasil e em outros países.

A possibilidade desse texto literário estar presente no libreto de uma ópera, apenas como mera adaptação cultural, assim como se deu no início da repercussão deste gênero na Itália, é praticamente zero, é simplesmente improvável, uma vez que o poeta mostrava-se engajado nas causas referentes à Amazônia sendo homenageado por diferentes órgãos públicos como o Governo do Estado do Pará

recebendo a Comenda do Mérito Cultural Carlos Gomes, também do Ministério da Cultura recebendo uma Medalha do Mérito Cultural e sem contar seu o papel como conselheiro do Conselho Nacional de Política Cultural (2007-2010). Todos falando de Amazônia e sua representatividade cultural ímpar. Para quê destacar a Cultura Amazônia? Qual a repercussão dessa obra para a história, para a cultura musical operística?

Defende-se um posicionamento estratégico dos autores (poeta e compositor) quanto às causas dos povos originários da Amazônia brasileira localizados no Pará.

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn, PARKER, Roger. **A History of Opera: The Last Four Hundred Years**. Penguin Books Limited, London, 2012.

CAPPELLI, Vittorio. **La presenza italiana in Amazonia e nel nordest del Brasile tra Otto e Novecento**. Revista Maracanan, UERJ, Rio de Janeiro, n. 6, p. 123-146, 2010

CARDOSO, Ana; FERNANDES, Danilo; BASTOS, Ana y SOUSA, Cleidianne. **A Metrópole Belém e sua centralidade na Amazônia Oriental Brasileira**. *EURE (Santiago)* [online]. 2015, vol.41, n.124 [citado 2023-12-04], pp.201-223. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612015000400010&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0250-7161.

CORTESÃO, J. A carta de Pero Vaz de Caminha. Lisboa Portugal, 1967, 221 p. Disponível em: <http://nonio.eses.pt/brasil/>.

GONÇALVES, Newton de Sales; AMOROSINO, Wagner. **Enciclopédia do estudante: música: compositores, gêneros e instrumentos, do erudito ao popular**; tradutor, editor Oscar Pilagallo Filho. 1ª ed., São Paulo: Moderna, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica – Uma poética do Imaginário**. 5ª Edição, Manaus: Editora Valer, 2015.

MALHEIROS, R. G.; ROCHA, G. O. R. da. **A cidade de Belém e seu processo de modernização: aspectos históricos, econômicos e sociais acerca da constituição dos ideais de progresso e civilização (1840 – 1870)**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 201–235, 2013. DOI: 10.20396/urbana.v5i2.8635082. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635082>.

MAURÍCIO BRANDÃO, J. **Ópera no Brasil: um panorama histórico**. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 12, n. 2, 2013. DOI: 10.5216/mh.v12i2.22543. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/22543>.

MAYOR, M. S. (2015). **O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera**. Revista Aspas, USP, São Paulo, n. 2, p. 103-110, 2015.

MIGNOLO, Walter D.. **Colonialidade - O lado mais escuro da modernidade.**

Tradução de Marco Oliveira. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 32, nº 94, 2017.

PENA, Sérgio Danilo. **Retrato Molecular do Brasil.** Revista Ciência Hoje, vol. 27, nº 159, p. 16 a 25, UFMG, 2000. <https://labs.icb.ufmg.br/lbem/pdf/retrato.pdf> [retrato.pdf \(ufmg.br\)](https://retrato.pdf.ufmg.br)

Acesso: <https://youtu.be/-60TxeG6jbI> Documentário **Ópera O Viajante das Lendas Amazônicas**, transmitido pelo Youtube.

Referências

BELÉM. Lei Ordinária nº 8330, de 16 de junho de 2004. Institui a Semana Municipal “Matinta Perera”, e dá outras providências. Belém: Câmara Municipal, [2004]. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/pa/b/belem/lei-ordinaria/2004/833/8330/lei-ordinaria-n-8330-2004-institui-a-semana-municipal-matinta-perera-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 4 jul. 2022.

CORRÊA, Paulo Maués. Entrevista [4 mar. 2023]. Entrevistador: Adrianne Peixoto. Belém, 2023.

FARES, Josebel Akel. Diversidade Cultura: temas e enfoques. Belém: Mirante, 2006.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise Crítica da Narrativa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Raimundo de. Entrevista [22 jun. 2022]. Entrevistador: Adrianne Peixoto. Belém, 2023.

VII: Eimar Tavares: Um Operário das Letras na Literatura Brasileira de Expressão Amazônica

William Silva de Araujo¹

1- INTRODUÇÃO

A literatura brasileira é um vasto campo de expressão cultural que abrange uma rica diversidade de vozes, perspectivas e experiências. No entanto, muitas dessas vozes permaneceram silenciadas, ignoradas e obscuras no cenário literário nacional. O objetivo geral deste artigo é realizar uma investigação das contribuições literárias de Eimar Tavares para a literatura brasileira de expressão amazônica.

Ao explorar as contribuições literárias de Eimar Tavares, este estudo não apenas busca reconhecer sua influência na cena literária brasileira com foco na Amazônia, mas também ressalta seu papel vital como porta-voz das comunidades marginalizadas da região. Através de sua escrita, Tavares não apenas

*1 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura. Membro do Grupo de Pesquisa APF- Academia do Peixe Frito.
E-mail: wsilvaa63@gmail.com*

retrata as paisagens exuberantes e as complexidades culturais amazônicas, mas também, aos afro-brasileiros, cujas experiências e lutas foram frequentemente relegadas ao silêncio pela história oficial.

Nesse contexto, a análise das obras de Tavares não se limita a uma mera exploração literária; ela se aprofunda nas camadas da sociedade brasileira, investigando as dinâmicas de poder que moldaram sua história e destacando a importância da representatividade e da inclusão na construção de narrativas mais abrangentes e justas. Além disso, a literatura brasileira não apenas oferece percepções sobre os principais eventos históricos, mas também dá voz às comunidades marginalizadas e suas experiências. Ela lança luz sobre as lutas enfrentadas pelos afro-brasileiros, povos indígenas e mulheres ao longo da história. Ao ler essas narrativas, obtemos uma compreensão mais profunda das desigualdades sociais que moldaram o passado e o presente do Brasil.

Foi utilizado como procedimentos metodológicos, uma abordagem qualitativa associada à pesquisa bibliográfica com base em Salomon (1990) levando em consideração o valor histórico do documento. Fazendo uma revisão de literatura sistemática.

2 - Eimar Tavares e Sua Relevância na Cena Literária Paraense.

Não te iludas, meu filho. A vida é um lago muito claro, sereno, e lindo, e triste. À tona a água é branda como um afago, mas, lá no fundo, o lodo, o oculto, existe (Eimar Tavares, 1986.s/p).

Compreender Eimar Tavares como cidadão brasileiro durante o final do século XIX e início do século XX é essencial para uma análise de sua literatura. Por isso, voltamo-nos para sua biografia, investigando os eventos e influências que moldaram sua vida e sua obra. O trecho prelecionado, apresenta uma reflexão

profunda sobre a natureza da vida, usado para transmitir uma mensagem complexa e multifacetada. O autor transmite um conselho direto, a alguém próximo, advertindo sobre a ilusão de que a vida é apenas serena e bela.

Desse modo, compreender suas publicações, contextualizando sua obra dentro do cenário histórico, social e cultural da época faz-se necessário para elucidar as adversidades que foram impostas em sua vida. Além disso, destacamos as características fundamentais de sua escrita, reconhecendo que a qualidade literária nem sempre foi unanimidade entre os críticos, mas que sua contribuição para a literatura brasileira, em especial a paraense, é indiscutível. Ao unir esses elementos, somos capazes de compreender de forma mais completa o legado literário de Eimar Tavares e sua relevância.

Foi um intelectual dedicado, estudioso empenhado em histórias de lutas e superação, suas obras marcam um itinerário construído por sua paixão pela leitura e escrita que teceram seu caminho na literatura, no jornalismo e em sua atuação como servidor público (Panzera,2023, p.5).

Descritivamente, Panzera (2023) apresenta uma visão importante sobre o intelectual em questão, reconhecendo sua dedicação e paixão pela escrita e leitura, que o levaram a deixar sua marca na literatura brasileira de expressão amazônica, no jornalismo e na esfera pública como servidor em órgãos relevantes para a sua comunidade.

Eimar César Tavares nasceu em Bragança no dia 12 de maio de 1909 e faleceu em Belém no dia 26 de julho de 1987, na CTI de um hospital. Estudou no instituto Lauro Sodré, formando-se em tipografia, profissão onde fez amizade com escritores, jornalistas e poetas, entre estes Acy Araújo e Rodrigues Pinagé. Eimar auto intitulava-se um “serviçal das letras”, embora seja mais apropriado

identificá-lo como um “operário das letras paraenses”.

2.1 Instituto Lauro Sodré

O Instituto Lauro Sodré, situado no Pará, destaca-se como um símbolo da consolidação do Regime Republicano na região. Fundado em um período de intensas transformações sociais e culturais, o instituto representou um marco na valorização da instrução pública como instrumento de progresso e civilização. Sob a liderança de Augusto Montenegro, suas oficinas foram equipadas com máquinas modernas, contribuindo para o ensino profissionalizante e aumentando a produtividade. Além disso, a instituição desempenhou um papel crucial na produção de materiais escolares para as escolas públicas do estado, evidenciando seu compromisso com a educação e o desenvolvimento regional.

Figura 1- Fachada do Instituto Lauro Sodré



Fonte: Monografia Lauro Sodré, 1909.

O aspecto físico do Instituto Lauro Sodré refletia sua importância simbólica e pedagógica. Com um edifício grandioso, sua arquitetura inspirada nas constru-

ções europeias conferia-lhe prestígio e autoridade, enquanto seus espaços amplos e bem iluminados proporcionavam um ambiente propício para o aprendizado. A disposição das salas de aula, equipadas com assoalhos de madeira e carteiras individuais organizadas em fileiras, demonstrava a preocupação com aspectos higiênicos e disciplinares.

A utilização de recursos visuais, como quadros-negros, mapas e globos terrestres, evidenciava o compromisso com a materialidade do ensino e o desenvolvimento cognitivo dos alunos. Em suma, o Instituto Lauro Sodré representa um exemplo notável de como a educação pode ser um instrumento de transformação social e cultural em uma comunidade.

3 - Serviço Das Letras

Eimar Tavares, graças às interferências sociais “educatradoras”, tem o perfil de um intelectual “estranho”, na linha daquele “gauche” de Drummond, e tinha, ele tudo para diluir em agruras e anular-se, viver apenas amargurado e destroçado diante das mazelas de sua vida, marcada de rejeições e preconceitos. “Penso que, apesar de”, Eimar não se apequenou, embora a provincianismo o quisesse apequenado, ele deixou suas marcas nas searas literárias e jornalísticas (quicá gráficas) do Pará (Nunes, 2023, p. 32).

Apesar das pressões sociais e das adversidades enfrentadas, é evidente que Eimar Tavares não se deixou abater, como sugerido por Nunes. Em vez disso, ele resistiu às forças que tentavam diminuí-lo, deixando um legado significativo tanto no âmbito literário quanto no jornalístico, quicá até mesmo gráfico, do Pará. Sua figura se assemelha àquela do “gauche” de Drummond, caracterizando-se como um intelectual “estranho” dentro do contexto social. É notável como, mesmo diante das rejeições e preconceitos que marcaram sua trajetória, Eimar Tavares conseguiu transcender tais obstáculos e deixar sua marca de forma marcante e relevante.

Influência da mídia e uma ampla rede de contatos do autor são decisivos e chegam a interferir na circulação do livro e, conseqüente, na indicação para essa horaria. Por outro lado, a falta de uma cadeia de contatos do escritor ou de apoio político pode dificultar a inclusão de um texto em uma história literária. Desse fato surgem questionamentos que nos levaram a elaborar este trabalho, motivados pelas pesquisas no meio acadêmico, como forma de renascimento dos textos de escritores, intermediado por estudos e projetos. Neste sentido, destacamos os escritores paraenses Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, como autores premiados, mas que não obtiveram um reconhecimento para fazerem parte do cânone literário brasileiro (Costa e Pereira 2021, p. 1)

Desse modo, observa-se o destaque aos escritores paraenses Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, como exemplos de autores premiados que não conseguiram o reconhecimento merecido, é particularmente relevante para ilustrar essa questão. Suas obras, apesar de sua qualidade e importância, permanecem à margem do cânone literário brasileiro, lançando luz sobre as limitações e injustiças do sistema de consagração literária.

Figura 2 – Fotografia de Eimar Tavares



Acervo da família Eimar Tavares (2023).

Eimar Tavares, embora não tenha alcançado a publicação de um livro formal durante sua vida, deixou sua marca indelével no cenário literário paraense do século XX. Mesmo incentivado por seu amigo Rodrigues Pinagé, suas contribuições vieram a público principalmente através de escritos em jornais e revistas das décadas de trinta e quarenta, com destaque para sua coluna regular em “A Província do Pará”, que se estendeu até seus últimos dias. Seu legado, no entanto, permanece disperso ou guardado por membros da família, em forma de recortes e artigos.

A “Associação dos Escritores Paraenses” reconheceu sua importância instituindo o Concurso Literário com o prêmio “Heymar Tavares”, uma homenagem à memória do saudoso poeta. Um episódio marcante ocorreu durante a primeira edição do concurso, quando, após a escolha do vencedor, foi revelado que o primeiro lugar havia sido conquistado por Fernanda Paula Tavares, então aluna do curso de Letras da Universidade Federal do Pará e neta do homenageado, que havia feito a inscrição sob pseudônimo, como aliás era regra do certame.

Apesar da ausência de um livro formal, Eimar Tavares organizou várias antologias e conseguiu publicar, em edições artesanais e em número bastante limitado de exemplares, duas delas: “Mini-antologia: Poetas da Belém Nova”, reunindo poetas dos anos 20, e “Poemas Esquecidos”, previamente publicados em “A Província do Pará”. Além desses trabalhos e de sua atuação ativa na imprensa local, Tavares também lançou um livro de sonetos intitulado “Perfis” e um folheto datilografado distribuído entre seus colegas do DMER - Departamento Municipal de Estradas e Rodagens, intitulado “Musa Rodoviária”. Esses feitos demonstram não apenas a diversidade de suas habilidades literárias, mas também seu compromisso com a divulgação da cultura e das artes em seu contexto regional.

4 - Considerações Finais

A literatura é uma fonte interessante e útil para a compreensão da história. A literatura brasileira serve como uma porta de entrada para o passado, oferecendo uma perspectiva única sobre os momentos históricos do país. Seja explorando as páginas de romances clássicos ou analisando a poesia contemporânea, a literatura nos oferece uma maneira vívida e envolvente de aprender sobre a rica história do Brasil. Vamos abraçar essa jornada literária e descobrir as histórias não contadas que estão em suas páginas.

Eimar Tavares e sua luta contra a marginalização na literatura paraense oferece insights valiosos sobre os desafios enfrentados por escritores que buscam reconhecimento e inclusão no cânone literário brasileiro. Sua resiliência e legado destacam a importância de estudos e projetos que visam resgatar e valorizar vozes negligenciadas, contribuindo para uma revisão e ampliação dos cânones literários, promovendo uma representação mais diversificada e inclusiva da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

Instituto Lauro Sodré. **Monographia do Instituto Lauro Sodré**. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1904.

Meira, C.; Ildone, J.; Castro, A. (org). **Introdução à Literatura no Pará** - Vol. IV - Antologia. Belém: CEJUP, 1990. 373 p.

COSTA, R. B.; PEREIRA, E. S. et al . **Literatura Amazônica à margem do cânone, apesar de premiada**. REVISTA INTERFACES (UFRJ), v. 31, p. 43-55, 2021.

Barros, C.; Tavares, F. P. (Organizadores). **Eimar Tavares: Antologia poética e poetas da Belém Nova**. Belém, PA: Editora Publica Dalcídio Jurandir, 2023.

