

A CANTIGA AFRODESCENDENTE NA LITERATURA AMAZÔNICA MODERNISTA¹

THE AFRODESCENDANT DITTY IN AMAZON MODERNIST LITERATURE

Josiclei de Souza Santos²

Resumo: Este trabalho tem como finalidade analisar a inter-relação entre a Literatura modernista e as cantigas populares da comunidade negra das primeiras décadas do século XX, observando como as mesmas foram aproximadas de obras literárias para a criação de obras artísticas identificadas com a oralidade do negro afroamazônico. As cantigas utilizadas nos textos modernistas *Batuque* (1931), de Bruno de Menezes, *Gostosa Belém de Outrora* (1965), de José de Campos Ribeiro, *Três casas e um rio* (1958) *Belém do Grão Pará* (1960) e *Chão dos Lobos* (1976), de Dalcídio Jurandir, foram extraídas de diferentes contextos, mas todas possuem em comum a afirmação identitária da comunidade negra, em que a performance se apresenta como mecanismo de memória, de identidade e de aprendizagem.

Palavras-chave: Cantiga. Afrodescendência. Literatura Amazônica.

Abstract: This work aims to analyze the interrelationship between modernist literature and the popular ditties of the black community of the first decades of the twentieth century, observing how they were approximated of literary works, for the creation of artistic works identified with orality of the black Afro Amazonian. The ditties used in modernist texts *Batuque* (1931), by Bruno de Menezes, *Gostosa Belém de Outrora* (1965), by José de Campos Ribeiro, *Três casas e um rio* (1958) *Belém do Grão Pará* (1960) e *Chão dos Lobos* (1976), by Dalcídio Jurandir, they were extracted from different contexts, but all have the affirmation of the black community in common, wherein the performance presents itself as a mechanism of memory, identity and learning.

Keywords: Ditty. Afro-descendant. Amazonian Literature.

1 Introdução

O Modernismo no Brasil significou um momento de atualização da inteligência por parte de intelectuais e artistas (ANDRADE, 1978, p. 231). Tal atualização, tanto no Pará quanto no restante do país, trouxe a entrada do não hegemônico na cultura dominante, significando uma aproximação entre o popular e a instituição da Arte (IANNI, 1990, p. 201-212). Na Arte amazônica, dentre os grupos não hegemônicos que durante aquele período operaram tal entrada está comunidade afrodescendente. Autores importantes do Modernismo da região norte utilizaram o universo da referida comunidade em suas obras na busca de matéria prima para seus trabalhos. As obras dos autores Dalcídio Jurandir (1909-1979), Bruno

¹ Este texto é parte da pesquisa em andamento de doutorado do autor.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor assistente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). E-mail: josicleisouza@yahoo.com.br

de Menezes (1893-1963) e De Campos Ribeiro (1901-1980) são exemplos de criações literárias que trabalharam esteticamente de maneira inovadora os signos da cultura afro-amazônica, a partir das conquistas técnicas modernistas. As mesmas serviram a um só tempo para consolidar o Modernismo na região e desconstruir preconceitos existentes nos discursos hegemônicos para com os afrodescendentes. É sobre a produção desses três autores que este trabalho se debruça. Tais obras mostram um processo criativo baseado em pesquisas, vivências e processos identificatórios, servindo também como documentos para mostrar como a comunidade afrodescendente encontrou sendas que a fizeram reinserir-se no espaço da cidade após o processo higienizante e disciplinador pelo qual passou Belém, capital do Pará, na passagem do século XIX para o XX. Desse modo, o trabalho, o sagrado, as festas, as lutas e os sofrimentos da comunidade afrodescendente estão presentes nas composições literárias dos referidos autores.

Uma das inovações da produção literária modernista foi a inserção da herança da tradição oral afrodescendente. A incorporação dessa poesia cantada está presente em obras modernistas já nacionalmente canonizadas, como na rapsódia *Macunaíma* (1938), de Mário de Andrade (1893-1945), ou na obra *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp (1898-1984).

No norte, os três autores modernistas referidos também incorporaram cantigas e outros elementos populares afrodescendentes em suas produções, como cantigas populares, incluindo cantigas de boi-bumbá, de cordões de pássaro, ladainhas dentre outras manifestações. Suas obras se complementam no que diz respeito ao entendimento por parte do leitor das manifestações afrodescendentes na Belém do início do século XX, pois, se por um lado Bruno de Menezes se aproximou mais da performance dessas vozes subalternas, pelo respeito à especificidade das estruturas da performance dessas produções no que diz respeito ao canto, por outro, devido à maior distensão dos gêneros narrativos, onde se inscrevem Dalcídio Jurandir De Campos Ribeiro, ver-se-á que as narrativas dos referidos autores permitem entender de forma mais aprofundada o contexto em que essas performances aconteciam.

