

## ARTIGO

### **ECOS DE 1922:**

### O MODERNISMO PARAENSE NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

FERNANDO DE MORAES GEBRA

Pós-Doutor em Estudos Românicos (Universidade de Lisboa), Professor Associado da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1500-5790>

**RESUMO:** Centrado nas discussões acerca do sistema literário nacional, proposto por Antonio Candido, e dos subsistemas regionais ou arquipélagos culturais, o presente estudo realiza-se, tendo em vista uma visão panorâmica da literatura produzida no Pará, sobretudo quando o subsistema literário começa a se consolidar, ao redor de revistas e suplementos literários, de que participaram autores como Bruno de Menezes (1893-1963), Dalcídio Jurandir (1909-1979) e Max Martins (1926-2009), cujas produções, embora marcadas por linguagem, temática e estilo peculiares, são aproximadas de autores nacionais canônicos do movimento modernista. Verifica-se, pois, na Amazônia paraense, os elementos diferenciadores e integradores da produção literária regional à literatura modernista nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura paraense; Modernismo; sistema literário; subsistema regional.

## **ECHOES OF 1922:**

### **PARÁ'S MODERNISM IN BRAZILIAN LITERARY SYSTEM**

**ABSTRACT:** Focused on the discussions about the national literary system, proposed by Antonio Candido, and the regional subsystems, the present paper is developed considering a panoramic view about the literature produced in the state of Pará, mainly in the periods when the literary subsystem starts its consolidation, around magazines and literary supplements, in which authors such as Bruno de Menezes (1893-1963), Dalcídio Jurandir (1909-1979) and Max Martins (1926-2009) participated. The literary production of these authors, despite their peculiar languages, set of themes and styles, come close to canonical authors who belong to the modernistic literary movement. We can verify, in Pará, Amazon region, the differentiating elements and the ones that integrate the regional literary production to the modernistic national literature.

**KEYWORDS:** Pará's literature; Modernism; literary system; regional subsystem.

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2022v73p44-71>

Recebido em: 29/10/2021

Aprovado em: 28/03/2022

## Introdução

O conceito de sistema literário, proposto por Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira* (1958), é relevante como categoria de análise não apenas do processo formativo da nossa literatura, surgido com os árcades mineiros e sua vontade de fazer literatura brasileira. Permite, também, verificar a ocorrência de subsistemas regionais, em que se articulam autores, mecanismo transmissor e público, possibilitando a reflexão da identidade cultural de determinada região.

Interessa-me, no presente artigo, estabelecer diretrizes de formação de um subsistema literário na Amazônia paraense, estudando, tal como faz Antonio Candido, os momentos decisivos de formação de uma “continuidade ininterrupta de obras e autores” (2007, p. 26). É necessário “averiguar quando e como se definiu” essa tradição literária (*idem.*), tendo em vista a articulação da região cultural paraense com o sistema literário nacional, verificando nesse espaço social os elementos diferenciadores e integradores dessa produção literária regional.

Antonio Candido concebe o sistema literário em oposição a manifestações literárias. O referido crítico, por meio de critérios histórico-sociológicos, entende a literatura como fenômeno cultural de uma civilização, salientando a importância dos produtores literários, dos receptores e do mecanismo transmissor como constituintes desse sistema (*ibid.*, p. 25). Sistema literário pode ser entendido como um conjunto de obras interligadas por denominadores comuns, tanto internos como externos, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase (*idem.*). Essas notas dominantes permitem que se constitua uma tradição, entendida como transmissão de algo entre os homens e o conjunto de elementos transmitidos, formando esses padrões presentes em um sistema social (*ibid.*, p. 26). Dito de outra forma, trata-se de um processo dialético de continuidades com valores de um período anterior e rupturas com esses padrões de comportamento.

Os primeiros escritos na colônia portuguesa foram responsáveis pela formação de uma tradição literária, mas não houve uma continuidade ininterrupta de obras. Viana Moog chega a mencionar o conceito de arquipélago cultural, isto é, “a dispersão do país em subsistemas regionais

até hoje relevantes para a história literária” (BOSI, 1994, p. 12). Essa continuidade ininterrupta proposta por Antonio Candido ocorre, principalmente no período arcádico-romântico, sobretudo com os árcades mineiros, as últimas academias e os intelectuais ilustrados, quando “surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira” (2007, p. 26). Dito de outra forma, quando se estabelece entre esses homens e os que os sucederam “uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações” (*ibid.*, p. 27).

Os “conjuntos orgânicos” compostos por produtores, receptores e mecanismo transmissor correspondem à “organicidade de um espírito atualizado” (ANDRADE, 2002, p. 267), que vai para além dos “despautérios individualistas” (*idem.*), conforme esclarece Mário de Andrade (1893-1945) em “O movimento modernista”. Nessa conferência, que celebra o aniversário de vinte anos da Semana de Arte Moderna, o autor defende “três princípios fundamentais” que podem ser tomados como orientadores do movimento modernista: o “direito permanente à pesquisa estética”, a “atualização da inteligência artística brasileira” e a “estabilização de uma consciência criadora nacional” (*ibid.*, p. 266). Esses princípios fizeram parte, consciente ou não, das poéticas desses autores.

Considerando o conceito de arquipélago cultural e a noção de subsistema regional, é possível verificar regiões do Brasil em que a configuração desse subsistema se deu tardiamente em relação ao sistema nacional. É o caso da literatura paraense, que passou a configurar um sistema de obras interligadas por denominadores comuns a partir da década de 1940, em torno do grupo de Benedito Nunes. O distanciamento da Amazônia em relação à inteligência artística nacional, concentrada no sudeste brasileiro, particularmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, devido ao processo de imigração, urbanização e industrialização que se dava nessa região, dificultou a chegada a Belém dos experimentalismos estéticos praticados pelos simbolistas franceses, pelos vanguardistas europeus e pelos modernistas de São Paulo.

### **Em torno de *Belém Nova* e a poesia de Bruno de Menezes**

Assinala Benedito Nunes que pouco se soube da passagem de Mário de Andrade (1893-1945) por Belém, em 1927 (2001, p. 19), quando o renomado escritor concebeu as crônicas de viagem enfeixadas posteriormente no livro *O turista aprendiz*. Ressalta o crítico paraense que a literatura produzida na Amazônia possuía ainda, em plena metade do século XX, características parnasianas (*idem.*).