NUNES, Paulo. In: BARROS, C; TAVARES, F. P. (org). **Eimar Tavares: antologia poética e poetas da Belém Nova**. Belém, Editora Pública Dalcídio Jurandir/IOEPa, 2023.

VIII: Tia Ana das Palhas: Dois Olhares

Luiz Rodrigo Brandão Pinheiro¹

1 - Introdução

O presente trabalho consiste em um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Tia Ana das Palhas: Interfaces entre Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro*, apresentada ao PPGCLC UNAMA como requisito de conclusão do curso. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, em análise bibliográfica que objetiva compreender a representação da personagem Tia Ana das Palhas na perspectiva do projeto sociocultural e político da APF (Academia do Peixe Frito), bem como as interfaces entre os textos, considerando que seus respectivos autores possuíam vínculo afetivo e intelectual, haja vista que eram membros do mesmo grupo cultural. Outrossim pretende-se através dos textos, realçar os possíveis diálogos entre o poema e a crônica, verificando o

1 - Professor efetivo (SEDUC-PA). Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA). Graduado em Letras-Língua Portuguesa (UNAMA). Membro do Grupo de pesquisa Academia do Peixe Frito (PPGCLC-UNAMA/PPGCOM-UFPA). E-mail: rodrigobrandao96@hotmail.com

mastro do Divino como um elemento cultural de resistência onde o protagonismo da figura feminina de Tia Ana das Palhas (a dona do mastro) foi materializado por meio do texto literário.

Para efetuar as análises, escolheu-se o poema *Mastro do Divino*, de Bruno de Menezes e o conto *Mastros Votivos de Outrora*, de De Campos Ribeiro. Este último apresenta ainda o personagem Mestre Martinho, um festeiro do Divino que carrega informações importantes para a análise a seguir. Ademais, pretende-se organizar informações sobre a personagem de modo que se possa perceber a existência de uma Literatura brasileira de expressão amazônica, que viu na periferia de Belém do Pará do século XX, manifestações culturais e sujeitos cujas histórias eram silenciadas.

2 - Academia Do Peixe Frito

Tratar da Academia do Peixe Frito (APF) é um elemento importante para contextualizar o processo de produção dos textos que serão analisados em Bruno de Menezes, um poema narrativo, e De Campos Ribeiro, uma crônica de costumes. Portanto, faz-se uma breve revisão panorâmica da formação deste grupo que existiu na informalidade, fruto de uma postura lúdica, irreverente e contestadora dos valores do passadismo.

O termo Academia do Peixe Frito (APF), resulta de uma inferência poética que contempla os últimos anos de atividade de um grupo formado por escritores, poetas, jornalistas e demais intelectuais que atuaram entre o final do século XIX e boa parte do século XX em Belém, capital do Pará. Destaca-se que independentemente da denominação que se possa julgar correta ou ideal para esse grupo, é um reconhecimento comum entre a comunidade acadêmica, que Bento Bruno de Menezes Costa (Belém, 1896/ Manaus, 1963), o poeta fundador da revista *Belém Nova*, era entendido como líder, dado o respeito e admiração dos demais membros.

Irrequieto, propositivo, com um pé fincado na tradição, mas antenado com

as mudanças que ocorriam no Ocidente, Bento Bruno, popularmente conhecido como Bruno de Menezes, pode ser entendido como um dos pioneiros do Modernismo literário no Pará, acompanhado de personalidades como Abgvar Bastos, Paulo de Oliveira, Muniz Barreto, Nuno Vieira, Jacques Flores, Clóvis Gusmão, Rodrigues Pinagé, Orlando de Moraes, Lindolfo Mesquita, Ribeiro de Castro e o autor de *Mastros Votivos de Outrora*, o cronista, poeta e jornalista De Campos Ribeiro.

No que se refere à nomeação APF, é necessário observar que antes o grupo se auto reconhecia como Os Novos. Para se chegar ao nome como passaram a ser conhecidos os

Acadêmicos do Peixe Frito seguem os rastros contidos nos textos literários de alguns autores, a começar por excerto da crônica de título ‘O Incomparável Professor Berilo’, que trata da nomenclatura de uma formação anterior à APF, a “Associação dos Novos”:

[...] 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 [...] Reunira também os moços e as mocinhas talentosos do bairro numa associação literária cujo nome já não lembra. Daquela gente, uma tarde foi apresentada 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).

Na destacada passagem de *Gostosa Belém de Outrora*, observa-se a presença de duas nomenclaturas referentes ao grupo ao qual Bruno de Menezes e De Cam-

pos Ribeiro faziam Parte, “Associação dos Novos” e “Jacarés Sagrados”, esta última nominação seria uma provocação de Raul Bopp, quando morou em Belém, e ao grupo se referiu. Nota-se que o primeiro nome se refere ao que seria uma versão mais formal do grupo, enquanto o segundo soava como um apelido entre amigos. Deste modo, entende-se que o nome do grupo é tão poético quanto o movimento literário que estes propagaram o que permite inferir que a informalidade pode ser aceita aqui como um elemento de identificação, característico do grupo.

Figura 1: Possivelmente registro da década de 1960, uma parte dos “Novos” já não tão novos assim: em reunião de amigos, vemos da esquerda para direita: Bruno de Menezes (4º), Jacques Flores (5º), Dalcídio Jurandir (8º), em pé



Fonte: acervo Dalcídio Jurandir Moronguetá/Fórum Landi.

Com o intuito inovador, os Novos optaram por reuniões em espaços públicos, tendo o Mercado Municipal do Ver-O-Peso como referência, algo observado em *São Benedito da Praia: Folclore do Ver-O- Peso*, Menezes (1993, p.141), quando Bruno descreve o Ver-O-Peso como “Lugar onde se ensaiou uma Academia do Peixe Frito”. Entendendo o Ver-O-Peso como ponto de reunião destes inte-

lectuais, e recorrendo a outros trechos de textos dos demais membros, conclui-se que o nome APF se deu pela familiaridade com o alimento que, até os dias de hoje, figura um dos símbolos mais representativos deste denso ambiente gastronômico.

Ao comentar sobre a trajetória de Bruno, sem esquecer os demais membros, Alonso Rocha (1994, p.14) afirma que: “O peixe-frito foi o seu símbolo. Pelos botecos do Ver-O-Peso, abastecendo-se de postas de 200 réis, farinha d’água de 10 tostões o litro e cachaça de 500 réis a dose, o grupo boêmio e sonhador [...]”. O Ver-O-Peso é então o local onde o grupo se reunia para falar de literatura e demais temáticas ingerindo cachaça e comendo peixe frito como “tira-gosto”, em outras palavras eram boêmios, uma característica marcante destes senhores que pode ser entendida como um mecanismo de captação de narrativas e apuração da sensibilidade, além de constituir um ato de resistência diante da sociedade, tal como descreve Alfredo Oliveira (1983, p. 100) “Ser boêmio para não ser burguês – alternativa de intelectual dos anos 30”. Não bastava trazer para texto literário as figuras e os elementos culturais específicos das classes mais pobres, havia entre o grupo a necessidade de manter uma identidade que deixasse explícito o seu lugar de fala.

3 - Tia Ana das Palhas e os Mestros

Realizadas as devidas abordagens sobre a APF, é iniciada a análise cultural e social da personagem por meio de excertos dos textos de Bruno de Menezes (Mastro do Divino) e De Campos Ribeiro (Mestros Votivos de Outrora). Logo, pretende-se, através da observação de gêneros diferentes, buscar pistas que ajudem a enxergar Tia Ana tal como sugere a poética dos autores.

*“Lavadera da Campina Lavadera!
Lava roupa sem sabão Lavadera!”
(MENEZES, 2015, p.39).*

Lavadeira da Campina pode ser entendida aqui como a epígrafe do poema *Mastro do Divino*. Todavia, vale lembrar que tal letra também aparece em *Mastros Votivos de Outrora*, mas, em meio ao texto e sem ter de fato uma coesão linguística.

Considerando as palavras de Irmã Marília Menezes no documentário “Geração Peixe Frito”, vê-se que se trata de uma cantiga da época de ambos os poetas, o que justifica o aparecimento dela no texto destes. Neste caso, fica a cargo do leitor inferir se tal estrofe figura uma espécie de *slogan* ou algo parecido, que induza a refletir sobre questões além da poesia, onde lavar roupa sem sabão pode soar como uma denúncia à pobreza e a realidade das mulheres da periferia.

Salles (2015) fala sobre a “Sociedade das Mulheres Negras no Grão-Pará”. Por isso, considera-se necessário destacar algumas questões levantadas pelo autor, haja vista que este trabalho tem por objeto de estudo, textos cuja personagem principal é uma mulher da periferia. No referido capítulo, o autor inicia com o item “As Taieiras”, onde aborda de modo exploratório, os cantos de trabalho do Pará. Segundo ele, as cantigas bem como os famosos pregões dos vendedores ambulantes, podem ser reconhecidas como marcas identitárias em relação direta com a atividade exercida pelo trabalhador, resultando no que ele descreve como “folclore musical”.

Quadro 1 – Mastro do Divino

- 1 - O mastro vem vindo na ginga vadia da velha toada.**
- 2 - Vem vindo rolando nos ombros melados**
- 3 - Da tropa devota de tantos festeiros.**
- 4 - O mastro já veio do fundo da terra,**
- 5 - Assim todo verde vestido de folhas.**
- 6 - Depois lhe puseram a tal bandeirinha**
- 7 - Onde surge o Divino pintado num Sol...**
- 8 - As outras bandeiras de pano encarnado**
- 9 - Não sobem no topo do mastro votivo**
- 10 - Porque lá na ponta só fica o Divino.**

Fonte: Batuque, 2015.

O excerto acima compõe as estrofes iniciais do poema *Mastro do Divino*, neles têm-se uma quantidade densa de informações dotadas de ritmo e elementos culturais. No primeiro verso da primeira estrofe a palavra “vadia” rima semanticamente com “ginga”, palavras muito presentes nas temáticas ligadas às bases negritudinistas. A palavra “vadia” ainda presente nas cantigas de capoeira angola e regional significa brincar, livre de tabus de preocupações e demais sentimentos perturbadores, vadiar é o dever da negritude transfigurada nos versos do poema.

Figura 2: Mastro de Tia Ana das Palhas



Fonte: Batuque, 2015.

O Mastro, elemento de caráter profano/religioso, pode ser entendido aqui como culturalmente africanizado, o que pode ser visto como uma técnica de afirmação da identidade entendendo que ele é o símbolo maior da festividade em questão. Portanto, em se tratando da escrita de Bruno pode-se ressaltar que o verso em questão forma a primeira manifestação que busca identificar ao leitor qual o lugar de fala do texto.

Nos versos quatro outras colocações do eu-lírico requer atenção, à medida que o Mastro simboliza o poder, ele vem do fundo da terra, emerge já enfeitado

de folhas. Considerando que as festas com mastro tem seu surgimento em período distante, é plausível inferir que o mastro também é símbolo de masculinidade, visto pela ótica de uma sociedade falocêntrica. Em termos comparativos o mastro, tal como o homem do patriarcado conservador, já nasce sugestivamente dominante, pois é ornamentado com frutas e outros objetos como símbolo da fertilidade.

Em se tratando da relação de poder materializada pelo mastro, é preciso que se destaque que a relação de poder baseada no falocentrismo tem duas características principais, a primeira é que de fato a dominação masculina foi constituída historicamente pela ideia de que o homem tem poder natural por possuir um órgão reprodutor masculino, o pênis, “instrumento de poder e procriação”. Contudo, tal como ressalta Baudelaire, (2020, p. 43) o pênis e o falo são elementos diferentes, visto que segundo a mesma autora, o primeiro diz respeito a uma realidade física do homem, enquanto o segundo trata da parte relacionada ao reconhecimento do poder, ou seja, um homem pode ser dotado de uma roupagem falocêntrica, mesmo que não tenha um pênis, pois o seu falo é na verdade o reconhecimento do seu *status* diante da sociedade. Mas, ainda sim se percebe que a comparação irônica dos autores “mastro, pau”, vai muito além de um jogo semântico com caráter lúdico, e assim como as acepções sobre o pênis, o mastro possui uma performance, ele cai, é levantado, é derrubado novamente, simboliza a fertilidade e é, o símbolo maior, mesmo que seja uma festa em homenagem ao Divino e não ao mastro.

Enquanto isso, os versos 8, 9, e 10 estabelecem o papel de manutenção de uma hierarquia historicamente conhecida e reafirmada. O destaque para o Divino ser o único a ficar no topo soa como um procedimento doutrinário que indica quem está acima e quem está abaixo, pois, segundo Foucault (1996, p.43) “A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação, e lhes proíbe, consequentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos

de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros”. As bandeirinhas de encarnado podem ser reconhecidas metaforicamente como os fiéis do Divino, que devem sempre reconhecer o seu papel.

Quadro 2 - Introdução performática

Aos balanços, em ginga de mar picado, lá ia, da Pedreira ao Umarizal o “Mastro”, enramado de folhagem verde, recamado de flores silvestres, ajoujado de frutos, por cima de tudo, cavalgando-o, negrinhos de cara melada de choro na paga de promessa feita pela avó, devoto antiga e romeira perseverante na condução do “Pau” todos os anos.

Fonte: Mastros Votivos de Outrora, 2005.

O quadro acima retrata o traslado do mastro do local de onde fora tirado para o local da festa. Todavia, no texto de De Campos há dois elementos diferenciais, a localização geográfica e o lado irônico em destaque tal como em: - romeira perseverante na condução do “Pau”. Este final remete ao caráter profano religioso da Festa do Divino.

Contudo, tal fenômeno não deve ser encarado como um mecanismo de base intolerante ou pejorativa, pois os contextos destas narrativas em sua totalidade permitem observar a presença de um olhar crítico, que visa desconstruir a ideia de que o Homem ao ser religioso não comete injustiças, não pratica o mal e não se aproveita de determinadas situações, o Homem é humano e por ser comete erros e acertos, mas muitas vezes se esconde atrás da religiosidade e de outros valores morais estabelecidos pela comunidade em que vive.

3.1 Rivalidades

A princípio, as rivalidades entre as festas podem ser encaradas como um acontecimento natural, por se tratar de ações humanas. Ainda na atualidade, é visível a ocorrência dessas rivalidades nos mais diversificados campos, há riva-

lidades internacionais como no caso do futebol, rivalidade entre regiões que se veem representadas por uma figura pública de mesma origem e tantas outras que se possam lembrar. No entanto, a rivalidade retratada por De Campos Ribeiro fora potencializada por terceiros, conforme se pode observar a seguir.

Quadro 3- Um conflito patrocinado

Ora, a festa de Tia Ana longe estava, apesar de famosa, do brilho da do velho Martinho João Tavares. Mais modesta, não atraía as gentes de bairros distantes. E vai daí que, Em uma festa da Trindade (1910 ou 1911) certos senhores “baludos” da vizinhança entenderam de fazer do arraial algo assim como conto de fadas coisa de embasbacar de luxo e riqueza até então só vistos no Arraial Nazareno. Moradores ali mesmo da Quatorze de Março tomaram a frente da iniciativa os irmãos Girardi farmacêuticos estabelecidos à esquina da Diogo Mória e seu simpático e cavalheiresco vizinho, o contabilista e industrial Alexandre Rodrigues. Este maranhense de irradiante comunicabilidade, “caseur” de vocabulário rico e dicção a Atenas brasileira para o bate-papo A cavaqueira de boa roda, era homem que a gente dos fins do século dezenove chamaria um “leão de sala”. Menino aquela época não perdi da memória a figura elegante de Alexandre Rodrigues o compadre “xandico” conversador e amável de meu pai. Pois bem, os novos juízes do mastro entenderam de abafar o arraial de mestre Martinho e fizeram deslumbrante “féerie”, [...] onde até as centenárias mutambeiras se vestiram de luz, da raiz à copa esgalhada e farta. Creio que foi essa a primeira vez que um arraial de festa suburbana brilhou de luz elétrica, e que luz! [...].