Serão analisados apenas os *Batuque*, *Pai João*, *Mastro do Divino* e *São João do Folclore e Mangericos*, de Bruno de Menezes, além de passagens dos romances dalcidianos *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960) e *Chão dos Lobos* (1976), e das crônicas ribeirianas *Ginastas da valentia* e *Mastros votivos de outrora*, buscando perceber o diálogo entre os mesmos e as cantigas afrodescendentes.

2 O diálogo de vozes

As obras dos três autores modernistas trazem consigo uma penetração mais profunda na cultura subalterna ligada à afrodescendência, pois buscam extrair uma poética do universo negro, impregnando-se de sua linguagem, de seu imaginário e de sua realidade social, trazendo à tona um passado mnemônico dinâmico que se refaz no presente, criando assim uma fluida (re)costura de imagens afetivas de uma história viva que rasura a linearidade estática da história escrita (HALBWASH, 2003, p. 73), rasurando assim as narrativas que hegemonicamente dizem a nação e ao mesmo tempo ocultam as narrativas subalternas.

Esta proposta de ligação entre palavra escrita, ligada ao privilegiado nicho da literatura, e a performance da palavra cantada subalterna, surge a partir do momento em os modernistas percebem o valor dessa produção poética popular, recolhendo-a nas ruas, nas festividades, nos terreiros, nos espaços onde habitam os afrodescendentes. Depois de recolhê-la, eles a transportam para o privilegiado território da arte literária, buscando assim valorizar a cultura negra. Com isso, eles fissuram a barreira que separa a cultura letrada escrita da cultura oral popular, desconstruindo também a violência simbólica que a dicotomia entre o oral e o escrito cria sobre os diversos grupos subalternos (BOURDIEU, 2007, p. 11), caracterizada pelo preconceito linguístico e pela valorização da norma escrita padrão em detrimento das manifestações orais populares.

Destaca-se a percepção e preocupação de Bruno de Menezes com as cantigas coletadas, porque o mesmo não transpôs para seus textos poéticos e até mesmo de estudos apenas o texto das cantigas, mas também as notações musicais das cantigas, possibilitando ao leitor recuperar a melodia que acompanhava a composição recolhida. Isso comprova, por parte do autor, a consciência de que a poesia oral cantada tem uma estruturação diferenciada em relação à escrita, devendo não ser avaliada pelo modo de recepção desta, pois “um poema composto por escrito, mas realizado oralmente, muda de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido e divulgado sob esta forma” (ZUNTHOR, 1997, p. 40).

Na intercalação de vozes, a da obra literária e a das cantigas populares afrodescendentes, há a aproximação do individual do coletivo. Ao fazê-lo, o eu enunciativo em primeira pessoa traz consigo um “Nós”. Este Eu representativo de uma coletividade é apontado por Zilá Bernd como uma característica comum aos escritores latino-americanos que buscaram e buscam se afirmar como negros (BERND, 1992, p. 27). A aproximação desses autores desse “Nós”, que remete a uma identificação coletiva, está presente nos três escritores pela inserção de cantigas que são produções de caráter coletivo.

3 Batuques e festas

A música, ligada à festa e ao ritual, fez parte de uma estratégia de construção das identidades negras. Uma mostra de que tais celebrações tem uma grande importância para a poesia modernista do autor está na palavra que dá título ao livro de Bruno de Menezes, *Batuque*, e que retorna no poema que abre o livro, que contém as palavras cantiga e motivo lhe acompanhando, significando esta última, em linguagem musical, o fragmento melódico ou rítmico que unifica uma composição, ou seja, o núcleo ou o *leitmotiv* de uma obra, apresentando-se então esse poema como uma síntese do que se vai encontrar no decorrer da leitura do livro. É justamente no poema-síntese da poética de *Batuque* que se vai encontrar a festa como um traço identitário marcante de resistência. Veja-se a cantiga colhida por Bruno de Menezes e colocada no corpo do poema,

— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
(MENEZES, 1966, p. 09)

Esta primeira estrofe da cantiga que antecede a primeira estrofe do poema, segundo Vicente Salles, pertence ao maribondo, dança sensual praticada pelos negros durante os batuques (SALLES, 2003. p. 182-183), o que já remete à festa. Esta cantiga era executada em forma de pergunta e resposta, em que alguém cantava a primeira parte da estrofe e o coro respondia. Trata-se de um diálogo entre duas mulheres, e o que deveria ser uma aproximação por gênero mostra uma distância, pois a “nega” e a “sinhá”, apesar de mulheres, são de classes antagônicas. Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir mostram uma estrutura social em que a subalternidade e a hegemonia estão ligadas a questões de cor, sendo estas motivo para discriminações hierarquizantes no que diz respeito à moral entre as mulheres brancas e negras, como apresenta Dalcídio na obra *três casas e um Rio*,

Sentiam-se moças pulando fogueira com aquela senhora negra que lhes parecia mais honrada que todas as brancas, que havia cuspidos no rosto fino, tão bem tratado, de d. Finoca Gouveia, branca da cidade, parenta de fazendeiros e advogados, com um sobrinho na Escola Naval. [...]
D. Amélia ia mostrar que as moças pobrezinhas, as moças de segunda, brancas sem serem brancas, morenas, mas sempre pretas e pretas de pele escura, podiam dançar num baile. Podiam dançar no chalé do major Alberto sem deixar mancha nenhuma nas paredes (JURANDIR, 1994, p. 131, 379).