Diferente da iconoclastia das propostas do Modernismo paulista, no Pará houve um Modernismo moderado, pois não se liquidaram totalmente os velhos padrões acadêmicos, parnasianos e simbolistas, nem houve verdadeira poesia futurista. Para o modernista pernambucano Joaquim Inojosa, a leitura de *Bailado lunar* (1924), de Bruno de Menezes (1893-1963), permite afirmar que “não se encontram em suas páginas as veemências de uma *Pauliceia desvairada*” (1994, p. 121). Segundo Inojosa, o Modernismo chegou ao Pará via Pernambuco (*idem.*). Para o referido crítico, os ecos da Semana de Arte Moderna chegaram primeiramente a Recife, posteriormente ao Rio de Janeiro, para só então chegar a Belém.

Embora São Paulo tivesse sido o núcleo irradiador dos princípios enunciados por Mário de Andrade na conferência “O movimento modernista”, não se pode relegar ao esquecimento importantes movimentos modernistas em outras regiões do país, como foi o caso da Amazônia paraense. A gênese do movimento modernista no Pará encontra-se na revista *Belém Nova* que, conquanto não fosse uma revista modernista no seu início, como a *Klaxon* de São Paulo, a *Mauricéia* de Recife e *A Revista*, de Belo Horizonte, passou, com o tempo, a ampliar e veicular o Modernismo no norte do Brasil. Segundo Marinilce Oliveira Coelho, essa geração de escritores pretendia trazer aos poemas as “imagens de um Brasil meio esquecido pelos parnasianos e simbolistas” (2005, p. 84), além de enfatizar a vida simples e cotidiana da “gente humilde dos bairros do Umarizal, Pedreira, Jurunas” (*idem.*). Dalcídio Jurandir, ao comentar o livro *Batuque*, de Bruno de Menezes, escreve: “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 cantando e dançando” (*apud* COELHO, 2005, p. 85). O poético chega às dimensões do coloquial, incorporando os aspectos da vida moderna e os ritmos populares e afroreligiosos.

Na linha da espacialização dos subúrbios, presentes em crônicas e romances de Lima Barreto, encontra-se na poesia paraense desse primeiro tempo modernista o cotidiano das classes operárias, tal como faz Mário de Andrade em *Os contos de Belazarte*, com suas personagens “sem letras nem cidade”, que vivem na periferia dos bairros operários do Brás e da Lapa, na cidade de São Paulo.

Em *Os contos de Belazarte*, há a incorporação dos procedimentos linguísticos [...] bem como a técnica popular utilizada para contar os “causos” de Belazarte. Ao leitor, é apresentada uma história de Belazarte por um narrador inominado que o conduz a um mundo de misérias e opressões, em um ritmo marcado pela oralidade e pela conversa com esse leitor. Esse é transportado para a chácara de Nízia, o porão onde se encontra Ellis, a vendinha do seu Costa, a loja de tecidos, a casa do seu Lemos – enfim, toda essa pluralidade de espaços populares que parecem mais “saborosos” na maneira como cada uma dessas histórias é contada (GEBRA, 2009, p. 32).

Na poesia de Bruno de Menezes, quanto à temática, encontra-se o cotidiano das classes operárias, do subúrbio e do terreiro; no que se refere à linguagem, o verso livre, uma das características modernistas, soma-se à mistura de estilos, em que o sagrado passa a figurar o mesmo espaço poético do profano, como ocorre em “Oração da cabra preta” (2005, p. 63-5), do autor paraense.

#### ORAÇÃO DA CABRA PRETA

No silêncio fatigado da rua de arrabalde,  
como uma sombra mastigando obi,  
mestre Desidério  
pára no meio do caminho.

Noite de sexta-feira soturna avançando.  
Mestre Desidério  
inquieta absorto  
à escuta do primeiro canto do galo.

Seu desejo é se embrulhar com a mulata indiferente  
que não sabe se ele tem caruana e mocó.

Mestre Desidério vai cruzar o rastro dela  
porque viu a garupa carnuda  
o corpo talhado  
a trunfa cheirosa  
da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém.

Hora da meia-noite.  
O galo solfeja no frio do poleiro.

É aquele caminho por onde a mulata passa  
quando volta tarde de cesta no braço  
da cozinha dos patrões.

Mestre Desidério cheio de fé e confiança  
começa a rezar no rastro da criatura:

*Minha Santa Catarina  
Vou embaixo daquele enforcado  
Vou tirar um pedaço de corda  
Pra prender a cabra preta  
Pra tirar três litros de leite  
Pra fazer três queijos  
Pra dividir em quatro pedaços  
– Um pedaço pra Caifaz  
Um pedaço pra Satanaz  
Um pedaço pra Ferrabraz  
Um pedaço pra Sua Infância  
(Sua Infância é a mulata).  
Turumbamba no campo  
Trinco fecha trinco abre  
Cachorro preto ladra  
Gato preto mia  
Pato preto aparece  
Cobra preta anda  
Galo preto já cantou  
– Assim como trinco fecha  
E trinco abre  
Quero que o coração  
Dessa desgraçada (é a mulata)  
Não tenha mais sossego  
Enquanto ela não for minha  
Que ela fique cheia de coceira.  
Pra não gozar nem ser feliz  
Com outro homem que não seja eu.*

Com fé e “atuado” mestre Desidério  
chama por três vezes Ave-Maria  
Santa Bárbara São Longuinho  
São Cosme São Damião.

Depois vai embora fumando liamba.

No silêncio fatigado da rua de arrabalde,  
três sextas-feiras seguidas no mês,  
a sombra mastigando obi  
à hora da meia-noite,  
continua a cruzar o rastro da mulher  
no meio do caminho por onde ela passa.  
E agora quando ela volta da cozinha dos ricos  
Mestre Desidério fumando descansado,  
está à espera do quentinho dela  
como se fosse sua companheira  
para ambos gozarem o fastio do amor...

Nesse poema, com abundância de traços narrativos, Mestre Desidério, ao desejar “O corpo talhado/ A trunfa cheirosa/ Da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém”, à meia-noite “Começa a rezar no lastro da criatura”. Essa oração é permeada de invocações a santos da Igreja Católica como “Santa Catarina”, “Santa Bárbara”, “São Longuinho”, “São Cosme” e “São Damião”, ao mesmo tempo em que se invocam entidades demoníacas como “Caifaz”, “Satanaz” e “Ferrabraz” e entendidas da umbanda como “tranca rua”: “Trinco fecha trinco abre”. Os elementos noturnos, caracterizadores de um espaço sombrio, são abundantes: “cachorro preto”, “gato preto”, “pato preto”, “cobra preta”, “galo preto”.