Fonte: MASTROS VOTIVOS DE OUTRORA, 2005.

Ao nomear esta passagem como conflito patrocinado, estar-se-á destacando um

acontecimento cujo objetivo conflitante era externo aos donos da festa. Conforme descreve o narrador, foram senhores “baludos”, com muito dinheiro que resolveram patrocinar a festa de Tia Ana. Porém, não se tratava de uma boa ação com a comunidade, já que o objetivo dos novos “padrinhos”, como se chamam até hoje as pessoas que contribuem financeiramente para realização destes e demais eventos, era **abafar** o arraial de Mestre Martinho. Ou seja, tratava-se de conflitos externos ou de algum outro sentimento que necessitava de materialização.

De todo modo, entende-se que essa festa que ocorrera em 1910 ou 1911, apesar de bela e bem estruturada, teve seu significado religioso atropelado por membros de uma classe social dita mais elevada. É certo que nesta ocasião a festa foi bem elaborada, já que teve banda oficial e até mesmo eletricidade, elemento importante de ser destacado ao levar em conta que na referida data, ainda era recente a chegada tecnologia no estado do Pará, e só a possuía quem realmente podia pagar, tornando a colocação do narrador como a mais verossimilhante possível ao dizer que acreditava “que foi essa a primeira vez que um arraial de festa suburbana brilhou de luz elétrica, e que luz! [...] (RIBEIRO, 2005, pág. 61).

Outro fator de característica externa à ficção é a nomeação dos padrinhos, uma vez que estes foram nomeados e comentados para justificar a existência. Observa-se também, que as festas do Divino obedecem a uma sequência de realização para a marcação de um tempo, e sobre isto se podem especular múltiplas razões.

“Derrubado o mastro de Mestre Martinho, subia o de Tia Ana das Palhas [...]” (RIBEIRO, 2005, p. 60), tal informação provoca reflexões sobre o motivo dessa ordem, o mastro de mestre Martinho subia primeiro porque era de um homem? Por que era mais antigo? Por que era privilegiado por sua estrutura? Ou se trata de mais um reflexo da dominação masculina? As respostas a estas perguntas talvez não possam ser respondidas, mas há possíveis inferências baseadas nas pistas deixadas nas diferentes camadas do texto, haja vista que a narrativa de De Campos Ribeiro

Quadro 4 - Divino ou Santíssima trindade?

“Derrubado o mastro de Mestre Martinho, subia o de Tia Ana das Palhas em Louvor a Santíssima Trindade, ali na quatorze de Março, da Diogo Mória à Oliveira Belo, erguido bem em frente à barraca da devota, velhinha curiboca, de pele apergaminhada e cabeça de algodão” (RIBEIRO, 2005, p. 60).

Fonte: Mastros Votivos de Outrora

De acordo com o calendário da Igreja Católica, a festa do Divino é realizada no dia 23 de maio, dia de Pentecostes, ou seja, antecede em alguns dias a festa da Santíssima Trindade que na Igreja acontece no primeiro domingo após o dia de Pentecostes, assim infere-se que a sequência das festas se dava a uma ordem de cunho cronológico.

3.2 Nome e sobrenome

Nota-se entre a descrição de Mestre Martinho e Tia Ana das Palhas, um distanciamento de caracterização. Quando o narrador diz: “[...] Ora, a festa de tia Ana longe estava, apesar de famosa do brilho da do velho Martinho João Tavares. Mais modesta, não atraía as gentes de bairros distantes. (RIBEIRO, 2005, p. 60)”, é visível uma contração, Tia Ana das Palhas é citada como tia Ana, e Mestre Martinho se torna Martinho João Tavares, ou seja, é apresentado com nome completo, enquanto a outra personagem tem o modo como é conhecida, reduzido.

Várias são as possibilidades de resposta a esta questão, mas uma delas pode estar em um fenômeno comum à época de ambos, as mulheres da periferia que assumiam a posição de chefe de família, eram conhecidas não por seus nomes completos, mas por alguma referência que lhes fosse peculiar. Em Rodrigues (2019, p. 198), encontra-se um total de oito mulheres moradores do bairro Umarizal em meados do século XX,

sendo sete delas mulheres negras, mas todas pobres, são elas Maria Barraca, Dona Joana, Dona Catoca, Dona Cândida, Dona Juca, Dona Biloca, Dona Marcela e Maria da Glória²¹. Todas estas personalidades estavam de alguma forma ligadas à Umbanda ou ao benzimento bem como a própria Tia Ana das Palhas, “[...] que benze, põe cartas, faz banhos de sorte [...]” (MENEZES, 2015, p. 50). Conforme se observa, esses nomes soam como um apelido, mas ao mesmo tempo constituem um movimento de resistência, visto que o sobrenome está historicamente relacionado à cultura patriarcal.

Quadro 5 - Idade e vestimenta

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

Fonte: Batuque, 2015.

Embora não se saiba o nome completo de tia Ana, encontram-se em *Mastro do Divino* características de sua vestimenta e uma indicação de sua idade. O eu-lírico salienta que ela foi do tempo dos cabanos, ou seja, nasceu provavelmente antes ou durante o período da Cabanagem que, de acordo com os registros históricos, compreende 1835 a 1840, marcado por problemáticas sociais como doenças e fome intensificadas pela pobreza.

Infer-se que esta seja a data provável do nascimento de tia Ana pelo fato da mesma ser metaforicamente descrita como sendo uma “velhinha curiboca, de pele apergaminhada e cabeça de algodão” (RIBEIRO, 2005, p 60), pois, de acordo com esse mesmo texto, a festa descrita ocorreu em 1910 ou 1911, e logo depois ambos os personagens vieram a óbito.

Desta forma, o narrador de *Mastro do Divino* florear a personagem ao dizer

que era ornamentada, constitui uma forma poética de amenizar a pobreza que a mesma vivia, tal como fora descrita na crônica de De Campos. O chitão, ou chita é um tecido que até os dias de hoje é conhecido por ser barato e ter pouca qualidade em relação aos outros.

Quadro 6 - Outro Olhar

**A tia Ana das palhas quer música e baile No dia em que o
mastro vai ser derrubado
A dona do santo derruba o seu mastro, Soltando foguetes
cantando toadas
Dos sambas do engenho...**

Fonte: Batuque, 2015.

Ao passo que a festa de tia Ana é super produzida na narrativa de De Campos, tem-se, no poema de Bruno de Menezes, o realce de uma subjetividade. Quando a voz poética diz que ela “quer música e baile”, fica subentendido que isso era um sonho, ou uma vontade da personagem, diferentemente da forma como fora apresentada na crônica. No entanto, ao dizer que “derruba o seu mastro, soltando foguetes”, levanta a hipótese que de alguma maneira sua festa teve algo mais bem elaborado por se tratar de um movimento que demanda investimento, e anuncia a comemoração de modo análogo aos sinos das igrejas. De uma forma ou de outra, o tratamento dado no poema sobre as condições da festa permite perceber que o eu poético se ocupa mais com a estética poetizante que com as condições históricas ou informativas.

Quadro 7 - Aproximações no desfecho

Mastros Votivos de Outrora	Mastro do Divino
Velha Ana das palhas morria pouco depois e mestre Martinho também não demorou muito a fazer a derradeira viagem: foram cumprir, lá mais perto do divino e da santíssima trindade, sua devoção que fez época no Pará de há cinquenta anos...	E a tia Ana das palhas que benze põe cartas faz banhos de sorte, rezando acendendo três velas sagradas, pede à pombinha branca que a conduza sob as asas, Quando a dona for ao céu ver os festejos do seu santo...

Fonte: RIBEIRO, 2005; MENEZES, 2015.

Nos trechos acima, ambos falam da morte. Contudo cabe perceber que o primeiro a concretiza enquanto o segundo apenas permite que aconteça de modo subjetivo. Deste modo, retomando colocações de Walter Benjamin (1994), a morte pode ser interpretada como o ápice do contar do narrador, e nela tudo o que o narrador poderia ou não fazer se materializa como prova da sua autoridade enquanto recriador do ato narrado.

Sabe-se que ainda na atualidade ocorrem diversas festas em homenagem ao Divino Espírito Santo no Pará e em outras localidades do Brasil e do mundo, mas a presença da morte dos personagens na crônica permite indicar os anos de 1910 ou 1911, como demarcas do princípio do desaparecimento dos mastros do Umarizal, uma vez que o narrador de *Mastros Votivos* descreve estes dois como os mais relevantes, o que leva a inferir que havendo outros mastros, provavelmente já estavam em seus últimos anos, e talvez por isto não tenha sido representado do mesmo modo como se deu na poética que foi dada aos de Mestre Martinho e Tia Ana das Palhas.

4 - Considerações Finais

Ao final deste trabalho concluiu-se que a personagem Tia Ana das Palhas, configura-se como uma representação da mulher que habitava a periferia de Belém do século XX. Tia Ana das Palhas representa a mulher de fé que, apesar das dificuldades da pobreza e das mazelas sociais, pagava sua promessa com sua anual festividade que além de ser um elemento religioso era também um elemento cultural, um entretenimento para os pobres. Tia Ana das Palhas representa as demais mulheres festeiras que por anos seguiram suas tradições. Além disso, ao observar as comparações entre a personagem Tia Ana e mestre Martinho tornou-se visível a desigualdade social entre um homem e uma mulher, ao passo que a festa daquele tinha maior prestígio.

Ademais, o evento narrado em *Mastros Votivos de Outrora* revelou a falta de respeito duplo, uma vez que o investimento feito na festa de Tia Ana visava menosprezar a festa de mestre Martinho, e simplesmente usar Tia Ana como uma peça necessária para tal afronta.

Em suma, finaliza-se este trabalho com a ideia de que, apesar da situação de conflito em que a personagem fora colocada, sua presença no texto literário é resultado da proposta político-social da APF, que tinha por meta preservar a história e a cultura das margens que foram silenciadas pela história oficial à sombra da *Belle Epoque* contando histórias de personagens que fizeram a diferença no meio em que viviam.

REFERÊNCIAS

Baudelaire, Anzini Violet. **O PODER DAS COISAS: CORPA, FALOCENTRISMO, TRANSGENERIDADE E ARQUEOLOGIA**. Rev. Disc. Arqueologia, Rio Grande, RS, v.1 n.1, jul.-dez. 2020.

Benjamin, Walter. **O Narrador**. In: ____ Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

Foucault, Michel. **A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Editora Loyola, São Paulo, 1996.

Menezes, Bruno. **Batuque**. 8.ed Belém, GTR Gráfica e Editora, 2015.

Oliveira, Alfredo. **Belém, Belém**. Belém, Falangola editora, 1983.

Ribeiro, De Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Belém, SECULT, 2005.

Rocha, Alonso... [et al]. **Bruno de Menezes ou a Sutileza da Transição: Ensaios**. CEJUP, Universidade Federal do Pará, 1994.

Rodrigues, Venize Nazaré Ramos. **Umarizal da Umbanda das Mulheres Negras e seus ofícios (Amazônia, Belém Pará, Meados do XX)**. v. 6 n. 10 (2019): SENTIDOS DA CULTURA.

Salles, Vicente. **O Negro na Formação da Sociedade Paraense**. Belém, 2ª ed. Editora Paka-Tatu, 2015.

IX: A Fundação do Romance Amazônico em “Terra De Icamíaba” de Abguar Bastos

Marcos Valério Lima Reis¹

Considerações Iniciais

Este texto objetiva estabelecer um olhar atento para a literatura produzida na Amazônia, por meio da obra do escritor Abguar Bastos. Intenção que nos implica cautela, haja vista, que sua proposta de uma literatura marcada pelas cenas amazônicas o tornaria um escritor, exacerbadamente, ufanista e até, de certo modo, bairrista. Sua dissonância com a proposta Modernista do sudeste brasileiro e nacionalista, bem como com o pensamento disseminado por literatos sulistas, propiciou embate e um clima de tensão com escritores e intelectuais, entre eles, com o Modernista Mário de Andrade. Para Bastos, as características da literatura produzida na região amazônica deveriam contemplar os aspectos inerentes às

1 - Formado Em Letras, Especialista em estudos lingüísticos e Literários, Mestre em Comunicação Linguagens e Cultura, Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura. Universidade da Amazônia – Pós-doutor pela Universidade Católica de Rio de Janeiro em Teologia. Membro da Academia paraense de Jornalismo e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Professor de graduação e Pós-Graduação do Centro Universitário Brasil Amazônia. ORCID: 0000-0001-9172-5581- Link: <https://orcid.org/0000-0001-9172-5581>

particularidades dessa região e ser conteúdo para o Modernismo brasileiro.

Abguar Bastos (Belém, 1902 - São Paulo, 1993), intelectual, jornalista, literato, integrante da *Academia do Peixe Frito*, é o centro do desenvolvimento deste artigo. Intencionamos indicar que Abguar Bastos, fundamentando-se nos manifestos *A geração que surge* e *Flami-n'-Assú*, construiu seu projeto político e estético para o Modernismo Brasileiro partindo da Amazônia e materializou essa proposta no romance *Terra de Icamiba*. Diante disso, vamos ao encontro de uma proposta estética em confluência com o Modernismo Brasileiro a partir da Amazônia, como expressão crítica, histórica, econômica, política e social da região. Nesse percurso analítico, propomos, também, por meio de sua imersão na literatura da/na Amazônia, descortinar os múltiplos diálogos de Abguar com as diversas vozes da arte literária, sua contribuição na construção do pensamento modernista brasileiro e as dissonâncias que atravessam as discussões do entendimento e particularidades de sua brasilidade. Assim, procuramos trazer à memória importantes aspectos de sua trajetória de vida, enfatizando suas experiências sociopolíticas, jornalísticas e literárias e sua relação com a Amazônia, especificamente, na Belém da primeira metade do século XX.

1 - A vida Literária

Abguar Bastos iniciou na literatura, como poeta, atuou, além disso, como romancista, ensaísta e historiador². Sua produção literária em versos disseminou-se, principalmente, em jornais e revistas de Belém e Manaus.

No início da década de 1930, lança o romance *A Amazônia que ninguém sabe* (1931), essa obra foi publicada em segunda edição pela editora Andersen Editores, uma publicadora no Rio de Janeiro, no ano de 1934, com o nome de *Terra de Icamiba*. No ano de 1935, publicou *Certos caminhos do mundo* e, em 1937,

2 - BARREIROS. Luiz Lima. *Perfil de Abguar Bastos*. In: *Revista da Associação paraense de escritores*. Ano III, nº 02 – junho de 1989, p.21/22.

concretiza seu terceiro romance, *Safra*, obra publicada também na Argentina, em 1939. Para prestigiar o público infanto-juvenil, em 1953, lança a obra *Somando – o viajante da estrela*.

A qualidade temática dos três romances de Abguar Bastos, ao narrar aspectos do homem e a floresta (*Terra de Icamiba*), do homem e o rio (*Certos caminhos do mundo*) e do homem e a economia extrativista da castanha (*Safra*)³, direcionaram o trabalho de editoras em reunir essas obras em uma série de livros com novos títulos: *Romance da floresta*, *Romance do rio* e *Romance da vila*. Outras obras o credenciam como profundo conhecedor da região amazônica, do pensamento social e político e do imaginário brasileiro: *A visão histórico-sociológica de Euclides da Cunha*; *A conquista acreana*; *Os cultos mágico-religiosos do Brasil*; *A Pantofagia ou As estranhas práticas alimentares na selva*; *Prestes e a revolução social*; *Introdução à litofábula*; *Mapa nacional do folclore*; *História da política revolucionária do Brasil – 1900/1932*; *A África em nossa linguagem: costumes e cultos*; *El simpático Saci Prevé* (Buenos Aires, 1980); três volumes de *Mitologia fálica nas tribos indígenas amazônicas*; - *Narundalu-guaburaba – herói indígena*; *Jurupari, o herói das sete florestas*; *Ceuci e o Setrêstelo*; e *Memorial da liberdade e vozes do acontecido*.