Nas duas passagens do romance dalcidiano, vê-se que a questão de classe se liga às questões de cor, extrapolando até questões econômicas para determinar julgamentos éticos e morais, estabelecendo relações de biopoder já apontadas por Foucault (1987). No caso da diferença entre brancas e negras, estas, como herança colonial, são vistas como prontas a corromper a ordem cristã, associadas à lascividade, à imoralidade e à figura do demônio, sendo essas negras por isso vistas como culpadas por estimularem nos brancos a imoralidade do corpo. Tal visão é uma herança dos nossos tempos de colônia, visão essa que serviu como base ideológica para que o negro, sobre o pretexto civilizador, fosse colocado como escravo.

Já na expressão “manchar”, presente no excerto acima, vê-se o preconceito sobre o negro no que diz respeito ao seu rebaixamento homogeneizante. Este olhar coloca a mulher negra como o oposto da branca, vista apenas como risco por ser mulher, mas cujo perigo de ameaça à ordem é controlado por meio do signo da esposa prendada e casta bem educada na civilização eurocêntrica, feita inicialmente para obedecer ao pai e depois ao marido. Mas voltando à cantiga introdutória ao poema bruniano, ao ser cantado no espaço da festa negra, as relações de poder começam a ser transformadas, pois o lugar enunciativo passa do grupo dominante para o grupo subalterno, transformando-se assim as representações sobre o trabalho e a festa, pois agora não se trata mais dos senhores no local do trabalho falando dos negros; são os negros no lugar da sua festa falando dos senhores e do trabalho imposto. O apelo físico da sensualidade nesta dança perturba e transgride a ordem do trabalho, trazendo o corpo à ordem da festa, não deixando, por isso, “a nega trabalhá”. Desse modo, o corpo se entrega à liberdade da dança e da música em oposição ao movimento calculado e opressor do trabalho. No que diz respeito à canção, na melodia, as notas saem do agudo para o grave num movimento ondulante e com o ritmo sincopado, comum à musicalidade de herança africana, favorecendo a ginga e a dança (ver anexo I).

A estrofe criada pelo poeta complementa e intensifica o que nos apresenta a estrofe da cantiga, havendo uma dupla e intensa aproximação entre música e palavra, pois há a música da cantiga e a própria musicalidade do poema. Vejamos a referida estrofe, que se sucede à cantiga,

RUFA o batuque na cadência alucinante
do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundus das cubatas.
(MENEZES, 1966, 09)

Na estrofe acima, as palavras já incitam a imaginação sobre as festas de batuque. Trata-se de uma fala poética, que em si já é percussivamente musical, para a expressão uma

música em que os corpos dançam sedutoramente. Note-se que a primeira imagem que chega do corpo é o rebolar das ancas pelos “desnalgamentos” e “bamboleios”. O presente dos verbos e das imagens busca se aproximar do mesmo efeito que causa a música e a dança, quando alguém se entrega à correnteza das sensações, com o seu agora absoluto que domina o corpo. Com relação ao ritmo sincopado presente na cantiga, pode-se dizer que o mesmo tem sua continuidade no poema pelas aliterações e aproximações consonantais marcadamente percussivas, com consoantes bilabiais oclusivas, linguodentais, glotais, alternando-se entre o surdo e o sonoro, juntamente com as assonâncias entre o agudo, o grave e o nasal. A presença dessa musicalidade no poema é uma tentativa de se aproximar do timbre e do toque dos tambores do batuque negro, marca comum nas festas afrodescendentes em Belém.

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

— "Maribondo no meu corpo!
 — Maribondo Sinhá!"
 — É por cima é por baixo!
 — E por todo lugá!"
 (MENEZES, 1966, p. 11)

As passagens acima, respectivamente, última estrofe do poema e última estrofe da cantiga, fazem o poema terminar com um desfecho em clímax, após uma gradação poético-musical. Nas referidas passagens, percebe-se uma temporalidade baseada no presente que é característica da música, que abole momentaneamente o passado e o futuro, centrando o eu em um agora pleno. Essa impressão nos é dada pela sucessão de verbos na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, que mostra imagens umas imediatas às outras. No primeiro verso do poema, esses verbos estão unidos ao conectivo aditivo, como a querer fundi-los numa única imagem de movimento de dança.