Em poemas de *Batuque*, os rituais religiosos apresentam uma configuração sincrética, tal como ocorre em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, sobretudo no capítulo “Macumba”, em que o ritual apresenta características tanto da macumba como da pajelança. Na crônica de 22 de dezembro 1928, que integra *O turista aprendiz*, Mário de Andrade explica as diferenças entre as manifestações da feitiçaria brasileira. A macumba seria a designação dos rituais que vão do Rio de Janeiro à Bahia, enquanto a pajelança se refere à ritualística do norte do Brasil. Em regiões de Pernambuco ao Rio Grande do Norte, “essas influências raciais misturam”. Logo, “palavras, deuses, práticas se trançam” (ANDRADE, 1976, p. 242).

Destaca-se, ainda, nessa configuração sincrética da obra de Bruno de Menezes, o poema “Invocação”:

#### INVOCAÇÃO

Ressoa selvagem o tambor de mina,  
A roda se agita, os pés rodopiam;  
Domina o terreiro, transporta os sentidos,  
O tom do atabaque na noite sem fim.

O “ponto” invocado se alteia, atuante,  
Em busca da “linha’ do rei Orixá,  
Que faz a defesa do povo Nagô.

Percute o batuque dos pulsos possantes.  
Afoga o silêncio, acorda a floresta,  
Convoca as sereias do fundo Mar...

Quem tira esse “ponto” pro santo “baixar”?

É que Ele está longe, no céu africano.  
Voltou para a guerra disposto a lutar,



Mas tem “filha” que O pode chamar,  
No estado de graça, na dança tribal...

É toda só dEle! Que coro, que canto! Nos olhos de treva, na boca, no  
olhar!  
Por isso Ele “baixa” na voz de Cleomar!

O ritual de invocação do “rei Orixá” faz-se mediante uma configuração rítmica e imagética, com reiteraões fonéticas de pelo menos dois fonemas: o fonema sibilante /s/, presente nas palavras “ressoa”, “selvagem”, “sem” (estrofe 1), “pulsos possantes”, “silêncio”, “sereias” (estrofe 3), “santo” (estrofe 4); e o fonema explosivo /t/, imitando o som do “atabaque na noite sem fim”: “tambor”, “agita”, “transporta”, “atabaque” (estrofe 1), “alteia atuante” (estrofe 2), “bataque” (estrofe 3), “santo” (estrofe 4), “disposto a lutar” (estrofe 5), “toda”, “canto” (estrofe 6).

O fonema sibilante, presente em “ressoa selvagem”, prolonga o canto invocatório pela “noite sem fim”, rompendo o silêncio e despertando os elementos da natureza: “acorda a floresta/ Convoca as sereias do fundo do mar”. O espaço do poema ganha uma dimensão mais interiorizada, por meio das imagens da floresta e do fundo do mar. O ritual permite o transporte dos sentidos. Tal como os perfumes do poema “Correspondências”, de Charles Baudelaire, o tambor de mina “transporta os sentidos”, configurando nova dimensão, para além das esferas puramente racionais. Encontra-se, nesse poema, o pensamento mágico, com a incorporação do santo, o “rei Orixá”, no corpo de Cleomar, isto é, a “filha’ que O pode chamar”, no sentido de filha de santo, que pode incorporar, receber em seu corpo a entidade. O chamamento é a própria invocação que se faz com o tambor de mina, com o “ponto” que, ao ser invocado, “se alteia atuante”. O fonema linguodental /t/ imita as batidas desse tambor, as quais se apresentam em grande recorrência durante todo o poema.

Quanto ao aspecto lexical, “Invocação” apresenta várias palavras referentes às religiões afro-brasileiras: “tambor de mina”, “terreiro”, “atabaque” (estrofe 1), “linha”, “rei Orixá” (estrofe 2), “bataque” (estrofe 3), “ponto”, “pro santo baixar” (estrofe 4), “baixa” (estrofe 6). Os traços culturais africanos se evidenciam nos instrumentos musicais “tambor de mina”, “atabaque”, “bataque”, e nas expressões identitárias da “dança tribal”, como

“povo Nagô” e “céu africano”. Sobre os orixás, José Arthur Bogéa, no verbete “Xangô”, do seu *ABC de Bruno de Menezes*, comenta

Os orixás presidem a poesia de Bruno de Menezes; na evocação dos Tambores de mina, aparecem Xangô e Oxum, Oxossi e Omolu, e suas variantes católicas, como o Cavaleiro Jorge; e em seus versos aparecem palavras dessa liturgia negra como: encantado, curador, chamada, assistido, trabalho, cavalo [...] para ir até a descrição do ritual em Toiá Verequête [...] Bruno de Menezes não fica apenas na descrição, sua poesia transmite o ritmo dos tambores [...] traduzindo a cadência que incorpora a divindade ao “filho de santo” e transmite o clima da “obrigação”(1992).

Nos poemas de *Batuque*, os rituais religiosos apresentam uma configuração sincrética, como assinala Bogéa ao abordar a presença de variantes católicas na poesia desse livro. Bruno de Menezes teve formação católica, considerada por Alonso Rocha uma vertente pouco conhecida de sua poesia, presente em poemas de *Crucifixo* (1920), marcado por elementos simbolistas. Em poemas como “Pastoral”, expressões como Rei Mago, Pastor, Jesus, canto celestial, anjos, berço do Senhor e Filho de Maria revelam “uma alma profundamente reverente ao cristianismo” (ROCHA, 1994, p. 21). Nessa vertente de uma poesia impregnada de elementos católicos, além de “Pastoral”, Alonso Rocha destaca “Rosa Mística” e “Louvor a São Caetano da Divina Providência”.

Ao lado de uma poesia marcada por elementos do catolicismo, encontra-se uma poesia de transição no livro *Bailado Lunar* (1924), com alguns resquícios simbolistas, mas com aderências dos ritmos populares, além de uma posterior produção repleta de elementos das culturas afro-brasileiras na obra mais conhecida, intitulada *Batuque* (1931), de que fazem parte o hibridismo cultural e a presença de elementos populares. Esses são entendidos por Eduardo Jardim de Moraes como agente de nacionalização: “Os traços populares das composições musicais são o atestado de seu grau de brasilidade” (1990, p. 80).