Para dar visibilidade à arquitetura literária de Abguar Bastos, estabelecemos um itinerário dos rastros de sua obra, a saber:

Romances: *A Amazônia que ninguém sabe*, 1931 - Belém – 2ª edição, 1934 – Rio de Janeiro, com o título *Terra de Icamiba*, romance da floresta; *Certos caminhos do mundo*, romance do Acre, 1935 – Rio de Janeiro; *Safra*⁴, romance da Vila, 1937 – Rio de Janeiro, e 2ª edição, em

3 - Essas caracterizações dos romances foram informadas pelo próprio Abguar Bastos em entrevista concedida a Lima Barreiros, ao jornal diário do Pará, em 30 de abril de 1987.

4 - Monteiro Lobato escreve sobre a obra: *Acho Safra um grande livro, porque não recorre ao pó-de-arroz para o que requer nitrato de prata, não cerra os olhos para o essencial - só abrindo-os*

1958; publicado na Argentina, em 1939, com o título *Zafra* e o romance *Quatro Fogos*⁵ **Novela:** *Somanlu – O viajante da estrela*, em 1953 - Rio de Janeiro.

Estudos e ensaios: *Prestes e a revolução social*, 1946/Rio de Janeiro e 1986 - São Paulo; *A conquista acreana*, 1940 – São Paulo; *As tribos em guerra na África e seus antepassados no Brasil*, 1970 – São Paulo; *História da política revolucionária no Brasil: 1900/1932*, 1969 – Rio de Janeiro, e 2ª edição em 1973; *Os cultos mágico-religiosos no Brasil*, 1970 – São Paulo.

Trabalhos folclóricos: *Introdução à Litofábula*, 1967 – Rio de Janeiro; *El simpático Saci Pererê*, 1980, Buenos Aires; *A África em nossa linguagem, costumes e cultos*, 1982 – São Paulo; *Natal com gosto de Brasil*, 1987 - São Paulo; *Abaporu – Movimento Antropofágico*, *Tarsila*, 1984 - São Paulo.

Poesia: *Nurandalu-guaburabara, herói indígena, balada épica sobre a viagem de Orellana ao Rio Amazonas*, 1968 - São Paulo; *Memorial da liberdade*, 1984 - São Paulo.

Outros livros: *A visão histórica-sociológica de Euclides da Cunha*, 1986/SP e *Pantofagia ou as estranhas práticas alimentares na selva*, 1987/SP; *Vozes do acontecido*, crônicas, 1992.

Abguar deixou vinte e três obras inéditas; como escritor, está incluído em cerca de duzentas obras, dentre as quais, muitas antologias.

em êxtases para os azuis das montanhas e a beleza da paisagem, que ali se debate em tão sórdida miséria biológica e social, como crítica ambulante a esta Ordem Social reduzida ao absurdo. Queira aceitar meus parabéns pelo que fez e pela coragem que demonstrou.” (D.O. Leitura - Publicação da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo S.A., 10 de junho de 1991, p.3). Ver: www.escritorabguarbastos.blogspot.com escritor abguarbastos.blogspot.com/ acesso em 15.03.2020.

5 - Embora o romance conste em seu repertório literário, nas diversas fontes consultadas não aparecem a data de publicação, assim como, em outras produções do autor.

2 - Abguar Bastos, Mário de Andrade e Raul Bopp: o Modernismo em discussão.

A discordância de pensamento de Abguar Bastos no entendimento da brasilidade Amazônica, provocou embate com Mário de Andrade (1893 - 1945) entre elas, as concepções na rapsódia *Macunaima* (1928) com a romance *Terra de Icamiba*. PAIVA (2008), no artigo *Um outro herói modernista* descortina a divergência:

O contraste entre os modos diferenciados de delineamento dos heróis do romance/rapsódia *Macunaima*, de Mário de Andrade e do romance social *Terra de Icamiba*, de Abguar Bastos, publicados, respectivamente, em 1928 e 1930, muito revela a especificidade e o tipo de dinâmica a marcar e determinar as múltiplas relações entre autores e obras culturais dentro desse “mundo social” relativamente autônomo que é o campo literário. Se a aversão de Mário de Andrade, por exemplo, a qualquer tipo de regionalismo em literatura ancorava-se na sua percepção de quase confinamento “de beco” a que determinados escritores contentavam-se a permanecer, o que em última instância e a despeito da ânsia demonstrada por tais autores por deslindar uma realidade peculiar, redundaria, ao revés, em uma deturpação da própria realidade e da nacionalidade. Abguar Bastos, por seu turno, buscou contrapor-se a essa posição do autor de *Paulicéia desvairada* ao tentar reconciliar na sua prosa ficcional de estreia uma perspectiva modernista e uma visão regionalista da Amazônia (PAIVA, 2008, p. 1).

Desta forma, a crítica exacerbada, e, até bairrista, de Bastos possuía influência tácita em carta enviada por Raul Bopp⁶. Com tom de manifesto, a missiva de Bopp enfatizava que a literatura produzida na região precisava incorporar ele-

6 - Poeta e diplomata, nasceu em Tupacretã, no Rio Grande do Sul em 04 de agosto de 1898. De sua vivência amazônica, resultou o famoso livro-poema, *Cobra-Norato*, cuja primeira edição apareceu em 1931. Dois Anos depois publicou *Urucungo* (Rio de Janeiro, Ariel). Sua contribuição para a cultura amazônica – notadamente com *Cobra Norato* – foi grande. Ver *Antologia da Cultura Amazônica. Volume II – poesias – 1970*.

mentos da cultura amazônica, cortar o fio condutor da influência europeia no seu fazer literário. Abgwar admite que a literatura produzida na “Província,” “coloca a fé em outras plagas: Eugênio de Castro, Cesário Verde, Mário de Sá Carneiro.” (BASTOS, 1944, p. 22).

Nessa atmosfera conturbada, Bastos buscava resposta à significação de uma nova arte, o Modernismo, como sentido para a mentalidade nacional. O Modernismo nascia dentre as calamidades econômicas e morais que precisavam de respostas urgentes. Era uma “justaposição das correntes ou escolas literárias que irromperia freneticamente na Europa. Era um fenômeno de inquietação mundial”. (BASTOS, 1944, p. 17).

A carta de Bopp, com tom ufanista, admite, também, que os rumos tomados por escritores brasileiros, nesse período, não estavam em consonância com a significação amazônica, “sem sentido histórico para nós”. Assim sendo, é necessário conhecer o teor da carta:

Meu caro.

Num ajuste de contas de fim de ano, parece que eu é que estou mais em dívidas com você, apesar de, de vez em quando, se não me falham as intenções, dar um pio de notícias de onde a gente anda. Creio que escrevi a você, que nas vésperas de deixar São Paulo, recebi a revista “Equador”. Esplêndida. A gente sente que por todo o Brasil há núcleos novos, gente de pensamento novo, que brotou da terra, sem modelos, sem gramática, escrevendo com expressões próprias e fortes. Você repare: até agora a nossa literatura sempre andou descompassada, desacertada da época. Fomos líricos no tempo da guerra do Paraguai. Com os movimentos da inconfidência etc., fazia-se loas à Marília. Épicos quando não havia nada a se exaltar. (BASTOS, 1944, p. 19).

A carta de Bopp reflete a dissonância existente entre os Modernistas e ressalta as novas gerações de escritores com a linguagem própria, sem os contornos moldados pelas amarras da estética parnasiana. Para Bopp, a incoerência das ações e da escrita, não poderia ser levada a sério. Sem significados para “os filhos da

Cobra Grande”:

Você veja no Rio uma figura como a do Tristão de Ataíde, cultíssima, digna de respeito, desandando a pregar São Tomás de Aquino. Na época do Freud e do Boto! Você acredita, Abgvar, que se possa levar a sério essas cousas, essa nova catequese cultural, sem significação, sem sentido histórico para nós? Nós os filhos da Cobra Grande! Numa terra onde o índio conversa com o mato, onde a gente acredita no galinho de arruda e na cachacinha pró santo Onofre? Isso sim. Queremos mais esse catolicismo gostoso, com as festas que ter orgulho de uma civilização de segunda classe, transplantada pra cá, sem consultar a nossa geografia? Uma moral de uso obrigatório, falsa, intolerante, decretada por bula... Códigos confeccionados do outro lado, “in abstrato”. Apenas adaptados. Apenas com uma nova colocação de pronomes. Desatendendo a terra. Enquanto temos todos esses problemas a ventilar, os homens de letras discutem pronomes e a suma do rei Congo e o amendoim torrado de São Benedito. Basta essa fé brasileira, ingênua e lírica, mas sem teologia e racionalismo... da escolástica. Para que Roma? Nós temos o galinho de arruda, o Muiraquitã, as rezas contra o mau olhar. Pra teológica. Não, Abgvar, felizmente há uns núcleos novos, fortes, como vocês aí em Belém, o pessoal do Maracajá no Ceará, o Nunes Pereira, o Zé Américo... Que diabo. Pra que vamos ter vergonha do jacaré e do boi-bumbá? Este boi é bom, Este boi é bom, etc. O boi queixume, etc. (BASTOS, 1944, p. 19).

A brasilidade de Bopp é evidenciada nos mitos, superstições e nos povos da floresta, com seus saberes acerca da região. Para Bopp, mais que discutir gramática, precisa-se observar a cultura local, as particularidades das regiões. Especificamente, cita elementos amazônicos para ilustrar sua dissonância:

Ando com uma saudade danada de sol e de mato. Berlim tá agora fazendo um friozinho. Não gosto de frio. Quase morri encarangando, 15 dias na Sibéria. Qualquer dia dou o fora. Vou pro México. Talvez dê antes, uma espiadinha em Nova York. Depois desço por aquelas republiquinhas, pegar o Orinoco até Belém, dar

uma prosa com vocês. Isso lá pelos fins de março. Por que é que você não escreve alguma coisa sobre o boi-bumbá, as danças do norte do Brasil, ou alguma documentação dos casos de Boto, ou alguma coleção de cantigas de ninar, desaparentadas das berceuses? O negro e o índio é que são legitimamente nossos, porque foram os que estiveram mais em contato com a terra, um com educação imemorial de barulho de mato, outro na lavoura e no engenho desbeijando a terra. O branco tinha vergonha de trabalhar. Raça cruel. Impostora. Com preconceitos de nomes de família. Até hoje você ouve esse “você sabe com quem está falando”, com todos os aparatos da nossa falsa democracia [...]. (BASTOS, 1944, p. 19).

Raul Bopp instiga Abguar Bastos a escrever sobre a cultura amazônica, com seus ritmos, danças e música. Retoma o indígena e o negro como formadores da tradição amazônida. Bopp mostra a sua brasilidade com tom de manifesto, o que motivará Abguar Bastos.

Voltemos a dar mais atenção ao índio. Raça alicerce. Subjacente, mas determinando as linhas do edifício. A volta ao homem natural sem lábias nem artificios. “se ele” puro como quer o Klago (uma figura de grande projeção aqui na Alemanha). Temos ainda o terra, que veio das lavouras, dos engenhos, que trouxe a macumba e a nostalgia africana. Que sacudiu a nossa música e ajudou a fazer o maxixe. O branco trouxe a gramática, o bacharel, a lei da “boa razão”, impostos para El-Rei e o Catecismo... Estabeleceu fórmulas para a nossa sensibilidade. Fora dessas linhas divisórias o sujeito era taxado de herético. Como é que sob êsse estado de sítio, podíamos ter idéias, literatura e artes brasileiras? Nós precisamos é como eu escrevi há tempos, recrutar os fatos postos à margem, força escondidas e mal aplicadas. Demolir a velha sensibilidade (do bacharel, do literato fofó e palavroso). Tomar o pulso da terra. Consultar a floresta. Você aí agite essa Amazônia em combinação com o pessoal do Pará. Hostilmente. Intolerantemente. Não se pode fazer uma cruzada amena. Derubada grande. Enforque o pessoal a cipó. Imagine o Severino (Severino Silva), meu amigo e com tanto talento, em vez de tratar de assuntos dessa Amazônia grandiosa, que ele tem ali, à beira do rio, novos, inéditos, à espera de quem lhes dê expressão, escreve um livro agitando temas sedícios. (BASTOS, 1944, p. 19).

Raul Bopp critica a hegemonia dos que ditam a arte literária disseminada no país e induz Bastos a um levante a favor dos que estão à margem, para assim, “demolir a velha sensibilidade (do bacharel, do literato fofo e palavroso) pede a Bastos para” agitar a Amazônia” e “Tomar o Pulso da Terra”:

O preciosismo da literatura francesa, falando no hotel de Rambouillet. Salão azul e outras quinquilharias cretinas. Tem vergonha do jacaré. O Amazonas deu a chave do território êsse eixo de 3.000 km de água (tanto embarrigou para o oeste que pariu o Acre). A viagem de Pedro Teixeira (águas arriba nelgran rio llamado de las amaçonas) foi mais útil ao país que a obra das bandeiras umbigadas na glória da Paulicéia. Plantou os marcos de posse lá pelos fundões do Juruá. Sem o Amazonas mesmo com todo trabalho dos bandeirantes, o Brasil estaria reduzido a uma espécie de Chile, espichado pelas margens do Atlântico (Isso já escrevi no Pará em 1921). O Brasil (vamos parodiar o velho Heródoto) é um presente do Amazonas. A arte brasileira, legítima, nossa há de vir também daí, molhada de húmus e cheia de barulho de mato, do mesmo que assistiu aos grandes dias de Iperungáua. Manôa. As lendas de Faro, com aquelas noites nupciais no mato valem o Niebelungen. Jurupari é o nosso legítimo Moisés. Temos um fabulário riquíssimo. E’ só catar, coleccionar, na maneira simples e ingênua como o povo conta. (BASTOS, 1944, p. 21 - 22).

A comunicação de Raul Bopp à Abguar trazia em seu arcabouço, a intenção dos intelectuais brasileiros de vanguarda: a renovação literária advinda de uma renovação espiritual e, por estas, a renovação política. A ideia de “luta e congracamento” movia os mais diversos escritores. A razão destes literatos era deliberar a favor de um movimento de renovação, como Modernismo, mesmo que, em um primeiro momento, não tivesse intenções definidas.

Para Abguar Bastos, o Modernismo pareceu fantasiado de Futurismo, o que já iniciava o movimento em ambiente passadista, “coisa de antes da guerra” (BASTOS, 1944, p. 21 - 22). Por isso, os escritores modernistas, entre eles, Bas-

tos, enveredam por caminhos diferentes. Estavam consolidando o pensamento de Graça Aranha, que acabava de chegar da Europa, e trazia o “sentido épico de luta contra os métodos rotineiros que haviam levado o mundo a falência.”. (BASTOS, 1944, p. 21).

A semana de 1922, estabelecida pelo cânone da historiografia literária nacional, constituiu a afirmação de várias “seitas”⁷, o movimento *Pau-Brasil*, *Verdeamarelismo*, a *Anta*, o *Maracajá*, o *Flami-n’-Assú* e a *Antropofagia*. Todos com arraigada tendência nacionalista. A carta de Bopp travava oposição a essa tendência e direcionava o pensamento a uma brasilidade. “No Norte, coube a poesia de servir de estandarte às novas ideias”. (BASTOS, 1944, p. 21). O gesto de Graça Aranha, brigando com a Academia, serviu de sinal para os intelectuais paraenses caminharem ao encontro da arte brasileira: “Fomos deixando de lado Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa, Olegário [...]. Elegíamos novos nomes da alta congregação: Guilherme de Almeida, Bopp, Ronald, Felipe de Oliveira, Tarsila, Cecília Meireles, Mario de Andrade, Álvaro Moreira, Drummond, Ascenso, Oswald [...]” (BASTOS, 1944, p. 21).

Mesmo com divergências ideológicas a respeito de Nacionalidade e Brasilidade, Bastos nutria grande admiração por Mário de Andrade e pela sua contribuição à arte Moderna e ao movimento modernista. Sua aproximação se efetivou em torno dos debates modernistas a Oswald de Andrade (1890-1954), pelo lançamento da *Trilogia do Exílio*⁸ e o movimento Antropofágico. Ainda den-

7 - Termo utilizado por Abguar Bastos no livro *Testamento de Uma geração*. Ver: página 21.