A semelhança sonora e rítmica nesses versos apenas une ainda mais o visual ao sonoro numa dupla cadência, a cadência enquanto ritmo das imagens propostas e a cadência dos versos que propõem as imagens. Já na cantiga há imagens em que o corpo, por fim, é totalmente tomado pela temporalidade sensual da festa, como mostra a passagem “é por cima”, “é por baixo!” e “é por todo lugá!”, sempre os marcando com a idéia de serem estes traços distintivos negros em relação à sociedade hegemônica.

Na estrofe se mantém a passagem do agudo para o grave com o ritmo sincopado. O apelo físico da sensualidade nesta dança e na música sugerida pelo poema e pela cantiga perturba e transgride a ordem do trabalho, trazendo o corpo para a ordem da festa, não

deixando, por isso, “a nega trabalhá”. O corpo se entrega à liberdade da dança em oposição ao movimento calculado do trabalho. O coro que responde pode representar coletivamente uma resposta identitária de um grupo à opressão do trabalho na ordem colonial e pós-colonial.

4 Memórias, cantos e lutas

Pai João é uma personagem comum na expressão popular e é o título de um poema presente no livro *Batuque*, em que Bruno de Menezes busca desconstruir e ressignificar publicamente uma das representações hegemônicas criadas sobre o negro, sendo a expressão *Pai João* muitas vezes associada à passividade e à ingenuidade, descontextualizada de sua imagem de sabedoria ligada à memória. No referido poema tem-se uma temporalidade lenta, ligada à velhice, em que a principal atividade apresentada pelo eu poético é a memória (HALBWASH, 2003, p. 117). Por sua vez, no poema, a memória individual do idoso se funde à memória coletiva que a voz em terceira pessoa, como um narrador poético, representa.

Pai João sonolento bambo na pachorra da idade
cisma no tempo de ontem.
De olhos vendo o passado, recorda o veterano
a vida brasileira que ele viu e gozou e viveu!
(MENEZES, 1966, p.17)

No texto bruniano há um conjunto de fragmentos que emergem da memória de um negro idoso que recria a história da nação, da qual ele mesmo qual foi ocultado enquanto sujeito não hegemônico, surgindo agora como protagonista da construção da nação “brasileira que ele viu e gozou e viveu”. No poema a imagem estereotipada de submissão do Pai João é desconstruída para ser transformada no celeiro da memória da resistência negra cotidiana e histórica.

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

Moleque sagica e teso, destro e afoito num rolo,
Pai João teve fama da capoeira e navalhista.
(MENEZES, 1966, p.17)

A oralidade como narrativa artesanal que transmite experiência e mantém a memória, como afirma Benjamin (1987, p. 198), está presente no ato de os mais velhos contarem aos mais novos as genealogias e as grandes façanhas dos membros da comunidade. No primeiro verso da estrofe acima, tem-se a condição de escravos a que foram relegados seus antepassados, e que os dispositivos discursivos hegemônicos tratam de semioticamente associar a sua própria origem, fazendo com que os descendentes desses antepassados sejam chamados de descendentes de escravos, e não de africanos, como se negro e escravo fossem

sinônimos. No fim do verso há reticências que parecem remeter à temporalidade da memória, mas logo há um corte, contrastando à imagem do escravo uma representação heroica, com destaque para suas habilidades para a luta revelada desde a infância: sagica, destro, afoito, tesos, até consolidar sua fama de capoeira e navalhista.

Bruno de Menezes colocou no meio do poema “Pai João” uma cantiga referente ao famoso capoeirista Juvená, como a mostrá-la enquanto uma espécie de centro gravitacional da obra. Há registros históricos sobre o referido capoeirista nos primeiros decênios do século XX em Belém (SALLES, 2004, p. 120). Assim, a voz poética e a composição popular se complementam, dando a impressão de um corpo único. A referida cantiga funciona como um dos elementos desconstrutores que aproximam ao presente da memória o passado de aventuras. O poeta cria um território limítrofe que aproxima a escrita do poder do canto, e este por sua vez metonimicamente nos transporta à temporalidade do corpo.

A canção “Juvená” (anexo II) traz uma melodia em que as sonoridades mais agudas localizam-se no chamado por Juvená, caracterizando uma evocação, e a estrofe seguinte, “*arrebate esta faca Juvená*”, agora com notas mais graves, nos remete a um apelo, uma melodia simples, com objetivo de ser rapidamente apreendida, porém trazendo elementos musicais de súplica e força ao mesmo tempo, nos remetendo a um espaço regido por outra temporalidade, de tensão dramática, como uma espécie de fundo musical para as memórias evocadas pelo eu lírico.

“Juvená
 Juvená!