Em ensaio publicado na 3ª edição de *Batuque* e mantida na 5ª, intitulado “O africanismo de Bruno de Menezes”, Nascimento Moraes comenta que, apesar da “doentia branquidade da maioria dos brasileiros nativos” (1966, p. 85), os elementos das culturas africanas estão presentes tanto na “mentalidade rude do nosso povo” como também em “muitos

aspectos das nossas relações sociais” (*ibid.*, p. 86). Vicente Salles comenta sobre essa postura de negação da presença dos elementos culturais africanos na sociedade paraense, logo na introdução ao seu *Vocabulário Crioulo*.

José Veríssimo foi muito longe quando negou a contribuição africana ao falar regional. Afirmou que os africanos nos legaram apenas duas palavras: *muxinga*, chicote, vergasta, e *mocambo*, coto de escravos fugidos, e seu derivado *mocambeiro*, o escravo refugiado no mocambo [...] É a mesma ideia estereotipada que revelou na análise da nossa poesia popular, depois retificada e considerada por ele próprio “erro grosseiro” (SALLES, 2003, p. 23).

Vicente Salles aponta vários fragmentos do discurso de José Veríssimo, destacando as mudanças operadas em sua epistemologia. Na formação cultural brasileira, Veríssimo não negou apenas as tradições africanas, como também os aportes culturais portugueses e indígenas, como se pode ver em texto originalmente publicado em diário local em 1879.

Nós, resultado do cruzamento entre três raças diferentes e de um meio geográfico, climatérico e social naturalmente diverso dos meios em que viviam duas delas, nascidos ontem (o que são três séculos na longuíssima vida da humanidade?), nós não podemos ter tradições. As tradições portuguesas ficaram na península, as africanas na África, assim como as indígenas, se as havia, morreram com a raça a que pertenciam. Nós, produto autônomo dessas três raças, somos um povo diferente delas. (VERÍSSIMO, 1889, p. 165 *apud* SALLES, 2003, p. 20).

Essa afirmação de Veríssimo, ao dar muita importância para o meio geográfico, climatérico e social em que viviam os povos de origem portuguesa e africana, parece não considerar o trânsito identitário que se estabelece com as práticas interculturais. Seria anacrônico esperar essa discussão ao final do século XIX, marcado pelo pensamento positivista, determinista e cientificista, e por uma visão social de homogeneidade no lugar de uma diversidade cultural. As tradições, pelo que se pode entender do discurso de Veríssimo, ficam estagnadas em seus lugares de origem, seja em Portugal, seja nos países da África. O referido crítico parece não ter percebido o hibridismo cultural, que foi posteriormente ressaltado pelos modernistas por meio dos conceitos de desgeografização (Mário de Andrade) e antropofagia (Oswald de Andrade).

Mais tarde, em seu trabalho intitulado *Educação Nacional* (1890), José Veríssimo procurou corrigir-se da postura que negava as tradições africanas como formadoras da nossa cultura. O autor qualificou o elemento africano como “agente de comunicação” do nosso folclore.

As tradições pátrias, a poesia popular, todo nosso folclore que é a representação emotiva mais genuína da nossa gente e nacionalidade, as velhas pretas, as mucamas, os negros velhos, contadores de histórias e dizedores de credices e lendas, o transmitiam às suas senhoras moças e nhandãs e sinhozinhos, e com elas alguma coisa da própria alma da pátria (*apud* SALLES, 2003, p. 25).

A tradição, entendida por Antonio Candido como a transmissão de algo entre os homens e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões em um sistema social, aparece no fragmento supracitado com esse elemento de transmissão intercultural, pois são os contadores de história os transmissores de um saber de credices e de lendas aos meninos dos engenhos. É de inestimável valor a contribuição do negro na nossa cultura, como se depreende dos estudos de etnografia e folclore empreendidos por Mário de Andrade, como também pela extensa bibliografia de Vicente Salles.

O *Vocabulário Crioulo*, de Vicente Salles, com toda uma pesquisa etnográfica e linguística, registra várias recorrências de termos dos bantos e dos sudaneses na nossa cultura, citando, inclusive, trechos de obras de Inglês de Sousa, Mário de Andrade, Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, nas quais é possível encontrar muitos desses registros. À tentativa de apagamento do elemento negro na vida social paraense contrapõe-se o discurso crítico de Nascimento Moraes, quando o autor ressalta a importância do negro na nossa formação cultural.

E digo mais isso: infiltrou-se de tal jeito que, sem medo de errar, afirmo que longe de se apagar, mais e mais cresce, pois à medida que os anos se passam, aumenta o número de adeptos de suas crenças, de seus cultos e de suas diversões, algumas até de caráter tradicional, e por isso mesmo até hoje irreprimíveis (MORAIS, 2005, p. 96)

Destaca-se, na poesia de Bruno de Menezes, a transposição de elementos folclóricos na estrutura interna dos poemas, sobretudo os de *Batuque*. Acyr Castro destaca na obra de Bruno o processo de criação “em busca da essência popular para o seu raconto e a sua escritura” (CASTRO, 1993). A essência popular é encontrada por meio dos estudos folclóricos e dos

linguajares do povo dos bairros populares. Os conhecimentos folclóricos de Bruno foram reconhecidos por Câmara Cascudo, que o convidou a escrever dois ensaios para sua antologia de folclore, um sobre os hábitos alimentares na Amazônia e outro sobre a feira do mercado Ver-o-Peso.

Florestan Fernandes, ao discutir a transposição para o plano erudito do material folclórico coletado por Mário de Andrade em seus estudos e em suas viagens à Amazônia e ao Nordeste, destaca a estilização, considerado o modo mais original, em que ocorre o aproveitamento livre dos motivos folclóricos. Como consequência dessa modalidade, ocorre:

[...] desaristocratização de temas, processos e formas eruditos, por meios de formas e processos populares [...] É a manifestação típica do caráter nacional a que Mário de Andrade aspirava e defendia para a nossa literatura e para a nossa Música, mostrando que não existe paradoxo no abasileiramento da arte erudita através da arte popular (FERNANDES, 1990, p. 147).