8 - A *Trilogia do exílio* – série que compreende os romances *Os Condenados* (1922), *A Estrela de Absinto* (1927) e *A Escada Vermelha* (1934) – é, na opinião de Mário da Silva Brito, uma obra “perturbadora”. Reconhecida por parte da crítica, a construção dos personagens parece confirmar um procedimento inusitado de revelação psicológica e pode indicar, de maneira mais ampla, um projeto literário que caminha em paralelo à conhecida atitude do escritor, de redução, de apequenamento e de ruptura com esse modelo, nas obras *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933). Levando em consideração o paciente trabalho de pesquisa

tro dos debates de nacionalismo e regionalismo, Abguar entendia que, *Juca Mulato* (1917), de Menotti del Picchia estava a serviço do nacionalismo, porém, foi o poema lírico *Máscaras*⁹, do mesmo autor, que acendeu a fúria do grupo de Bastos; para eles, era uma traição à nova escola e, exatamente, quando pretendiam uma independência literária. Bastos ataca: “Lembro-me de que escrevi um artigo contra o livro, reunindo à força elementos para o ataque. Menotti me escreveu uma carta, onde dizia entre outras coisas, que seu livro merecera tantos elogios que era necessário mesmo levar algumas ‘lambadas’”. (BASTOS, 1944, p. 22).

As discussões acerca da nova escola continuaram e, de Manaus, das margens do Rio Negro, Abguar Bastos lança o manifesto *Flami-n’-Assú* (1927). Após o lançamento do manifesto, uma conferência realizada pelo autor, no “Ideal Clube”, na capital amazonense, abordaria o “Fenômeno Moderno da Brasilidade”. Com o embalo desses acontecimentos, Abguar rascunha seu primeiro romance. *A Amazônia que ninguém sabe*, em 1931, editado no Rio de Janeiro com o título

desenvolvido por Oswald para definir os personagens da Trilogia do exílio, associado à ideia de “duplicidade” estética na ficção romanesca do autor; como colocou, certa vez, Benedito Nunes, esperamos ampliar o horizonte crítico sobre a prosa de ficção, tendo estes livros como principal objeto de estudo. Para tanto, a construção da série será abordada como uma atividade estética acabada e definida, cujo projeto parece estar vinculado a uma literatura canônica moderna que rejeita e condena a figura do herói clássico-romântico, ao inserir protagonistas como Jorge d’Alvelos, um sujeito “anti-heroico”, na definição de Victor Brombert, e “fraturado”, se adotarmos o olhar de Luiz Costa Lima, que, incapaz de realizar uma leitura integral do mundo contemporâneo, apresenta-se na narrativa em “posição” irregular e indefinida. Ver: Marques Sebastião Cardoso. De personagens e anti-heróis: um estudo sobre a trilogia do exílio, de Oswald de Andrade. Unicamp. 2007.

⁹*Máscaras é um poema lírico, romântico e escrito na forma de peça de teatro. Transcreve o encantamento de dois homens, Arlequim e Pierrot, por uma mulher, Colombina. Cada um deles, percebendo-a sob sua ótica particular e partindo deste olhar, a descreve e ao sentimento que ela lhes despertou. Ver mais em: As máscaras de Menotti del Picchia: Arlequim, o desejo – Colombina, a mulher – Pierrot, o sonho -http://pepsic.bvsalud.org/scielo.ph?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100018. Acessado em: 10.02.19.*

lo de *Terra de Icamiba*, em 1934. As ideias de brasilidade estavam lançadas neste “romance que também era uma plataforma” (BASTOS, 1944, p. 22), uma forma de discordar da nacionalidade estabelecida por grupos. O fortalecimento das ideias de Abguar foram assimiladas por outros intelectuais, como Remígio Fernandes, em uma carta “memorável” a Bastos. Paulo Oliveira, um dos literatos da revista *Belém Nova*, publica, no próprio magazine, texto de apoio às manifestações de brasilidades, com o título *Mocidade realizadora*¹⁰, ação que fortaleceu, ainda mais, a dissonância, também, entre integrantes do magazine. A dissonância de Abguar Bastos provocou “horizontes inflamados” (BASTOS, 1944, p. 23), como a atitude de Siqueira Campos em dividir a bandeira nacional, que provocaria uma campanha sem precedentes entre os nacionalistas.

Abguar Bastos é mais conhecido pelo manifesto *Flami -n'-Assú* (1927) e obras ainda escritas na década de 1930. A extensão de sua literatura apresenta denúncias das mazelas humanas, políticas e sociais. Em sua narrativa, percebe-se o relevo dado ao cotidiano, aos conhecimentos locais, populares, aos mitos, ao meio ambiente e às dificuldades sofridas pelo amazônida. Bastos estabelece um olhar crítico ao descaso com o ser humano, que vive subjugado pelo poder político e econômico na região. Trata-se de uma trilogia riquíssima, por sua contextualização, quando protagoniza a realidade amazônica.

3 - A fundação do Romance Amazônico em “Terra de Icamiba”.

Este texto vai ao encontro do que Abguar Bastos propõe enquanto narrativa sobre a região, sua proposta estética Modernista brasileira a partir da Amazônia e como expressão crítica, histórica, econômica, política e social, que, naquele momento, combatia a ideia de Amazônia como região de isolamento e com todo o imaginário produzido pelos primeiros viajantes que na região passaram; região

¹⁰ - Publicada na revista *Belém Nova*, em 17.05.1924.

submissa ao domínio colonial na esfera do capitalismo periférico, a que o Norte do Brasil foi submetido ao longo dos anos. Contemplamos a intencionalidade de Bastos na construção do Romance “Terra de Icamiba” e sua proposta de estabelecer ao Modernismo brasileiro, uma forma brasílica que tem essa estética como forma e a Amazônia como conteúdo para as letras Modernistas

Terra de Icamiba faz parte da trilogia de romances: *Terra de Icamiba* (1934), *Certos caminhos do mundo* (1936) e *Safra* (1937). São narrativas que possuem fios que as interligam e mostram a singularidade amazônica, o homem e sua relação com a floresta, os conflitos sociais e as mazelas advindas da injustiça política na floresta e nos rios da Amazônia. Bastos, em entrevista ao Jornal Cultura (1981), esclarece-nos:

Quanto a mim, eu escrevi três romances sobre Amazônia, um, o primeiro não foi bem um romance. Era um complemento de uma série de coisas que eu fazia para defender uma literatura mais nossa e, se nós tínhamos uma imensa área de pesquisa que era a Amazônia, então que nós nos servíssemos da Amazônia para nacionalizar os nossos trabalhos dentro do que ela fornecia de importante e de novidade e manifestos e conferências que eu fiz, eu completei com *Terra de Icamiba* como se quisesse oferecer o modelo de como a gente poderia se servir da Amazônia para mandar uma mensagem para fora da Amazônia. (JORNAL CULTURA, 1981).

Bastos mostra-se convicto de seu posicionamento social e artístico, haja vista, que as três obras, acima elencadas, foram planejadas de forma sequencial, e apesar de serem interdependentes, possibilitam a construção de um mosaico amazônico para o Brasil. É o próprio Abguar que qualifica essas obras da seguinte forma: o romance da floresta, do rio e o da vila. *Terra de Icamiba*, o primeiro dos três a ser publicado, seria, na trilogia, a materialização do primeiro “degrau” de seu projeto estético modernista para a Amazônia:

Eu queria mostrar, com esse romance, a exploração do homem pelo homem, alegoricamente, a Amazônia do futuro. Uma Amazônia solidária, uma Amazônia sem exploração, uma Amazônia cujo aproveitamento de toda aquela pujança e riqueza pudessem ser bem repartida entre os homens, sem que houvesse aquelas tremendas lutas que nós chamamos as lutas da selva e, afinal, a Amazônia do futuro, uma Amazônia de paz, e de confraternização, porém típica respeitando as dádivas que Deus ofereceu àquela região. (JORNAL CULTURA, dezembro de 1981, n.p.).

Bastos, segundo o depoimento acima, propõe um olhar idealizado quanto ao futuro da Amazônia, sem esquecer um olhar mais atento do povo sofrido que vive e sobrevive às margens dos rios. Em *Certos caminhos do mundo*, o segundo romance da trilogia, o olhar humanizado do autor evidencia a solidão da vida sobre os rios amazônicos, levando em conta suas viagens pela região:

Certos Caminhos do Mundo já foi um romance em que eu dei um aproveitamento às minhas viagens ao Acre. Aquela vida nos rios, nos navios, aquelas cidades ribeirinhas, aquilo me chamou muito a atenção e eu escrevi Certos Caminhos do Mundo, descrevendo as vidas daquela região e alguns episódios pitorescos que ocorriam. A vida nos navios, a terceira classe nos navios. (JORNAL CULTURA, dezembro de 1981, n.p.).

Os aspectos hidrográficos evidenciados nessa porção do país e o devaneio vivido por “Sólon”, personagem do romance, são os fios condutores que abrem reflexões sobre os meios de sobrevivência e as relações humanas nas embarcações que singram nossos rios.

Para completar o percurso da trilogia romanesca de Abgvar Bastos, temos *Sa-fra*, narrativa que textualiza a exploração do amazônida, trata-se de um romance social que aponta que o ser humano não deve ser refém da natureza e nem da exploração política e econômica. O livro mostra um autor mais engajado e mais

preocupado com o *locus* amazônico:

Safra é um romance mais meditado, porque já tem um caráter eminentemente social. Ele vai buscar as contradições e as lutas entre os latifundiários e os trabalhadores da selva, a dificuldade que tinha o trabalhador de conseguir um pedaço de terra, em contraste com aquela vastidão de terra, porque o dono, não havia donos de fazendas, nem donos de sítios, nem donos de castanhais. Havia donos de rios, que iam da foz às cabeceiras. Eu sou dono de tal rio e aí ninguém entra sem minha ordem. Era nessa base. Eram os donos da geografia. É esse tipo de luta que o fixo em Safra[...]. Eu já coloco o homem humilde reagindo, não se deixando levar, não se entregando. Então já é um tipo de homem diferente, em que o castigo do prepotente não é o castigo de Deus, como muitos romances fazem. O castigo dele é a rebelião. Não querer mais se sujeitar aos seus patrões. Esse é seu castigo. Ele sofre um impacto na sua tradição anterior de vida prepotente de coronel do interior. (JORNAL CULTURA, dezembro de 1981, n.p.).

Com essa tríade literária, Bastos traça sua cosmovisão amazônica e denuncia o jogo econômico que se faz através das forças políticas que têm, há muito, dominado as populações carentes, da Amazônia. Longe, portanto, de traçar um quadro de região idílica, a Amazônia representada por Bastos, em sua obra literária, denuncia as mazelas socioeconômicas que fazem dela, uma das regiões mais miseráveis do Brasil, a despeito de toda a sua biodiversidade e demais riquezas. Em sua trilogia, o autor vai ao encontro de um dos anseios do movimento modernista, que se propunha, entre outras coisas, fixar o homem à terra e mostrar as suas dificuldades. Reiteramos, aqui, a importância da intelectualidade da Amazônia paraense – para a formulação de ações que superassem as injustiças sociais, ao mesmo tempo em que se projetassem mudanças estético-culturais que precisavam acontecer. Daí que mulheres e homens de pensamento precisam ser estudados e valorizados. Por isso, é coerente destacarmos desde a formação de associações, revistas literárias, academias, em manifestar, por meio da arte

literária e do jornalismo, as inquietações advindas das penalidades impostas ao amazônida nessa porção territorial.

3 - Terra de Icamiba, o livro que Mário de Andrade queria escrever?

O título deste tópico, “O livro que Mário de Andrade queria escrever”, parte de uma menção feita por Wilson Martins, no segundo volume, em sua *História da inteligência Brasileira* (1996). Martins discorre a respeito das características de *Macunaíma* de Mário de Andrade, e de *Terra de Icamiba* – no presente estudo, o crítico compara a personagem Macunaíma de Mario de Andrade ao personagem Bepe, de *Terra de Icamiba*, de Abguar Bastos –, essa abordagem gerou intensa divergência entre os dois escritores, sobretudo, quanto à característica do binário, “brasilidade e nacionalismo”. Tal fato levou Bastos a incluir um capítulo em sua obra, *Safra* (1937), com o título “A rainha do Café”, ironizando o tom folclórico de Andrade, presente em *Macunaíma*, reescrito após sua visita à Amazônia, em 1927. O jornalista e escritor Carlos Heitor Castelo Branco, um dos participantes da entrevista realizada com Abguar Bastos ao Museu da imagem e do som, em São Paulo, discorre acerca do posicionamento de Wilson Martins, ao analisar as obras de Mário e Abguar, e assume Bastos como iniciador da literatura Amazônica:

Wilson Martins coloca esse título infeliz do *Amazônia que ninguém sabe* superior ao próprio *Macunaíma*, do nosso querido Mário, coisa que eu concordo absolutamente, chega o Wilson Martins a dizer que, *Amazônia que ninguém sabe* ou futuro *Terra de Icamiba* seria o livro que Mário queria escrever e não pôde, porque não conhecia, no momento, a Amazônia como nosso próprio Abguar. Mas aí, Abguar vai a chegar a Safra, Safra já é um romance social puro, e espantou, e eu tive ocasião de conversar com Agripino Greco, com referência o próprio livro de Abguar antes de o Agripino escrever a sua famosa crítica, e ele estava verdadeiramente espantado é o momento em que o Abguar ironiza

de uma maneira fantástica a viagem de Dona Olívia e do Mário a Amazônia, dando uma gozação que eu não sei como os dois conseguiram se tornar amigo novamente em São Paulo. Por isso, é um marco preponderantemente na obra do Abguar, como iniciador da literatura Amazônica, da literatura Moderna. (BASTOS, 1980, grifo nosso).

Martins (1996), no que concerne aos protagonistas das respectivas obras, entende: “Bepe [...] é o Macunaíma que poderia ter sido, ou, o que Macunaíma desejaria ter sido, se imaginarmos que o projeto de Mário de Andrade era tomar o material folclórico como metáfora de uma situação social” (MARTINS, 1996, p. 466). Na compreensão de Bastos, quanto à proposta de estética modernista brasileira a partir da Amazônia, Andrade destoou, em sua obra *Macunaíma*, de particularidades do lócus amazônico. “O livro [*Terra de Icamíaba*] de Abguar Bastos responde, com extraordinário automatismo, ao que sua geração, obscuramente, se havia proposto como ‘programa de romance.’ ” (MARTINS, 1996, p. 467). Destarte, a obra de Mário de Andrade não alcançou êxito, enquanto romance, deixando, para Bastos, a fundação do gênero na Amazônia, conforme aponta Martins:

Contudo, e apesar de tudo, o livro de Abguar Bastos parecia abrir a série do romance amazônico, [...]. Pode-se pensar que o prestígio de Mário de Andrade, deslocando para uma obra malograda como *Macunaíma* (enquanto romance) o interesse que idealmente teria cabido ao “Amazônia que ninguém sabe” (*Terra de Icamíaba*), [...] frustrou o desenvolvimento de uma linha de ficção, cuja “casa” já estava assinalada no quadro imaginário do gênero”. (MARTINS, 1996, p. 467).

A perspectiva de Martins é atribuir a fundação do romance Amazônico a Abguar Bastos e identificar sua obra como “destino teórico e programático do Modernismo.” (MARTINS, 1996, p.467), o que vai ao encontro do processo de construção de um articulado projeto estético e político liderado por Bastos para

o Modernismo Brasileiro a partir da Amazônia. A alegoria, impregnada no livro, materializa o seu pensamento, “porque até então se falava sobre a Amazônia com cacoete clássico, então na Amazônia aparecia em falso, porque não se levava em conta, o linguajar típico da Amazônia” (BASTOS, 1980).