 Arrebate
 esta faca
 Juvená!”
 (MENEZES, 1966, p. 17)

Como se fosse uma trilha sonora ou um fundo musical homodiegético, a cantiga aumenta a carga dramática do poema, dando mais potência ao fluxo de memória desse personagem, que se confunde com o ambiente que a cantiga evoca, fundindo a ficção da poesia com o documental da história, a memória individual com a memória coletiva,

Predomina, portanto, no poema, uma bricolagem espaço-temporal costurada pela dinâmica da aventura e da valentia, substituindo a imagem pacífica pela de um herói subalterno, rebelado contra os aparelhos repressores do Estado. Dentre eles, o principal, a polícia, principal encarregada de reprimir os grupos não hegemônicos que atentem contra a ordem capitalista pós-colonial.

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

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,
xadrez, desordens, furdunço no cortiço
e o ronco e o retumbo do zonzó som molengo do carimbó.
(MENEZES, 1966, p. 17)

Não apenas Brunos de Menezes mostrou os enfrentamentos entre capoeiristas e policiais, também De Campos Ribeiro mostrou que eram comuns os conflitos entre a polícia e os “capoeiras” na Belém da passagem do século XIX para o século XX

Adversários preferidos, os homens da polícia, a Brigada que ganhara cartaz de dureza, “sangue na guelra em Canudos”. A Doca do Reduto, ali pertinho mesmo do Primeiro de Infantaria, foi muita vez arena para sangrentos “entreveros”. (...) Nada tanto agradava a um “marinheiro de bordo” quanto fazer voar um “soronha”, um “meganha”, um “mata-cachorro”, nome dado pelo sarcasmo da rua aos soldados de Polícia (sic). (RIBEIRO, 2005, p. 52).

O uso da navalha ou faca como instrumento de combate, como mostra o sétimo verso bruniano assim como a cantiga, é também registrado pelo cronista como fazendo parte das lutas em que se envolviam os capoeiristas

Assim, a cada encontro (sic), titans (sic) surgiam de lado a lado, em cabeçadas fulminantes, pés gizando no ar “passaportes para o Inferno (sic)”. E quase sempre, como complemento da rasteira, pés no ar, mãos no solo, o relâmpago da navalha aberta, rasgando ventres, abrindo lanhos em caras e braços de retardado gesto defensivo. (RIBEIRO, 2005, p. 52).

Esses “capoeiras” também se misturam com a própria história da cultura popular, sendo, muitas vezes, ao mesmo tempo brincantes dos folguedos juninos e balizas, uma espécie de seguranças nas disputas entre os bois, que, antes da repressão policial, muitas vezes acabavam em pancadaria. Pé de Bola, capoeirista presente nas obras dos três autores citados, é um exemplo histórico do afirmamos.

Os balizas em tais grupos eram respeitados ases da capoeiragem. Um “encontro” entre eles seria empolgante contenda de bailarinos da braveza se não resultasse, fatalmente, em cabeças quebradas, córtes (sic) de navalha, furadas de punhal, em que pesasse ao romântico figurino de suas roupagens, dando-lhes ares de pajens medievos, inclusive com as cacheadas cabeleiras louras por cima de caras bronzeadas e mesmo negras...(...) “Pé de bola”, valentão do jurunas, era garantia, como chefe de “maloca”, do “Pai do Campo” nos turbulentos encontros. (RIBEIRO, 2005, p. 53).

Desse modo, o universo de aventura da capoeira, presente na cantiga *Juvená*, inserida no poema bruniano, se relaciona com o das toadas que mostram o culto ao boi, como se verá no próximo tópico.

5 Toadas e cultos

Bruno de Menezes, em seu estudo *Boi Bumbá, um auto popular*, afirma que a extrema devoção pelo Boi, por parte de seus brincantes, que, como vimos acima, poderia até resultar em confrontos, poderia estar relacionada a um tipo de totemismo antigo, praticado, segundo o autor, pela civilização banto (1972, p. 23). No que diz respeito à questão afrodescendente, há o embate entre o casal de negros pai Francisco e Catirina e o amo do boi, que reproduz uma estrutura colonial que separa os senhores coloniais e os negros escravos.

Dalcídio Jurandir, no romance *Chão dos Lobos* (1976), inseriu letras de toadas do boi Estrela Dalva, pertencente a Raimundo Silva, conhecido como Raimundo Bicudo, que também foi informante no estudo de Menezes. Por isso, trechos de suas toadas estão tanto no referido estudo quanto na obra dalcidiana, com a diferença de que, assim como em *Batuque*, Bruno se preocupou em registrar as notações musicais (ver anexo III). Abaixo se vê uma estrofe de uma das referidas toadas em que é possível perceber a devoção pelo Boi Bumbá,

Meu Boi é prata fina
É pai de muita malhada
Sai de noite do curral
Só volta de madrugada
(JURANDIR, 1976, p. 201)