Em Bruno de Menezes, as formas e os processos populares aludidos por Florestan Fernandes referem-se não só à presença de elementos prosaicos e à linguagem coloquial presentes em *Batuque*, mas principalmente à eliminação das fronteiras entre a linguagem da poesia e a da prosa, pois tanto em “Oração da cabra preta” como em “Toiá Verequête” (2005, p. 51-2), há uma narratividade na estrutura poemática, isto é, ambos os poemas contam uma história, um caso popular: o primeiro, a história de Mestre Desidério que “começa a rezar no rastro da criatura”; e o segundo, o processo de incorporação de São Benedito, “o santo dos pretos”, que “tomou logo conta de Mãe Ambrosina”. Nesse poema, em que se destacam a música e a dança como elementos necessários aos rituais afroreligiosos, o sagrado mistura-se ao erótico: “Então Verequête lhe pôs a mão santa/ Sobre a carapinha cheirando a mutamba”.

#### “TOIÁ VEREQUÊTE”

A voz de Ambrosina em “estado de santo”  
virou masculina.  
O corpo tomou jeitão de homem mesmo.  
Pedi um charuto dos puro Bahia  
depois acendeu soprando a fumaça.

Seus olhos brilharam.  
Aí o “terreiro” num gira girando  
entrou na tirada cantada do “ponto”.

Era a “obrigação” de Mãe Ambrosina  
falando quimbundo na língua de Mina.

“*Toiá Verequê!*”

“*Toiá Verequê!*”

O Santo dos pretos o São Benedito  
tomou logo conta de Mãe Ambrosina  
fez do corpo dela o que ele queria.

Então todo “filho de santo” escutou.  
E pai Verequête falou como um príncipe  
da terra africana que o branco assaltou.

Ele tinha sofrido chicote no tronco  
mais tarde foi amo criando menino  
e nunca odiava sabia sofrer.  
Até nem comia pra dar seu quinhão  
a quem ele via com fome demais.

“*Toiá Verequê!*”

“*Toiá Verequê!*”

E todos vieram pedir sua bênção,  
beijando o rosário de contas e “lágrimas”  
que a muitos foi dada por Mãe Ambrosina,  
a “mãe do terreiro”.

Até que uma “feita” se pôs a chorar,  
pedindo perdão tremendo na fala,  
porque não cumprira com o voto sagrado.  
Então “Verequête” lhe pôs a mão santa  
sobre a carapinha cheirando a mutamba.

“*Toiá Verequê!*”

E Mãe Ambrosina  
enquanto os forçados mulatos suados  
malhavam no “lé” no “rum” no “rumpi”  
foi se retirando num passo de imagem,  
até que sumiu no fim do “pegi”.

O *Vocabulário Crioulo* apresenta três recorrências do termo *Verequête*, incluindo seus correlatos *Averequete* e *Toiá Verequête*. Trata-se de um “Vodum do panteão da Casa das Minas no Maranhão”, uma “entidade identificada com São Benedito”. Acrescenta-se o vocábulo *Toi* ao nome do vodum, que quer dizer Pai (SALLES, 2003, p. 244). O vocábulo *Averequête* acrescenta a incorporação do vodum na sua “filha de santo”.

AVEREQUETE, s. m. Gênio do mar dos jêjes. Encantado e/ou vodum nos batuques de Belém e adjacências. Apresenta var. nominais: Aniflaquete (vd.) e Verequete (vd.). \* *Tói-Ave-requete* (no Maranhão),

*Toia* ou *Toiá-Verequete* (no Pará) é prestigioso vodum, entre os que baixam na Casa das Minas, de São Luís ou se incorporam nas suas *noviches* (N. Pereira, 1947: 52). É o mais velho de todos os voduns (id., 34). Os Leacock parecem distinguir, no batuque paraense, dois sentidos: Verequete – encantado (espírito/"spirit") e Averequete ou Verequete – vodum (orixá/"deity"), ambos confundidos na origem daomeana (1972: 130). Averequete é da Mina, diz a doutrina do batuque paraense (SALLES, 2003, p. 58).

No verbete TOIA-VEREQUETE, Vicente Salles registra-o como título de poema de Bruno de Menezes. O abraqueiramento da arte erudita pela transposição do material popular, identificado com o folclore, sobre que comenta Florestan Fernandes, é feito pelo fato de o autor de *Batuque* utilizar elementos afroreligiosos, como os das Casas de Minas do Maranhão e do Pará. No poema "Toiá Verequête", Bruno de Menezes aproveita os motivos religiosos das Casas de Minas, sobretudo a identificação desse vodum com o São Benedito, o que pode ser visto na estrofe anteriormente transcrita. Além disso, aproveita o motivo da incorporação do vodum nas noviches, a Mãe Ambrosina do poema de Bruno.

José Arthur Bogéa comenta que esse poema representa "a busca da identidade", ou ainda "a busca da ancestralidade" (2001, p. 3), marcada pela presença do pai Verequête, considerado um herói africano. Sujeito e nação identificam-se nesse ritual operado por meio da linguagem, o "quimbundo", a "língua de Mina". Nesse poema, a incorporação de uma entidade masculina em um corpo feminino sugere, nos versos supracitados, também o ato sexual, despido da moralidade cristã, na mistura entre o sagrado "mão santa" e o profano "sobre a carapinha cheirando a mutamba". Essa ideia é reforçada pela de "fez do corpo dela o que ele queria". Trata-se, como propõe Bogéa, da "transmutação do feminino para o masculino" e da "alquimia do profano em sagrado" (2001, p. 3). Dessa forma, a cultura popular e as religiões afro-brasileiras são incorporadas na estrutura interna dos poemas de *Batuque*.

Anteriormente à publicação de *Batuque* (1931), Bruno de Menezes já fazia parte do "grupo de renovadores do Pará" (INOJOSA, 1994, p. 121), em torno da revista *Belém Nova*. Estabeleceu-se, com a atuação dessa revista, um momento decisivo na configuração de um subsistema literário no Pará, em torno de nomes também importantes como os de Edgar Souza Franco, De Campos Ribeiro, Eneida de Moraes, Abguar Bastos, além do desenvolvimento da recepção crítica das obras desse primeiro momento do

modernismo paraense, tanto em Belém, no discurso crítico de De Campos Ribeiro, como no Recife, em torno de Joaquim Inojosa, este último responsável por emitir a notação crítica de que o Pará vinha consolidando um ambiente de modernidade artística.