Materializar a proposta *Flami-n’-Assú* é mostrar a Amazônia para o Brasil – exaurindo as distorções provenientes da obra *Macunaíma* –, é parte dos objetivos de Bastos ao criar seu “alter-ego”, Bepe. (MARTINS, 1996, p. 467). Bepe foi, então, concebido a partir da purificação de Macunaíma, dentro de uma perspectiva amazônica de brasilidade, é o que Bastos (1980) sentencia:

Em Terra de Icamiaba, eu mostro nele alegoricamente a exploração do homem pelo homem, e crio um herói que é Bepe. E esse herói se volta contra os exploradores da selva, e como é um livro alegórico, ele deseja assim uma espécie de Canaã, ele deseja assim, uma república nova, diferente, que todos sejam iguais, não houvesse divisões o homem não fosse explorado pelo outro e é uma personagem alegórica que no fim acaba então conduzidos seus homens, e vai para esse desconhecido, que a sua imaginação ditava. De modo que apesar de ter procurado encaixar as duas coisas quer dizer, o homem dentro do fenômeno mitológico da Amazônia, foi para mostrar que os mistérios da Amazônia que estavam envolvidos de mitologia, ainda deviam ser reformulados com a presença humana do homem porque, até então, a Amazônia era vista através do seu, da sua paisagem florística, dos seus mitos e etc. O homem continuava escondido. (BASTOS, 1980)¹¹.

A composição alegórica, firmada por Bastos, é legitimada no pos-fácio da obra escrita por Nunes Vieira (1934) “a Amazônia que Ninguém sabe (*Terra de Icamiaba*) não é um romance ou novela, é uma alegoria, ou antes, uma história, na acepção brasileira de Mário de Andrade”. Para Vieira, *Terra de Icamiaba* é uma narrativa de tom ufanista, que atravessa o nacionalismo brasileiro contando

11 - Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo em agosto de 1980.

a história do protagonista (Bepe), com seu senso de justiça, em busca de uma nova civilização amazônica, longe das interferências externas. Esse é o retrato do amazônida apregoadado, em *Terra de Icamiba*, pelo olhar de seu autor.

Na introdução da obra, (*Terra de Icamiba*) Bastos indica seu objetivo, ao construir a narrativa de Bepe, e exhibe seu olhar atento ao homem amazônico e aos símbolos que essa região dissemina para o Brasil, embora, segundo o autor, o fato careceria de uma interpretação consciente no que concerne ao modo vivente desse espaço geográfico:

Fiz um livro n'Amazônia. Ajustei os símbolos à realidade. Procurei o homem na paisagem da vida, mas fixei a vida no panorama da terra. Andei, vi, perscrutei. Três anos contaram os passos do autor no vale imenso e profundo. Nada é novo, contudo, as histórias estão tatuadas nas gentes, talhadas nas pedras, calcadas nas árvores, delineadas na terra, submersas nas águas. Todos podem lê-las convenientemente. É questão de querer descer ao chão e escutar, com amor, os corações subterrâneos. Aí estão as legendas remotas, os mitos sagrados, os hieróglifos eternos, os totens propiciadores. Aí estão os homens e os bichões, a música e as figuras, os hábitos e as cerimônias. Tudo é relevo quando conscientemente analisado. Não há mistérios. Há silêncios nas interpretações. (BASTOS, 1934)¹².

No texto de abertura da obra, apela ao afastamento das idealizações provenientes de olhares exóticos para a região. Aponta que *Terra de Icamiba* é um exemplo de interpretação amazônica, sem o romantismo dos primeiros narradores, sem a agressividade da natureza, sem os exageros e sem a acentuação do pitoresco, “é questão de querer descer ao chão e escutar com amor os corações subterrâneos”. A obra comporta um olhar singular da realidade, às vidas e às penúrias sofridas pelo amazônida e, isso impele, impiedosamente, à relação de

12 - Grafia original do livro.

poder estrangeira e nacional, o parco conhecimento sobre a Amazônia. Abguar fala de um local que conhece, por isso, com ele se identifica, e o interpreta com a propriedade de um viajante que morou em Belém, em Coari, e que frequentou a capital amazonense. Esteticamente, essa rica experiência dimensiona sua obra modernista amazônica como expressão da arte literária modernista brasileira.

4 - Mário de Andrade e Abguar: crítica e ironia, um coração sem mágoas.

Para ilustrar sua criticidade em relação à falta de uma interpretação consciente referente à Amazônia ou sobre “as histórias [que] estão tatuadas nas gentes, talhadas nas pedras, calcadas nas árvores, delineadas na terra, submersas nas águas”, é imperioso destacar as divergências com Mário de Andrade em sua viagem a Amazônia, fato que, como já citado, ganhou repercussão em um capítulo do livro *Safra, A rainha do Café* e explicado no livro de crônicas *Vozes do acontecido, fatos e testemunhos* (1992), no capítulo com o título “Mário de Andrade, o coração sem mágoas”, em que ele ressalta:

A partir de Paulicéia Desvairada, escrito sob influências de Virarem, passei a admirar Mário de Andrade, o inovador, antes mesmo de seus livros posteriores. Por outro lado, eu passara a admirar, “os condenados, da trilogia de Oswald de Andrade, me-tendo-me mesmo numa polêmica, em virtude da obra, com meu amigo Bruno de Menezes.

Mário e Oswald significavam para mim os grandes intérpretes da revolução modernista, sem esquecer o saudoso Menotti del Picchia, que se imortalizara com o Juca Mulato.

Neste trecho de “Vozes do acontecido (1992), Bastos demonstra a admiração pelos Andrades, tanto Mário, como Oswald. Imerso nos acontecimentos que gerou o Modernismo no Brasil, Abguar Bastos tinha convicção da importância desses escritores para a literatura brasileira. Bastos narra sua frustração com Mário de Andrade:

Estava eu, pelas alturas de 1928, em Coari, no rio Solimões, no

Amazonas, quando ali desembarcaram por algumas horas dona Olivia Guedes Penteado, que vinha aureolada como “Rainha do Café”, duas sobrinhas e Mário de Andrade. Já sabia que ele vinha, segundo os jornais, como secretário da “Rainha”, o que me desgostou profundamente, dada a sua importância intelectual. Tão aborrecido estava que não fiz nenhuma questão de lhe ser apresentado. Ele levava um binóculo e uma máquina fotográfica a tira colo.

A repercussão negativa da viagem de Mário de Andrade à Amazônia, como “secretário da ilustre senhora, ainda que ela tivesse sido uma das famosas madrinhas da grei modernista em São Paulo.” (BASTOS, 1936), produziu um capítulo no livro que Abguar escreveria oito anos depois:

Em 1936, já no Rio de Janeiro, comecei a elaborar, na prisão, o meu romance safra, baseado, em princípio, nos autos de um crime por questões de terra. Eu conseguira mesmo um novo júri para dois presos já condenados a trinta anos, e os defendera e absolvera, retratando a exploração dos senhores da terra contra os castanheiros pobres, provando a legítima defesa dos dois coitados.

Foi nessa ocasião que resolvi encaixar no romance uma sátira contra Mário, que nele aparece sob a pele de Mário D’almada. Ainda não lhe perdoara o papel de secretário da ilustre senhora, ainda que ela tivesse sido uma das famosas madrinhas da grei modernista em São Paulo.

Num dos capítulos de Safra, intitulado “A rainha do Café”, Mário D’almada espia o Lago, as lonjuras do lago, enquanto as sobrinhas da “Rainha” lhe cobram que prometera mostrar-lhes a cobra-grande, o curupira, o mapinguari, a mãe d’água, engenhos da mitologia e do folclore caboclos. (BASTOS, 1992, p. 86 - 88).

Mário D’Almada é a representação de Mário de Andrade na história, é a personagem que, com o mesmo deslumbramento do estrangeiro que chega à região, projeta sua admiração pelo exótico, o pitoresco, o imaginário:

Macunaíma é o Macopapaco não querendo entrar no romance paulista.

E quando d'Almada procura saber dos caboclos onde tinha curupira e mapinguari, os caboclos nem sabiam que esses monstros viveriam naquelas brenhas:

“- E a mãe d'água?

- Mãe d'água é uma cobra, senhor.

- Não vira mulher?

- Que eu saiba, não senhor.

- E a Uiara?

- Uiara?

- Sim, também não conhecem?

- Que é Uiara, entonces?

- Uma jovem, de cabelos compridos, que aparece nos lagos.

- Ah! Isto, aqui não é uiara, não senhor. É visage”

A sátira (no fundo uma brincadeira) envolve outras circunstâncias para demonstrar que certas entidades folclóricas só existem na literatura, sem assento no fabulário caseiro das gentes das selvas. (BASTOS, 1992, p. 86 - 88).

A ironia de Bastos é a reafirmação de seus propósitos quanto ao olhar estigmatizado sobre a região. Uma brincadeira, segundo ele (Bastos), porém que concilia a sua ideia de ruptura com o exotismo lançado à Amazônia. Ainda na sua crônica:

Mas, em São Paulo, os adversários de lides literárias e principalmente os que aceitavam os padrões modernistas, se servirão do episódio para propalar o capítulo

Mário devera ter-se irritado. Menos comigo, do que com seus adversários.

Certa idade ia eu passando pela Cinelândia no Rio quando ouvi que me chamavam de uma mesa do “Amarelinho”.

Vejo Clovis Barbosa rodeado de outras pessoas que não reconheci de pronto. Somente ao aproximar-me é que vi Mário de Andrade fazendo parte do grupo.

O jeito foi cumprimentá-lo. Respondeu-se secamente, pediu licença e retirou-se.

Desabafei:

- Clovis, como é que me chamaste sabendo de minha sátira contra o Mário?

- É verdade! Eu nem me lembrei...

Passaram-se alguns anos e eu estava em São Paulo quando me convidaram para uma reunião, na qual se projetava fundar a Associação Brasileira de Escritores. Era no oitavo andar de um edifício da Rua Álvares Penteado ou 15 de novembro.

Talvez chegasse um pouco adiantado. O certo é que a sala de entrada estava vazia. Procurei outra sala ao lado e aí deparei, sozinho, sentado, o Mário de Andrade.

Cumprimentei-o. Respondeu sem enfado.

Sentei-me. Aí ele me fez uma pergunta sobre a oportunidade da Associação. Já parecia afável.

Começamos a conversar sem ressentimentos. Dentro em pouco parecíamos velhos amigos.

Durante a reunião se mostrou cordial com minhas propostas.

Ao sair, num gesto que me surpreendeu, virou-se para mim:

-Vamos tomar um chopp no Franciscano?

Estava alegre, como se a reconciliação o confortasse.

E ficamos Amigos. (BASTOS, 1992, p. 86 - 88).

O texto de Bastos possibilita perceber a relação de dois intelectuais de espaços geográficos diferentes e com grande aprofundamento nas discussões referentes à nova estética impressa nas artes literárias.

Destacar o “coração sem mágoas” (BASTOS, 1992) de Abguar Bastos, alinha sua perspectiva de unidade com outros intelectuais e, principalmente, com Mário de Andrade que, para ele, representava o alicerce modernista.

Um aspecto que possibilita uma interpretação enfática do seu posicionamento de desconstrução do aprisionamento literário e, até mesmo, na produção textual em prosa, de cunho modernista, está na indicação do autor quanto ao texto do romance. No final da obra, Abguar Bastos afirma que, “a ortografia deste livro segue os critérios do autor”.(BASTOS, 1934, s/p).

O que podemos concluir diante de um intelectual que busca a liberdade na composição da arte literária e textualiza, ao final do romance, que não segue padrão imposto pela gramática normativa? Concluimos que, a sistematicidade da língua não se limita à organização de um universo homogêneo passível de ser

controlado por regras. Tampouco, consegue circunscrever-se em torno de prescrições que buscam determinar como o uso de uma língua deve ocorrer, obrigatoriamente, por todos os seus falantes. A língua é social, portanto, dinâmica e heterogênea. Tentar enclausurar as estruturas linguísticas às políticas de um grupo de prestígio social é produzir exclusões pensadas e orientadas para deliberar quem está fora de determinados eixos e quem está autorizado a ingressá-los. A língua, para alguns campos sociais, assemelha-se a um passaporte.

Resistir a esses modelos significa requerer a visibilidade, não só para o lugar de origem do falante – aqui, a primeira intencionalidade de Bastos, também, em respeito a uma das principais identidades culturais¹³ de um povo: sua língua. Esse espírito de resistência que permeia as obras de Abguar prioriza, em certo momento, as manifestações linguísticas.

Por conseguinte, registrar “a ortografia deste livro obedece ao critério do autor”, não significa que Bastos desconheça as regras da norma padrão, mas, que ele quer demarcar uma identidade linguística como critério de resistência às inúmeras imposições estéticas advindas do eixo sul-sudeste, que, embora, sejam, também, literárias, ultrapassam o campo da própria literatura.

Ultrapassar o padrão imposto e dar visibilidade cultural e política para as singularidades amazônicas, como, aliás, é o objetivo de todo o projeto intelectual de Abguar Bastos, constitui um feito que, hoje, devemos reconhecer. Assim é, que Abguar resiste a qualquer mecanismo, que imponha o silenciamento da cultura amazônica e a sua diversidade. Essa atitude, aqui tomada como resistência aos cânones tradicionais da literatura, é mobilizada por estratégias que dão visibilidade e uma ação política que inscreve Abguar entre os que têm consciência plena

13 Com base no entendimento de Stuart Hall, pensamos, como identidade cultural, características responsáveis pelo pertencimento de um ser humano a um determinado grupo, como: a história, o local, a etnia, o idioma, e a crença religiosa.

de que a literatura e artes, em geral, necessitam de ser renovadas, e a “língua literária” constitui mais que um rico pretexto, um trunfo de que o escritor não pode abrir mão.

Considerações Finais

Podemos, não sem correr o risco, afirmar que a ideia de Modernismo literário de Abguar Bastos possuía, sinteticamente, uma simples explicação, o Modernismo como forma e a Amazônia como conteúdo. Para isso, percebemos na composição de sua obra o protagonismo humano – e isto faz toda a diferença em relação à grande parte dos que narraram a Amazônia sem considerar o elemento humano – e suas mazelas em uma perspectiva social, política, econômica, mítico-religiosa, o que contribui para estabelecer uma visão de que “o homem era um pouco abandonado na sua situação de explorado, como o seringueiro, como o castanheiro como o pescador, como o índio” (BASTOS, 1980). Portanto a visão humanizadora do autor estava em um novo olhar para o humano na região.

Abguar Bastos buscou estabelecer uma identidade nacional que hoje pode e deve ser questionada, a partir de pontos de vistas distintos, a partir de uma organização nacional no qual se integram as várias regiões, cada uma delas com seus valores devidamente respeitados e articulados para a caracterização do caráter nacional. Neste contexto e para que isto seja garantido, a Amazônia não deve ser excluída, e, assim, protagonizar a parte que lhe cabe neste projeto. A ideia de brasilidade, seu ponto fulcral, foi materializada em *Terra de Icamiba*, este “romance que também era uma plataforma” (BASTOS, 1944), uma forma de discordar da nacionalidade estabelecida por grupos de intelectuais modernistas, fixados nos limites externos à região. Desta feita, não é de se espantar, então, que *Terra de Icamiba* confronte-se com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; que Bepe e seu “bom mocismo” sejam o contraponto ao herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade.

A intencionalidade de Bastos estava em incorporar à literatura brasileira elementos da cultura amazônica; cortar o fio condutor da influência europeia em nosso fazer literário, ou seja, a brasilidade estava de “pé no chão atrás do mato, índio, macumba, tajá, minhocão uirapuru (BASTOS, 1944, p. 24). O seu projeto de Modernismo (que não era exatamente um projeto individual, mas de grupo com o tônus de alguma originalidade) atravessou a década de 1920, desde o manifesto *À geração que surge*, em 1923, até o manifesto *Flami-n’-Assú* e o romance *Terra de Icamíaba*, publicado no ano 1934, os quais foram selecionados aqui como síntese de uma ação política e estética.