A partir da leitura das notações musicais presentes no estudo de Bruno de Menezes, percebe-se que a cantiga possui um caráter binário, descendente em dó maior, sincopado, como é comum às composições afrodescendentes. Sua estrutura não tão complexa permite o improvisado, que muitas vezes era comum nos desafios entre bois. A identificação entre os brincantes e o boi era tanta que muitas vezes os chamados encontros acabavam, como já foi dito, chegando às vias de fato. Tal afirmação pode ser percebida na expressão “contrário”, até hoje presente nas letras das toadas de boi, que significa um outro boi-bumbá com que se vai fazer uma disputa. Há um outro excerto de toada que ilustra esta rivalidade. O mesmo está presente tanto na obra de Dalcídio quanto no estudo de Bruno, e por este sabe-se ter o referido excerto a mesma estrutura melódica da estrofe analisada anteriormente, presente no anexo III

O meu Boi por estas bandas
Não tem contrário melhor.
(JURANDIR, 1976, p.204)

Dalcídio Jurandir mostra que mesmo após o fim dos conflitos entre os bois, após a repressão policial em 1922, ficou entre os mais velhos uma certa nostalgia de um tempo em que o apego ao Boi era provado de uma maneira extremada, com destaque para as lutas entre “capoeiras”.

Cessada a briga de capoeira e navalha, desfeita a rixa, agora os Bois se respeitam, até que se cumprimentam, trocam ofícios, usam de educação. A palavra contrário, num tom de desafio, é só pura toada, é só um garbo, tudo o mais é faceiro. Acabou a emboança, cântico de vera, que xingue, trate o rival de resto, tem mais não. Cavalaria já não vai atrás num tropel, de chanfalho em cima. (JURANDIR, 1976, p.208).

De Campos Ribeiro chega a mostrar, por parte dos mais velhos, Uma certa nostalgia dos tempos confronto entre os grupos joaninos,

Quantos velhos do Umarizal ou do Jurunas não mostrarão, com orgulho de bambas da Velha Guarda, um lanho de ponta de compasso, uma cicatriz de rija paulada, recebidos naquelas noites joaninas de guerra, encontros com grossa pancadaria! Tudo isso é hoje página do passado... (RIBEIRO, 2005, p. 53).

A despeito dos grandes confrontos e da perseguição sofrida pela polícia em diferentes momentos, os bumbás foram expressões artísticas das comunidades das periferias em que toda uma produção artística que não tinha visibilidades nos espaços privilegiados da burguesia paraense, como o Teatro da Paz, passou a ser vista. Sua transformação em auto popular, segundo Bruno de Menezes, mostra a complexidade da representação de uma criação artística em que se pode ler a complexa estrutura de nossa formação colonial.

6 Devoções e seduções

Outra cantiga que possui relação com a Literatura modernista de expressão afrodescendente amazônica é a *Lavadeira da Campina*, presente tanto no poema “Mastro do divino”, de Bruno de Menezes, quanto na crônica “Mastros votivos de outrora”, de De Campos Ribeiro. Os dois textos fazem referência também a uma importante personagem nesses mastros votivos do início do século XX, no Umarizal, comum às duas obras, Tia Ana das Palhas.

A tia Ana das Palhas que foi do tempo dos cabanos
Ornamentada de chitão
E joias de ouro português
É a dona do santo que paga promessa.
(MENEZES, 1966, p. 29)

Bruno de Menezes inseriu no poema a cantiga que faz referência às lavadeiras da freguesia da campina, mas sendo cantada nas duas obras pelos devotos do divino no evento da referida personagem, moradora da freguesia do Umarizal, habitada por uma grande população negra e conhecida como um território de periferia, em que se destacavam as manifestações culturais como o carimbó, o boi-bumbá, o chorinho, dentre outras produções da cultura negra, como mostram as crônicas de De Campos Ribeiro. Abaixo, a cantiga,

Lavadera da campina
Lavadera!
Lava roupa sem sabão
Lavadera
(MENEZES, 1966, p. 27)

Vicente Salles (2005, p. 222) mostra que há registros de algumas atividades de trabalho dos negros acompanhadas de cantos. Assim como os negros catadores de algodão nos Estados Unidos cantavam ao colhê-lo, assim, em nossa região também algumas atividades de trabalho eram acompanhadas de cantos. A presença dessa canção dos romeiros do divino (ver melodia 1do anexo IV), antecedendo a primeira estrofe do poema, sugere à leitura um tom de lamento religioso, mas ao mesmo tempo de singeleza, apresentando-se como uma melodia em que tem destaque a questão identidade, em que a atividade profana do trabalho se confunde com universo do sagrado. Dentre os elementos discursivos identitários presentes na cantiga, destaca-se a questão do gênero, pois são mulheres as que são evocadas na cantiga, e essa relação de gênero está ligada a uma distinção de classe e de identidade, em que o ser mulher negra está ligado ao trabalho e à precariedade deste. Por fim, a cantiga evoca a área da campina, território arrabalde e de identificação dessas lavadeiras, e oposição aos cidadãos habitantes do centro, o que completa o complexo identitário da cantiga. Salles afirma que muitas dessas lavadeiras se organizavam como forma de autodefesa profissional. Há no canto, a um só tempo, o fortalecimento dos laços identitários e também a exposição das condições de trabalho.