A Amazônia começou a ser vista como participante da unidade nacional. Trata-se, nesse momento, não mais da Amazônia pitoresca da literatura dos viajantes, dos sermões do Padre António Vieira e dos contos de Inglês de Sousa, mas da Amazônia pertencente ao mesmo sistema cultural que o eixo sul-sudeste. O conceito de desgeografização, proposto por Mário de Andrade, pode ser definido, de acordo com Eduardo Jardim de Moraes, como o “processo pelo qual se descobre para além das diferenças regionais (ou outras) que comporta a nação, uma *unidade subjacente* relativa a sua identidade” (1990, p. 69). Assim, ocorre a busca da parte nacional em meio às diversidades culturais e regionais.

### **Em torno de *Terra imatura* e o “Ciclo do Extremo Norte”, de Dalcídio Jurandir**

Na formulação proposta por João Luiz Lafetá sobre os projetos estético e ideológico do Modernismo, verifica-se que os anos de 1920 problematizam uma revolução na linguagem, procurando opor-se aos discursos bacharelesco e parnasiano que vigoravam na inteligência artística nacional, incorporando elementos populares, folclóricos, linguagem coloquial e eliminando as distâncias entre as modalidades escrita e oral da linguagem. Já nos anos de 1930, enfatiza-se o projeto ideológico, entendido como consciência de classe, discutindo-se a função da literatura, o papel social do escritor e as relações entre arte e ideologia (LAFETÁ, 1974, p. 17). Segundo o crítico, a necessidade de atualização das estruturas sociais transborda a burguesia, indo na direção das ideologias de esquerda, como também na reação conservadora e de direita (*ibid.*, p. 18).

É desse contexto histórico-social a proliferação do conhecido romance de 30, caracterizado, nas palavras de Antonio Candido, como a “pré-consciência do subdesenvolvimento” (2003, p. 160). Em seu conhecido ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido equipara o regionalismo ao subdesenvolvimento, destacando duas posições históricas



em face da ficção regionalista: a consciência de país novo e a de país subdesenvolvido. A primeira, encontrada nos romances sertanistas dos períodos romântico e naturalista, explora na literatura o pitoresco decorativo, típica do otimismo burguês, em que mesmo sem se dar conta, o nativismo acaba por “tornar-se manifestação ideológica do mesmo colonialismo cultural que o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, e que manifesta uma situação de subdesenvolvimento e consequente dependência” (*ibid.*, p. 157). Já a segunda, relativa à fase de consciência (ou pré-consciência) do subdesenvolvimento, “funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (*ibid.*, p. 158).

Para Candido, em ambas as etapas, selecionam-se áreas temáticas e grupos social e etnicamente menos favorecidos, situados na periferia do sistema capitalista. No entanto, na fase de consciência do país novo, os escritores pouco percebem que seu regionalismo está sendo posto a serviço de uma ideologia dominante, fornecendo a “um leitor urbano europeu, ou europeizado artificialmente, a realidade quase turística que lhe agradaria ver na América” (*ibid.*, p. 157). É o caso de boa parte da produção literária amazônica dos anos que antecedem a década de 1930.

Podem-se citar como exemplos dessa produção que ressalta a diversidade da natureza, os aspectos míticos e exóticos entrelaçados com a fauna e a flora exuberantes, as obras de Inglês de Sousa e José Veríssimo, destacadas por Antonio Candido como representativas da região amazônica do século XIX, entendida pelo crítico como uma das “áreas problemáticas” onde vivem “grupos marcados pelo subdesenvolvimento” (*ibid.*, p. 158).

Por outro lado, na fase de consciência do subdesenvolvimento, a perspectiva otimista engendrada pela burguesia, de valorização da exuberância da natureza tropical brasileira como forma de escamoteamento dos problemas sociais, cede lugar a uma perspectiva pessimista, diferente daquela percebida no discurso naturalista, segundo o qual o homem pobre era focalizado como “elemento refratário ao progresso” (*ibid.*, p. 160). Essa nova perspectiva pessimista volta-se contra a ideologia das classes dominantes, “vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual” (*idem.*).

Pode-se citar, nessa perspectiva, o romance *Terra Imatura*, do

paraense Alfredo Ladislau, publicado em 1923. Por mais que haja ênfase na diversidade da natureza amazônica e a posição mítica e nacionalista no que se refere a essa área territorial, há inquietações das personagens do romance, Aiúna e Arianda, na busca de um “caminho de desenvolvimento para a região”, tornando-se “uma palavra de ordem no grupo de Cléo Bernardo que seguiu o estilo de pensar e adotou o espírito de luta na realidade econômica, social, política e cultural que se estruturava no país nos anos 30” (COELHO, 2005, p. 94).

O grupo dos anos de 1930 começava a se organizar na Amazônia paraense em torno dos nomes de Cléo Bernardo e Sylvio Braga, diretores da revista *Terra Imatura*, cujo título foi uma homenagem ao romance homônimo de Alfredo Ladislau. Essa geração contou com nomes como Ruy Barata, Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir (1909-1979). No caso específico deste último, muitas leituras acerca de sua obra enfatizam a consciência ideológica de classe social e a pluralidade das identidades culturais nos romances do autor, já, para Gunter Pressler, o “Ciclo do Extremo Norte” pode ser entendido como “romances de formação”.

Pode-se identificar em geral dois *topoi* da literatura da Amazônia: o mito e a mitificação da Amazônia. Seria a parte do Imaginário mítico (El Dorado, Inferno Verde) e do Imaginário popular (causas, estórias). O estudo chama a atenção para um outro *topos* que se encontra nos romances de Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir: o da formação. A formação educacional e cultural como tema principal, a fim de contribuir à questão da identidade humana, amazônica e brasileira – de um lado como projeto humano e, de outro lado, como projeto literário. Identificamos na obra dos dois escritores o projeto do “ciclo”: “Cenas da Vida do Amazonas” (Século XIX) e “Ciclo do Extremo Norte” (Século XX). Os dois projetos tratam a história de formação dos personagens principais, mas de forma romanesca diferente entre si e diferente do romance do Romantismo e do Realismo europeu (PRESSLER, s/d, p. 19).

Antes de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), seu primeiro romance do “Ciclo do Extremo Norte”, Dalcídio Jurandir publicou em 1939 trecho de romance inédito até aquela data, intitulado *Ver-o-Peso*, clara referência ao conhecido mercado de Belém, espaço figurado nas obras de muitos poetas e compositores, além de estar presente nas crônicas de Mário de Andrade sobre Belém, insertas em *O turista aprendiz*.