Em *Terra de Icamíaba* é perceptível a voz poética do narrador, carregada de lirismo, em consonância com a paisagem amazônica: a mansidão dos rios, lagos, igarapés, da floresta não abre mão do protagonismo do ser humano, o que realça o olhar inverso de alguns dos cronistas e viajantes que por aqui passaram o que justifica a sua tese de brasilidade com características do Modernismo.

Muito mais que estabelecer um maniqueísmo na luta do bem contra a mal, *Terra de Icamíaba* entoa a forte luta do habitante contra a opressão econômica dos mais poderosos, e que especificamente na obra, são os estrangeiros. A xenofobia enfatizada pelo modo como são retratados os estrangeiros caracterizam o rompimento com todos os valores que vêm de fora. *Terra de Icamíaba* é, também por este aspecto, a insurreição do explorado contra o explorador em um confronto de personagens, que cansados da usurpação, buscam a nova civilização, a terra de Icamíaba, justa e fraterna. Bepe, o protagonista, tem a missão de libertar seu povo em uma insurreição e em procissão à cidade-manoa, local onde a nova civilização amazônica, livre de todas as mazelas, estaria sustentada. Estudar a obra de Abguar Bastos possibilita refletimos, também, sobre a literatura produzida na Amazônia desde o final do século XIX. literatura que vive períodos ora de preamar, ora de baixa-mar. literatura que vive de movimentos descontínuos, graças a iniciativas individuais e/ou coletivas. Abguar e sua geração constituem

ponto alto desta memória literária, mesmo em que pese sobre o autor de *Safra* certo silenciamento.

REFERÊNCIAS

- BASTOS. Abguar. Certos caminhos do mundo: (romance do Acre). Rio de Janeiro: Hersen – Editor, 1935
- BASTOS, Abguar. História da política revolucionária no Brasil. Vol.1e2. Coleção Temas brasileiros Nº 9. Ed. Conquista, Rio de Janeiro, 1969/1973.
- BASTOS, Abguar. Safra. 2.ed. Rio de janeiro: Conquista, 1958.
- BASTOS. Abguar. Terra de Icamabas: (Romance da Amazônia). Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1934. BASTOS. Abguar. Vozes do acontecido. São Paulo: RG - Editores Associados. 1992.
- BASTOS. Abguar. A poesia na terra das Amazonas. Belém Nova, nº 2. Belém, 30 de setembro de 1923.
- BASTOS, Abguar. À geração que surge. Belém Nova, nº 5. Belém, 10 de novembro de 1923.
- BASTOS. Entrevista. Parte [1/2] at. Acervo MIS. Disponível em: <http://acervo.missp.org.br/audio/entrevista-de-abguar-bastos-parte-12>. Acesso em: 13/07/2019.
- BARREIROS. Luiz Lima. Perfil de Abguar Bastos. In: Revista da Associação Paraense de Escritores. Ano III, nº 02 – Junho de 1989, p.21/22.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 5ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2001
- MARTINS, Wilson. História da inteligência brasileira: (1915-1933). vol. VI. 2ª edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 1996.

X: Uma Crônica Sobre um ‘Peixefritano Tardio’ e Sua Aquopoética Narrativa

Paulo Nunes¹

1 - Doutor em Letras; professor da graduação em Letras da Universidade do Estado do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia; curador do acervo de DJ em Belém, sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. É um dos coordenadores dos projetos Academia do Peixe Frito e Narramazônia, parcerias da UFPA com a Unama; integra também o Epístolas Poéticas (PPGED-UEPa/PPGCLC-Unama), que coordena junto com Josebel Akel Fares, e Makunaima (PPGLEtras UFPA), coordenado pelo professor Luis Heleno Montoril del Castillo. E-mail: pontedogalo3@gmail.com

Para início de conversa [explica o entrevistador], ele [Dalcídio] não aceita o rótulo de romancista da Amazônia. - ‘Eu não gosto desse rótulo [responde Dalcídio]. Eu sou um escritor marajoara. É mais restrito, mais exato’.

No entanto, exatamente porque soube aprofundar as realidades humanas da ilha do Marajó e de Belém do Pará, sua obra atravessa essa fronteira. É uma visão de toda a sociedade do extremo Norte. E, nesse sentido, é [um romance de] (...) denúncia. (Dalcídio Jurandir; revista Asas da Palavra, Belém, Unama, 1996).

I

Ele rejeita, de pronto, o peso de ser ‘romancista da Amazônia’. “Sou um escritor marajoara. É mais restrito, mais exato”. Dalcídio Jurandir é um escritor que construiu seu

romance, com consciência político-estética e humildade, como bom oleiro, o faz nos tijolos moldados no barro marajoara (no dizer de Jorge Amado), e sem perder de vista suas origens ribeirinhas, amazônicas, planejou e executou uma obra ímpar na moderna literatura brasileira. A contar nos dedos, foram cinquenta anos de trabalho que se estendem de 1929 (data provável da primeira versão de **Chove nos campos...**) a 1979 (quando veio a falecer no Rio de Janeiro). Uma discussão que gostaria de iniciar (mas não concluir) está ligada a um possível ‘pertencimento tardio’ de Dalcídio ao grupo – Academia do Novos,– liderado por Bruno de Menezes. Dalcídio, salvo engano, era 13 anos mais novo que Bruno, mas é evidente a adesão dele ao projeto dos ‘Novos’ peixefritanos. Isto está evidenciado no mais variados textos em que as periferias e seus sujeitos ganham representação em poemas, cartas, crônicas e, principalmente, romances.

Múltiplo e dinâmico, Dalcídio talvez não possa ser considerado, *ipsis litteris*, um ‘membro nato’ da ‘Academia dos Novos’ (depois rebatizada por ele, Dalcídio, de ‘geração do Peixe Frito’), mas ao tomar contato com os as ideias modernistas, quando de sua chegada a Belém, nas reuniões lítero-musicais da casa do professor Berilo, ali no bairro de São João (ler De Campos Ribeiro na **Gostosa Belém de Outrora**), hoje Telégrafo, ele se sentiu acolhido e começa a se reconhecer com o projeto dos que , precisavam renovar métodos estéticos e costumes sociais. Sim, Dalcídio acabou por aderir ao projeto político-literário do grupo peixefritano, no qual aprendeu, dentre outras, a pedagogia das ruas e a possibilidade de representar, na sua literatura a cotidianidade das gentes das periferias.

Desta experiência surge o ‘Ciclo do Extremo Norte’ (CEN), conjunto de romances amazônicos, planejado e executado por Dalcídio Jurandir. O CEN ajuda, através da ficção, a redimensionar nosso *ethos* amazônico e a nos ‘realocar’ num programa nacional do romance brasileiro. A ‘criaturada grande’ representada pelo autor nascido em Ponta de Pedras, descarna o mito e o (des)mito, o que nos faz atestar que, a despeito dos bons autores que o antecederam, a literatura de

ficção produzida no Norte do Brasil pode ser entendida antes e depois de Dalcídio Jurandir.

Mas ouçamos o próprio autor, que resume sua criação literária:

Todo o 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. Fui menino de beira de rio, do meio do campo, banhista de igarapé. Passei a juventude no subúrbio de Belém, entre amigos nunca intelectuais, nos salões de melhor linhagem, que são os clubinhos de gente da estiva e das oficinas, das doce e brabinhas namoradas que trabalhavam na fábrica.

Esta fala do autor de **Três Casas e um Rio**, publicada em primeira mão n' **A Folha do Norte**, de 23 de outubro de 1960², desvela parte da compreensão de nosso autor em seu fazer intelectual. Sua escolha pelos sujeitos das margens, 'nada endinheirados'; tal escolha denota uma opção fraterna apreendida, como, aliás, destaquei antes, na 'vivência distanciada' da Academia do Peixe Frito. Para além desta 'opção pelos pobres', ao retratar o Marajó e a Amazônia urbana, a partir de Belém, Dalcídio cria um modo singular de escrita, estratégia discursiva, em modalidade literária sobre a qual tenho refletido e desejo aqui tratar.

Ler Dalcídio, no meu entendimento, é procedimento complexo se considerarmos suas faces múltiplas: o contista, o jornalista, o missivista, o militante literário, o comunista engajado, o poeta, enfim, em sua face mais expressiva: a de romancista. Daí porque conjugar o verbo 'mergulhar', no caso, verbo transitivo, carece do complemento emocional do receptor, leitor ou leitora que se apresentar ao desafio; desafio que se dá muitas vezes na base do 'decifra-me ou

2 - Tive acesso a esta entrevista na revista *Asas da Palavra*, Belém, Unama, de 1996.

te devoro’. A complexidade labiríntica do texto dalcidiano não deve, no entanto, nos desanimar, mas, ao contrário, deve se transformar em desafio, que será recompensado com beleza e expressividade.



Dalcídio e seu caderno ‘Avante’: notas preciosas que integram o acervo do autor no Centro de Memória da Amazônia/ Fórum Landi, UFPA.

II

Desde que me debrucei em **Chove nos campos de Cachoeira**, primogênito rebento do Ciclo do Extremo Norte, percebi, mais intuitiva que racionalmente, uma obra pulmonar, repleta de encharcamento, uma estética do romance que mostra a supremacia do elemento aquático sobre os demais elementos da natureza – terra, ar e fogo. A água, como sabemos, é suprema, ela ‘dá as cartas’, na região amazônica. O elemento terra, que figura, lado a lado, com a água no título do romance, serve-lhe de anteparo. A explicitação enunciativa dos significantes ‘água’ (*chove e Cachoeira*) e ‘terra’ (*campos*), no título do romance, pode nos levar, no entanto a uma leitura a equivocada, explico-me: a partir do

momento em que se “avança pelos campos de Cachoeira”, o elemental terra, na minha perspectiva de leitura, cede lugar a uma semântica dos encharcados.

É preciso evidenciar, portanto, alguns traços do que percebi, desde os fins dos anos 90, como uma ‘estética das águas’, que nada mais é que a ‘aquonarrativa’, a singularidade do estilo de enunciação da narrativa romanesca de Dalcídio Jurandir. Uma vez que interpretar literatura é, em última análise, apontar no texto as evidências do que se afirma, faz-se necessário indicar as pistas que evidenciam minha chave de leitura; quero, assim, antes de partir para a evidenciação da aquonarrativa, me municiar de uma afirmativa de Gaston Bachelard, em **A Água e os sonhos**, para quem:

... Certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores (Bachelard: 1989:22).

Como se pode perceber, Bachelard funciona como uma espécie de *Abre-te Sésamo* para minha leitura. Devaneio e, antes de submergir, encho o pulmão de ar, tapo o nariz, mergulho, e ‘dou de braçadas’ na maresia da aquonarrativa de Dalcídio Jurandir.

A ideia da existência de uma aquonarrativa me veio à mente, por via contrastante, no momento em que, ao observar a prosa modernista? da geração de 30, pus-me a rever o episódio “O soldado amarelo”, inserido em **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos. E é este trecho, de um narrador observador, que quero socializar a seguir:

Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras, e capões do mato. Ia pesado, o aió cheio a tiracolo, muitos látégos e chocalhos pendurados num braço. O facão batia nos tocos.

Espiava o chão como de costume, decifrando rastros. Conhe-

ceu o da égua ruça, com certeza (...) Deixara pelos brancos num tronco de angico. Urinara na areia e o mijo desmanchava as pegadas (...)

Fabiano ia desprecitado, observando esses sinais e outros que se cruzavam, de viventes menores. Corcunda parecia farejar o solo – e a catinga deserta animava-se.

No excerto acima, observam-se os traços daquilo que chamei, em **Pedras de encantaria**³, de *sedenarrativa*: estilo condensado, lacônico, ‘telegráfico’, demarcado por períodos curtos, semanticamente árido, imbricado em repertório de palavras que nos remetem à secura do sertão nordestino, vejamos alguns significantes evidenciados: *lagoa seca, torrada, catingueira, caatinga deserta*. Sem contar aquelas que indiretamente aludem, sonora ou semanticamente, à secura do ambiente: *látigo, chocalho, aió, toco*. O elemento líquido, quando surge no texto, é impróprio para o consumo, trata-se da urina da égua ruça: urina que desmancha as pegadas do animal, o que ajuda a realçar o ambiente inóspito, onde a família de Fabiano cumpre seu fa(r) do.

Pois bem, a esta *sedenarrativa* de Ramos contrasta-se com a *aquonarrativa* de Dalcídio Jurandir. De modo geral, Graciliano e Dalcídio, embora de idades diferentes, têm a mesma formação ideológica, e, a seu modo, cada um, até certo momento, ‘pintou’ painéis condizente com os propósitos da geração neorrealista do Modernismo brasileiro. O alagoano e o paraense, no meu entendimento, são dois dos mestres mais brilhantes do romance nacional no século XX.

Mas, afinal, em que consiste esta tal *aquonarrativa*? Embora ela seja perceptível dos romances marajoaras, selecionamos abaixo um trecho de **Chove nos campos...**, nele vemos uma dimensão significativa do que desejo confirmar:

Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. Quando

3 - Livro escrito junto com Josse Fares, com o subtítulo *2 ensaios amazônicos*, publicado pela editora da Unama em 2001.

chove, Cachoeira fica encharcada. Os campos de Cachoeira vi-
nham de longe olhar as casas da vila à beira do rio, com desejo de
partir com aquelas águas. Quando chovia, mesmo verão, as chu-
vas eram grandes e os campos alagados. Eutanázio gostava um
bocado de passear pelos campos. De atravessar os campos para
chegar à casa de seu Cristóvão que ficava na ponta da rua para os
lavrados. Às vezes chegava para ver Irene, com a roupa escorren-
do, os cabelos pingando. Irene ria. D. Tomázia sacudia a cabeça
com pena. D. Dejanira tirava o cachimbo da boca e suplicava:

- Seu Eutanázio, pelo amor de Deus vá tirar esta blusa. Va-
lha-me Deus!

A nuvem de chuva crescia. Os campos escureciam ao largo
como se fossem um mar no mau tempo (JURANDIR, In: Assis,
Rosa, 1998).

Vemos que os campos marajoaras (elemento sólido, teral) são pulverizados
pela supremacia das águas: “... os campos cresciam ao largo como se fossem
um mar no mau tempo”. No excerto, um significativo repertório lexical deflagra
uma semântica aquática, ancoradouro mais evidente da aquonarrativa de Dal-
cídio Jurandir. Vejamos, na sequência, as palavras enunciadas: *nuvem, chuva*,
quando *chove, Cachoeira fica encharcada, Cachoeira, rio, águas*, quando *cho-
via, as chuvas, campos alagados, escorrendo, pingando, blusa [molhada], nu-
vem, mar*. Um outro dado que parece enfatizar esta nossa hipótese, é o não cum-
primento do rigoroso esquema de pontuação gramatical, uma certa ausência de
vírgulas que sugere o afastamento das regras, como se o narrador se contagiasse
pelo movimento das águas que arrebatam a represa da regras gramaticais, in-
festando a linguagem e arrebatando leitores e leitoras.

Pedro Maligo, um dos estudiosos de Literatura Brasileira nos E. U. A .,
professor da Michigan State University, em um de seus estudos conclui que

[Para Alfredo] a função prática do rio é relegada a segundo plano devido à importância da dimensão mágica que lhe é atribuída como a única via de escape de Cachoeira(...) Consequentemente, para Alfredo em especial, o rio transforma-se em entidade viva, que combina um elemento mítico(...) com uma função simbólica...

A ênfase ao rio, atribuída à imaginação de Alfredo, é mais um dos ingredientes desta ‘tecitura vérbico-pluvial’. Embora não se desconheça a função prática de subsistência do rio para as populações ribeirinhas da região, o que, se evidencia em **Chove nos campos de Cachoeira**, é que o rio constitui, numa esteira de expectativas, a projeção de sonhos de personagens como dona Amélia, por exemplo, que deseja ver seu filho sair de Cachoeira para ter uma vida melhor em Belém (“... quando as chuvas voltavam, então era que D. Amélia sentia mais desejos de levar Alfredo para Belém...”), e do próprio Alfredo que vê o rio como uma espécie de Mar Vermelho que ele precisa, algum dia, atravessar para ser feliz. Assim, pode-se afirmar que o rio configura, para algumas personagens, o desejo de uma vida mais feliz.