Na crônica de De campos Ribeiro há maiores detalhes sobre a localização do ritual em que a cantiga se insere, além da sua localização, na rua Quatorze de Março, entre Diogo Moia e Oliveira Belo, em louvor a Santíssima Trindade (RIBEIRO, 2005, p. 60). No poema, a linguagem poética parece capturar profundamente a atmosfera ritualística presente na procissão,

O mastro vem vindo na ginga vadia

Da velha toada.
Vem vindo rolando nos ombros melados
Da tropa devota de tantos festeiros.
(MENEZES, 1966, p. 27)

A primeira estrofe do poema, após a cantiga, traz outro traço indentitário e diferenciador da sociedade hegemônica, a religiosidade, em que a festa profana se confunde com o ritual sagrado, fundindo o tom de lamento a uma leve musicalidade percussiva. Essa percussividade é atenuada pelas consoantes fricativas.

De fato, a aglutinação em torno de santos foi outro elemento da reconstrução identitária negra, de onde surgiram diversas irmandades. Como na cantiga que abre o poema, vários elementos identificatórios surgem no decorrer das estrofes: a religiosidade, a identidade negra, a revolução popular da Cabanagem, a herança colonial e a busca da manutenção de uma tradição, como é perceptível na sétima estrofe.

Na crônica fica-se sabendo que esse mastro geralmente era retirado da mata oito dias antes do festejo, conduzido de onde hoje é o bairro da Pedreira até o local da celebração no Umarizal, e que na condução do mastro vinham também aqueles que tinham intenções outras que não as sagradas,

Dentre tais votos, destacava-se o sacrifício que era ir buscar o mastro lá pras bandas da sétima da Pedreira, onde oito dias antes fora cortado, madeiro de alto fuste, linheiro, no grande dia levado em charola, que era a um tempo expoente vivo de ardente fé, e motivo para muita exibição de taras em beliscões e apalpadelas dos sabidos aproveitadores em exacerbadas romeiras. (RIBEIRO, 2005, p. 60).

Na segunda estrofe da cantiga presente no poema bruniano, há um canto mais lamurioso, com sonoridades numa altura mediana e ritmo mais lento, como uma súplica entoada agora diretamente para o Divino (ver melodia 2 do anexo IV). Tem-se, então, uma cantiga coletiva, sendo esse modo coletivo de se relacionar com a divindade uma diferença em relação ao modo como o ocidente moderno se relaciona com a mesma, de maneira individual, buscando uma salvação particular. Outro elemento importante de ser observado é o uso da palavra *sinhô*, utilizado em outras passagens do livro *Batuque* para designar os opressores da comunidade negra. No entanto, na presente cantiga há uma reversão de sentido da palavra, pois aqui *sinhô* representa a divindade que protege e para com quem se tem uma relação de submissão voluntária.

Meu Divino
Olhai por nós.
Meu Divino
Meu Sinhô.

(MENEZES, 1966, p.29)

A estrofe do poema que a antecede estabelece uma continuidade com a tiração de ladainha, em que se destaca o hibridismo religioso como estratégia rearticuladora da identidade, juntamente com a consciência de que na subalternidade afrodescendente há uma diferença em relação à celebração católica de grupos hegemônicos.

As tiradeiras vem tirar as ladainhas africanas
Que o povo bastardo resmunga contrito:
(MENEZES, 1966, p.29)

A terceira cantiga que o poema apresenta traz uma melodia com notas mais agudas e um ritmo sincopado e vibrante, em que a letra da canção vem complementar o tom de alegria e festa (ver melodia 3 do anexo IV). O poeta coloca aqui uma cantiga mais animada para servir de motivo para o que seria a parte profana da festa religiosa, também comum em muitos eventos católicos do tipo, como o conhecido Círio de Nazaré.