O “Ciclo do Extremo Norte”, composto pelos romances *Chove nos campos de cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém*

do *Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1968), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978), constitui um ciclo romanesco como *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, ou ainda o “Ciclo da cana-de-açúcar”, de José Lins do Rego. Este último, ambientado na “região canavieira da Paraíba e de Pernambuco em período de transição do engenho para a usina” (BOSI, 1994, p. 397), aproxima-se, de certa feita, do romance *Belém do Grão-Pará*.

Aponte-se para o período histórico retratado no romance, demarcado pela decadência da fase áurea da borracha e pela queda do Senador Antônio Lemos, em cuja casaca estavam pendurados, dentre tantos, os próprios Alcântaras, especialmente *seu* Virgílio, que no dia seguinte à queda, larga a função de administrador do Mercado de São Brás para assumir um cargo subalterno na Alfândega [...] *Belém do Grão-Pará* é um romance basicamente da ruína, palavra tão citada ao longo da narrativa e que é a metáfora que melhor lhe cabe, a começar pela decadência dos Alcântaras (prefigurativa de muitas tantas famílias do tempo do leimismo) (CORRÊA, 2008, p. 28; destacados do autor).

A mudança de paradigmas na sociedade paraense, tal como ocorre no “Ciclo do Extremo Norte”, é apresentada na revista *Terra Imatura* em artigos sobre os seguintes temas: a necessidade de organização do movimento estudantil, as dificuldades econômicas que o estudante de outros lugares encontra em Belém, a denúncia das injustiças sociais, a indignação diante dos movimentos totalitários que assolavam a Europa e a revolta contra o abuso de poder dos ditadores (COELHO, 2005, p. 95-6). Tanto os textos como os desenhos estampados na revista tinham “intensa determinação de pensar o Brasil e sua gente” (*ibid.*, p. 99).

De acordo com Marinilce Coelho, “*Terra Imatura* ampliou e desenvolveu os novos itinerários da literatura local e nacional da década de 1930, marcando definitivamente o movimento literário paraense” (*ibid.*, p. 106). Seguindo o viés teórico de Antonio Candido, o subsistema literário da Amazônia paraense estar-se-ia consolidando naquele segundo tempo do Modernismo no Pará. Não havia mais, nesse período, a necessidade de enfatizar a cor local da região amazônica; essa preocupação foi gradativamente substituída por uma produção literária capaz de “desvendar o alcance e os limites circunscritos ao homem moderno” (*ibid.*, p. 102), tal como ocorre na poesia de Ruy Barata, antecipando as novas tendências do pós-guerra. Possibilitou-se, assim, a abertura do Pará a movimentos estéticos

como as artes de vanguarda, o Modernismo paulista, o Concretismo, dentre outras poéticas do século XX.

### **O “Grupo dos Novos” e a poesia de Max Martins**

É em torno do “Grupo dos Novos”, o terceiro momento do Modernismo no Pará, que se consolida o subsistema literário paraense. Esse grupo fundou o suplemento literário do jornal *Folha do Norte* (1946), as revistas *Encontro* (1948), *Norte* (1952) e o cineclube “Os espectadores” (1951). Conhecidos também por “geração de 45”, compõe-se de nomes como Benedito Nunes, Alonso Rocha, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Max Martins, além de participantes da geração anterior, como Francisco Paulo Mendes e Ruy Barata.

O estudo de Marinilce Coelho acerca da “geração de 45” paraense destaca fragmentos de *Folha do Norte* relevantes para este trabalho acerca da formação do subsistema literário no Pará. Ao comentar sobre *Encontro*, José Stenio Lopes, no artigo “O encontro da nova geração do Pará”, publicado em 27 de fevereiro de 1949, situa o grupo de Benedito Nunes “na marcha afirmativa das províncias literárias” (*apud* COELHO, 2005, p. 111).

Os temas e motivos da produção literária do “Grupo dos Novos”, ao invés de se voltarem ao regionalismo da década anterior, superam-no por meio de temas universais relacionados aos problemas humanos. Esses elementos permitem reconhecer as “notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 2007, p. 25). A consciência de que um subsistema literário já estava consolidado pode ser percebida por expressões presentes no editorial do primeiro número da revista *Encontro*, como “esforço comum”, “geração de espírito”, “traços comuns” e “existência de uma geração” (*apud* COELHO, 2005, p. 111-112).

Se por um lado, a geração de 1920 manteve-se estreitamente ligada à ideia de vanguarda literária e geograficamente localizada no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, por outro lado, o processo de formação dessas novas gerações literárias de 1940 implica reconhecer a perda do fascínio dos intelectuais provincianos pela metrópole. Isso se evidenciou no fato de os participantes dessas novas gerações não se deslocarem para os grandes centros do país, permanecendo em suas cidades (COELHO, 2005, p. 148).

Destaco no discurso de Marinilce Coelho a palavra *formação*,

conceito-chave para se entender a historiografia literária brasileira pelo viés de Antonio Candido. O fato de os intelectuais de Belém não terem se deslocado para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo possibilitou a formação de uma tradição literária, de uma continuidade ininterrupta de revistas, suplementos literários, produção artística e cultural, elaboração de uma crítica literária, enfim, de todo um processo de consolidação de uma cultura regional sem ser regionalista. Embora houvesse elementos amazônicos nos textos produzidos, esses serviam menos a uma atitude de afirmação da cor local do que a um propósito universalizante dos problemas existenciais do homem contemporâneo.

Como características da produção poética, ficcional e ensaísta dessa geração, situada em contexto do imediato pós-guerra, destacam-se: o aprofundamento no interesse pelo ser humano, a tensão entre indivíduo e sociedade e a inquietação do homem diante da vida. De forma correlata, no panorama da literatura nacional, a literatura do pós-guerra trouxe obras fundamentais de escritores da envergadura de Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector.