Massaud Moisés aponta que o

Painel da terra e gente do Marajó e Belém do Pará, a série define-se como um romance-rio, ou melhor, uma novela-rio, por sinal desenrolada à beira do rio. Vasta narrativa de aprendizagem, obedece ao fluxo histórico do tempo, com personagens recorrentes, em meio a outras que saem de cena após cumprir o seu papel... (Moisés apud Nunes: 2000:30).

Lanço mão da afirmativa de Moisés para reiterar, ainda mais, meu argumento sobre ‘aquonarratividade’, que se explicita na fase marajoara do CEN dalcidiano. Fato é que o estilo encharcado, por vezes, insubmisso às normas gramaticais mais rigorosas, faz de Dalcídio Jurandir o construtor de um instigante painel de narrativas líquidas, o que está evidenciado nos três primeiros romances, os ‘marajoaras’: **Chove nos campos de Cachoeira, Marajó e Três**

Casas e um Rio. Nelas, a água é presença exuberante, determinante, decisiva. A esta chave de leitura acrescento o ponto de vista Marc Girard, estudioso da simbologia das águas, que afirma, em certa passagem de seu estudo, algo que ‘serve como uma luva’ ao capítulo final de **Chove nos campos de Cachoeira**, cena que remete à agonia de Eutanázio. Diz o teórico:

As águas fechadas simbolizam sofrimento e angústia psicológicos, causados pelo pecado ou pelo distanciamento geográfico, a provação, a decepção e a velhice (...)

Mas às vezes, sem a menor conotação moral, o mar aparece como o lugar de morada dos defuntos, e até morte como condição universal⁴. Já se sente delinear no fundo o tema do retorno ao mar (entendido como útero devorador) (Girard: 1997:208)

O excerto acima, de Girard, nos faz estar diante de um quadro pungente, em que o moribundo Eutanázio clama pela presença de Irene, a mulher sarcástica, o demônio tectônico, que se transformou numa obsessão para o moribundo irmão de Alfredo.

A passagem que remete à uma cena bíblica, presentificada no desfecho de **Chove nos campos de Cachoeira** identifica, paradoxalmente (e a despeito de Irene ter ajudado a abalar a estima do protagonista), a amada de Eutanázio como o símbolo da criação: “Irene era a vida! Só ela era a vida! Irene estava bela com a sua gravidez de terra inundada...” Estes delírios de Eutanázio, que são capturados pelo narrador, chamam nossa atenção como ‘cosmogonia criativa’ dentro da evidência da morte que cerca a cena, como que nos induzindo ao movimento urobórico de vida/morte/vida.

Tal contraste à cosmogonia X escatologia, traz à tona a força destruidora das águas, uma espécie de ‘escatologia melancólica’, sucedida pela idealização da vida que brota dos seios de Irene. Isto parece evidenciar-se a partir da fala do major Alberto, intertextualidade explícita com o texto hebraico-cristão, a Bíblia:

4 - *Grifo nosso.*

- Será que não para de mesmo chover? Que aguaceiro! Toda a noite será assim? Vamos amanhecer com a casa debaixo d'água. É o dilúvio... (...)

E se chegando mais para o ombro de D. Amélia, galhofava:
... e o velho Noé num pau d'água, minha senhora. Num pau d'água (Jurandir: 1998: 400).

III

Sob a ótica de um estilo ancho, léxico e semanticamente original e poético, Dalcídio Jurandir faz seus leitores e leitoras dibubuiarem-se⁵, para se usar um conceito estético-ontológico, elaborado por João de Jesus Paes Loureiro (2023). Os que leem a narrativa de Dalcídio, se imbuídos de um pacto de recepção, podem deixar-se ficar à deriva, em estado de fruição, flutuantes num texto, numa aquonarrativa, própria dos ‘romances marajoaras de Alfredo’: **Chove nos campos de Cachoeira e Três casas e um rio**. Esta aquonarrativa sinaliza para uma chave de leitura, passaporte para um mergulhar no ‘deslimite’ da poesia do texto⁶.

Há várias formas de se ler um texto literário; esta chave que propus em 1998, reiterada em 2001 (e se renova a cada nova releitura), resulta num mergulhar das aquosidades de uma imaginação fértil, recepção profícua e devaneada. Esta ‘leitura-tatuagem’, enfatizada na enunciação das narrativas marajoaras, não se esvazia, mas se ressignifica nos romances urbanos, como **Belém do Grão-Pará**, por exemplo. Minha leitura se faz no relógio matricial das amazônicas águas, as quais, de alguma forma, desvelam um *ethos* marajoara e belemense, modo de ser e estar no mundo. Sim, o Marajó é o ‘vastomundo’, um arquipélago-multifacetado. Em certas circunstâncias, quando se abre um romance dalcidianiano, o mundo se sintetiza nesse Marajó de múltiplas possibilidades, mesmo quando Alfredo já

5 - *Ler O Dibubuisimo, Belém, Editorial Mezanino, 2023.*

6 - *Ver Benedicto Monteiro e suas transcrições poemáticas, extraídas dos romances de Dalcídio: O cancionero do Dalcídio. Belém: Falangola; Rio de Janeiro: PLG, 1985.*

habita a grande cidade, como ocorre, por exemplo em **Passagem dos Inocentes**.

IV

Dalcídio Jurandir, se levarmos em conta a linguagem de seus romances, mostra-se um autor esguio e esponjoso: se esconde e se (entre) mostra. Há momentos em que ele está na boca da cena do palco literário, mas há momentos em que ele se recolhe aos camarins; o ‘romancista da Amazônia’, identificação que ele renegava, que viveu tanto tempo no ostracismo, mas agora tem leitores que reclamam sua ausência das livrarias, que reivindicam a republicação de sua obra; são os que, queixosos, reclamam a circulação de seus textos para um número cada vez maior de leitores e leitoras.



Nosso autor ganha novas formas de legitimação *social*: coleção ‘B’lém de Alfredo’, da grife Brilho da Mata, 2021.

Diferentemente de um passado relativamente recente de entressafras, acontecem movimentos vários que reclamam o reconhecimento de Dalcídio Jurandir, que teve como consequência seu ‘repatriamento’ ao Pará, através da transferên-

cia de parte de seu acervo que está sob a guarda da UFPA (Centro de Memória da Amazônia/Fórum Landi); hoje Dalcídio é celebrado, suas correspondências com Maria de Belém Menezes⁷, filha do poeta Bruno de Menezes, começam a vir a público, graças à parceria das três maiores Instituições de nível superior que atuam em Belém - UFPA, UEPA e Unama; nosso autor tem, em Belém, praça com seu nome; uma editora pública foi criada para homenageá-lo: editora Dalcídio Jurandir/Imprensa Oficial do Estado do Pará; seus herdeiros, detentores dos direitos sobre sua obra, recebem propostas, de editoras alternativas e menos conhecidas, para edição de seus livros. Enfim, nosso autor tem sido homenageado por estilistas de roupas, joias, perfumes (ver a linha lançada pela ‘grife alternativa’ Brilho da Mata, coleção ‘A B’lém de Alfredo’, exposta no Espaço São José Liberto, Belém, em 2021). Vale lembrar que no ano de seu centenário, ele recebeu uma significativa homenagem da Escola de Samba Quem São Eles, situada no peixefritano bairro do Umarizal, em Belém. E é a partir da composição de Osvaldo Garcia e Antonio D’Pádua, que temos o samba enredo:

“Dalcídio Jurandir e O Marajó na celebração do centenário”⁸.

Chove nos campos do Marajó
Ponta de Pedras, Cachoeira do Arari
A Amazônia é o cenário
Celebrando o centenário
De Dalcídio Jurandir
Embalado pelas mãos da maré cheia
Dalcídio “camarada” Jurandir
Acabo de chegar do Marajó
Da pajé ouvi a voz

7 - Ver FARES, Josebel Akel; NUNES, Paulo. *Epístolas Poéticas: Maria de Belém Menezes e Dalcídio Jurandir*. Belém, Paka-Tatu, 2020.

8 - In: [<http://www.dalcidiojurandir.com.br/blogger.html>] em 16 de março de 2009.

Lendas e mitos conheci no Arari
Na imaginação marajoara
O mundo começara ali
Que maravilha!
Rios, mistérios, ilhas, abraçando o mar
E a chuva que caía
Me encharcava de alegria
Deu vontade de ficar
Karuê, karuá
Tem carimbó, vaquejada ao luar
Tem lundu, sirirá
Quem é de fé vai rezar
Pra São Sebastião abençoar
Quem é ele?
É urgente reeditar ... e divulgar
A obra-prima literária
Do escritor marajoara
Que alguns teimam em olvidar
Quem São Eles somos nós
A voz da consciência cultural
O Pará no carnaval
Valorizando o enredo regional

‘Eu, um sujeito urbano (embora tenha parte de sua ancestralidade ligada ao Marajó), admirador da cultura lúdica de origem popular, inclusive a do carnaval (embora o acompanhe das arquibancadas); eu, de fortes raízes cachoeirenses, optei por mergulhar para além da superfície do mundo real do grande arquipélago flúvio-marítimo. A literatura foi meu passaporte para o além, minha forma

de complementação para retomar minhas origens ‘cabocas’ (destaco aqui, nesse remergulhar, as ‘Trilhas do Literário’ no Marajó, promovidas pelo PPGCLC da Unama em 2022 e 2023). Afinal navegar por estes mares muitas vezes navegados da literatura, me reaproximou das maresias de linguagem, via as estratégias aquáticas de Dalcídio Jurandir, este alquimista do verbo e das encantarias, este reinventor do caroço do tucumã.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Rosa. **Edição Crítica de Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: EdUnama, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Bogéa, José Arthur, **Bandolins do Diabo**. Belém, PakaTatu, 2003.

FARES, Josebel Akel; NUNES, Paulo. **Epístolas Poéticas**: Mariade Belém Menezes e Dalcídio Jurandir. Belém, Paka-Tatu, 2020.

FARES, Josse; NUNES, Paulo. **Pedras de Encantaria**. Belém, EdUnama, 2001.

GIRARD, Marc. **Os Símbolos na Bíblia**. São Paulo: Paulus, 1997.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Rio de Janeiro, Vecchi, 1941.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **O Dibubuismo**. Belém, editorial Mezanino, 2023.

MALIGO, Pedro. “Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir”,

Revista da USP, vol. 13, São Paulo, Edusp, 1992.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**, vol.V, 3 ed., São Paulo Cultrix, 1997.

MONTEIRO, Benedicto. O cancionero do Dalcídio. Belém: Falangola; Rio de Janeiro: PLG, 1985.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia. Negritude e protagonismo: um peixefritano modo de ser e estar no olho do furacão da província. Revista Asas da palavra. v. 15, n. 01, p. 08-15, 2018.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas, 71 ed., Rio de Janeiro/São Paulo Record, 1996.

<http://www.dalcidiojurandir.com.br/blogger.html>

<https://www.facebook.com/brilhodamatajoalheria/>

AUTORES

Adison Cesar Sousa dos Santos

Mestre em Ciências da Comunicação (UFPA), doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Email: adison.santos@ilc.ufpa.br

Adrianne da Silva Peixoto

Graduada em Letras pela Universidade da Amazônia (2013). Mestra no Curso de Comunicação, Linguagem e Cultura, da Universidade da Amazônia (UNAMA), 2023, Belém/Pa, Brasil. E-mail: adriannepeixoto@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5735-3470>.

Alda Cristina Silva da Costa

Docente da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós- Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, da Universidade Federal do Pará. Coordenação do grupo de estudos e pesquisas Narrativas Contemporâneas na Amazônia – NARRAMAZÔNIA. aldacristinacosta@gmail.com

Amanda Cristine Modesto Barros

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA) em Memórias, Histórias e Educação em Arte. Mestre em História, Crítica e Educação em Artes pelo PPGARTES/UFPA. Licenciada em Artes Visuais pela UFPA. Participa do Grupo De Estudo E Pesquisa Em Arte, Cultura E Interdisciplinaridade Na Amazônia - Cabana. Atua como professora no município de Ananindeua - PA. E-mail: amandabarros.ufpa@gmail.com

André Luis Campanha Demarchi

Antropólogo, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Tocantins (PPGCOM/UFT), Doutor em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Coordenador do Grupo de Pesquisa em Contranarrativas. E-mail: andredemarchi@mail.uft.edu.br

Andréa Carla Lopes Viana

Jornalista, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Tocantins (PPGCOM/ UFT), participante do Grupo de Pesquisa em Contranarrativas. E-mail: feelplanet@yahoo.com

Andressa Rodrigues Diógenes

Graduada em Relações Internacionais pela UFRR e estudante de mestrado em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) pela UFRR, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5065-4339>. E-mail: andressa.diogenes08@hotmail.com

Claudiane de Oliveira Carvalho Sampaio

Doutora e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professora visitante do PPGCOM da UFPA. Pesquisadora do INCT IN TREE. E-mail: claudianecarvalho29@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5000-1074>.

Danuta Leão

Doutora pelo Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Linguagens (PPGCLC), da Universidade da Amazônia- UNAMA. Professora do Curso de Publicidade e Propaganda da UNAMA e CESUPA. Pesquisadora do Grupo de

Pesquisa Consumo, Identidade e Amazônia (CONSIA). E-mail: prof.danuta-leao@gmail.com

Gecilene Magalhães Marinho

Mestra em Comunicação Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA), bacharel em Pedagogia (UEPA) e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (Unama). Especialista em educação da Secretaria de Educação do Estado do Pará (Seduc). E-mail: gecilene.marinho@gmail.com

Giovane Silva da Silva

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom-UFPA). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Federal do Pará. Membro do grupo de estudos e pesquisas Narrativas Contemporâneas na Amazônia – NARRAMAZÔNIA. E-mail: giovane.smkt@gmail.com

Ivana Guimarães de Oliveira

Doutora, professora do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Linguagens (PPGCLC), da Universidade da Amazônia- UNAMA. Integrante dos grupos de pesquisa; Mídia e violência: percepções e representações na Amazônia paraense (UFPA/ CNPQ) e Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia – UFPA/ UNAMA) E-mail: ivana.professora@gmail.com

Jéssica de Souza Carneiro

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: jessica.souza.jor@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8524-2847>.

Luna Carvalho de Lucena

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, PPGCLC/UNAMA. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA). E-mail: luna.lucena2@gmail.com.

Rafael Brito Gonzaga

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará UFPA. Licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais (FAV – UFPA). Possui Bacharelado em Artes Visuais pela UFPA. Participa do Grupo Interdisciplinar de Estudo de Narrativa Gráfica da Amazônia – Ginga. E-mail: r.britogonzaga@gmail.com

Rafael Sbeghen Hoff

Professor do curso de graduação em Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Roraima, líder do Grupo de Pesquisa em Processos Imagéticos (PRIMA-UFAM), vice-líder do Grupo de Pesquisa em Estéticas e Processos Audiovisuais (ARTIS-UFRGS), pesquisador do Grupo de Ações e Intervenções Autopoiéticas (GAIA-UFERSA), ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4745-5689>. E-mail: rafael.hoff@yahoo.com.br

Thiago Almeida Barros

Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA), mestre em Planejamento do Desenvolvimento do Trópico Úmido (NAEA/UFPA), bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFPA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). E-mail: tbarros81@gmail.com

Vânia Maria Torres Costa

Doutora em Comunicação (UFF). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA), da Faculdade de Comunicação (FACOM) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: vaniatorres@ufpa.br

Walter Teixeira Lima Júnior

Doutor, docente do PPGCOM UFPA e do Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Inovação Tecnológica, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: walterteixeiralimajunior@gmail.com e ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9423-3854>.