Meu canarinho
Amarelo
Ela casa comigo
Eu com ela...
(Idem, p.30)

Essa parte profana se aproxima da relação entre o sagrado e profano na cultura negra, de herança africana, em que, diferentemente da religiosidade oficial cristã, o erotismo se liga ao sagrado, (BATAILLE, 2004, p.106) como se vê na passagem abaixo, extraída do romance *Belém do Grão Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir, em que os conhecimentos de elaboração de perfumes se ligam ao conhecimento do sagrado e da sedução,

Depois do banho, Mãe Ciana voltou. Não usava os seus cheiros. Chamou o Alfredo. Deu-lhe um papel de macaca poranga para a roupa. Falou do major Alberto, da sobrinha, a Amélia, que viu gitinha no Araquiçaua. Contou de Amélia em Belém — era ver uma senhora no braço do Major. Ela usava no cabelo jasmim de Santo Antônio. Bonita, então! Preta bonita! Nunca esquecia os versos que Amélia repetia ao tomar banho, se cobrindo dos aromas:

São Benedito
Teu manto cheira
de cravos e rosa
flor de laranjeira
(JURANDIR, 1966 108)

A estreita relação entre o erotismo e a expressão negra na Amazônia pode ser constatada nas ervas que são evocadas no excerto acima. Todas essas ervas enumeradas, numa profusão de aromas embriagantes e sedutores. Ao mesmo tempo, esses aromas estão na

cantiga acima associados ao santo São Benedito, cultuado por muitos grupos, indivíduos e irmandades negras.

Considerações finais

Nas obras acima estudadas, percebe-se que modos diferentes de recepção, até aparentemente vistos como opostos, o ler silenciosamente próprio da modernidade, e o canto, próprio à tradição, não necessariamente se confrontam, e que podem até mesmo se complementar, dando ao leitor a possibilidade de vivenciar os três tipos de ouvir de que fala J. Jota de Moraes: o ouvir emotivamente, o ouvir com o corpo e o ouvir intelectualmente (2001, p. 63).

No que diz respeito à relação entre as obras e as cantigas da comunidade afrodescendente na obra dos autores estudados na perspectiva documental, vê-se a fusão do ficcional e o histórico, em que há uma leitura da história a contrapelo, mostrando a participação negra na mesma, contrapondo-se à narrativa hegemônica da nação que invisibilizou a participação dos grupos subalternos, restringido sua aparição muitas vezes aos registros e documentos policiais da época. Esta estratégia transforma, portanto, a Literatura em uma narrativa histórica desinvisibilizadora que costura o micro e o macro histórico. Com isso, os três autores referidos trazem para o território privilegiado da Literatura as vozes dos negros, seus cheiros, seus cultos, suas lutas, gingados e cantigas e toda a sua performance, que servem também como forma de manter a memória e de transmissão de conhecimentos. Desse modos, os três autores aproximaram suas produções individuais da voz coletiva negra com a qual se identificavam e, com isso, acabaram visibilizando um grupo social muitas vezes ocultado da narrativa histórica do início do século XX.

Referências:

- ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira: História Crítica*. 6. Ed. São Paulo: Martins, 1978.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.
- BERND, Zilá. *Introdução à Literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 11. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência nas prisões*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

HALBWASH, Maurice. *A memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. 2.d. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004.

_____. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

_____. *Três casas e um rio*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994.

MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 6. ed. Belém: Falângola, 1966.

_____. *Boi bumbá, auto popular*. 2. ed. Belém: IOEPA, 1972.

MORAES, J. Jota. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

RIBEIRO, De Campos José Sampaio. *Gostosa Belém de outrora*. 2ª edição, Belém: SECULT, 2005.

SALLES, Vicente. *O negro no Pará sob o regime da escravidão*. 3 ed. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

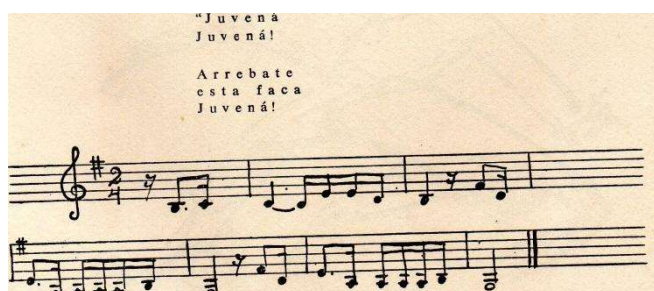
_____. *O negro na Formação da sociedade Paraense*. Belém: Pakatatu, 2004.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

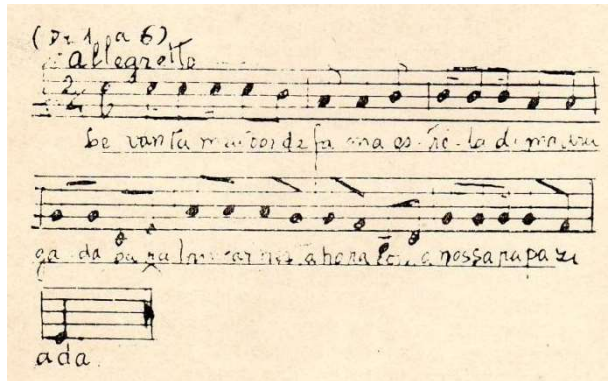
Anexo I



Anexo II



Anexo III



Anexo IV



Artigo recebido em: 18/06/17
Artigo aceito em: 20/07/17