No caso específico do diálogo do “Grupo dos Novos” com Clarice Lispector, destaca-se que ela esteve hospedada em Belém junto com o marido diplomata entre os meses de fevereiro a julho de 1944, tornando-se, na época, grande interlocutora de Francisco Paulo Mendes e de seu grupo da *Terra imatura*. Marinilce Coelho destaca que, da mesma forma que a autora de *Perto do coração selvagem* (1943) orientara as leituras de Francisco Paulo Mendes, este desenvolveu o mesmo tipo de orientação “com os iniciados do ‘Grupo dos Novos’, a fim de que a poesia moderna se fizesse conhecer em Belém (COELHO, 2005, p. 52). Por meio de Francisco Paulo Mendes, os autores do “Grupo dos Novos” ouviram falar da passagem de Clarice por Belém, e Benedito Nunes foi apresentado a ela, mais tarde, nos anos de 1960, no Rio de Janeiro, tornando-se o crítico “um dos maiores expoentes da crítica nacional sobre a obra desta autora” (*ibid.*, p. 54).

No caso específico de Max Martins (1926-2009), destaca-se, além de influxos da poética de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto em seu livro *O ovo filosófico* (1975), o constante diálogo do poeta paraense com autores canônicos como Drummond, Mário Faustino, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, entre outros. Há nessas

relações dialógicas uma poética orientada pela “aprendizagem de desaprender, tenacidade de quem tenta se desapegar dos hábitos já estabelecidos de sua própria escrita” (NUNES, 2001, p. 33). As descontinuidades da poesia de Max Martins estão relacionadas às crises com a própria forma poética. Há um enfrentamento do poeta com a linguagem, e essa adquire um fluxo contínuo ininterrupto, marcado por continuidades e rupturas, gerando a descontinuidade, a aprendizagem pelo desaprender. Essa reflexão que denota maturidade e evolução dos processos linguísticos pode ser compreendida no poema “A cabana”, inserido em *Para ter onde ir* (1992).

#### A CABANA

É preciso dizer-lhe que tua casa é segura  
Que há força interior nas vigas do telhado  
E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo  
E que tens uma esteira  
E que tua casa não é lugar de ficar  
mas de ter de onde se ir

Nesse poema, composto de apenas uma estrofe, o eu-lírico desconstrói o paradigma de casa como lugar de estabilidade e de ponto de chegada. A casa, espaço da identidade do poeta, símbolo da construção de um movimento interior, é marcada pela segurança (“tua casa é segura”), autoconfiança (“há força interior”) e solidez (“vigas do telhado”). Tal como propõe Benedito Nunes no estudo do poema “Varanda”, espaço de fronteira, há a interpenetração dos espaços interior e exterior (NUNES, 2001, p. 33), movimento semelhante a poemas modernistas como “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa (1888-1935) e “Poema de sete faces”, de Drummond.

A casa e suas vigas possibilitam ao sujeito um processo de interiorização, de autoconhecimento para uma nova etapa, para a travessia (“atravessarás”) do “pântano penetrante e etéreo”, espaço exterior da passagem ritualística para novas aprendizagens poéticas. A casa não é vista como “lugar de ficar”, mas sim de “ter de onde se ir”. Note-se que o poeta se vale da construção “de onde se ir”, ao invés de “para onde se ir”, configurando no símbolo casa o ponto de partida, e não o ponto de chegada. A casa, tal como a “esteira”, indica movimento, mobilidade.

A poética de Max Martins não se relaciona com o estático, com valores cristalizados; ao contrário, permite uma abertura que sai da própria crosta da

palavra bruta que adquire cintilações aquáticas (mar, preamar, maré, praia, ilha, rio) por meio de um ritual de passagem pela “esteira” e pelo “pântano”. O poeta precisa deixar de lado a estabilidade de formas como o conforto da casa solidificada pelas vigas interiores e alcançar um lugar além dele mesmo, o “ter de onde se ir”. Não importa para onde chegará, mas certamente atingirá o objetivo poético da travessia, do mergulho interior no “pântano penetrante e etéreo”, perquirição de um eu que anseia constantemente por novas aprendizagens.

A reflexão sobre o próprio fazer poético e o questionamento dos limites do processo da escrita, presentes na tradição poética ocidental, como em “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, de Mallarmé, “Poética”, de Manuel Bandeira, “Considerações sobre o poema” e “Procura da poesia”, de Drummond, “Motivo”, de Cecília Meireles, “Poética”, de Ferreira Gullar”, entre outros, embora frequentes nos primeiros poemas de Max Martins, somente em *H’Era* (1971) passam a ser, de acordo com Benedito Nunes, “de maneira explícita, o acompanhamento de todos os outros temas” (2001, p. 34). Porém, em *O estranho* (1952), essa linguagem, material bruto da poesia, pelo seu polimorfismo, resulta em estranheza para o eu-lírico:

#### ESTRANHO

Não entenderás o meu dialeto  
nem compreenderás os meus costumes.  
Mas ouvirei sempre as tuas canções  
e todas as noites procurarás meu corpo.  
Terei as carícias dos teus seios brancos.  
Iremos amiúde ver o mar.  
Muito te beijarei  
e não me amarás como estrangeiro.

O poema “Estranho” (MARTINS, 2001, p. 347) articula-se sob a dialética do eu e do tu, enunciador e enunciatário destinados a uma compreensão mútua. Figurado em “meu dialeto”, “meus costumes” e “meu corpo”, o eu configura uma relação triádica em cujos outros dois vértices comparecem linguagem e cultura. Tem-se, como propõe João Luiz Lafetá, ao analisar a poética de Mário de Andrade, a articulação entre o eu, a linguagem e a nação (LAFETÁ, 1986, p. 27). O fechamento da incompreensão do tu acerca dos valores culturais desse eu (“não entenderás”, “não compreenderás”), por meio das sensações corporais (“procurarás meu corpo”), opera a passagem da

recusa para a aceitação desse eu, isto é, o tu que antes não era capaz de entender nem de compreender dialeto e costumes, passa, no espaço noturno (“todas as noites”) a uma procura desse eu, ao entendimento por meio das sensações físicas e corpóreas (“procurarás meu corpo”). Segue-se, após dois enunciados negativos (“não entenderás”, “não compreenderás”) um enunciado afirmativo (“procurarás”).

No poema em análise, a articulação entre *Eros* e *Poiesis* já se faz presente. No entanto, essa temática ainda é estranha ao corpo do poema, não apresentando a mesma imbricação estrutural como nos poemas das séries seguintes. Figuras como “meu corpo”, “carícias”, “teus seios brancos”, referentes à carnalidade, relacionam-se a imagens da natureza, permitindo o alcance cósmico. Eu e tu, antes dissociados, o segundo marcado pela incompreensão e o primeiro disposto ao diálogo (“Mas ouvirei sempre tuas canções”), unem-se ao abraço cósmico possibilitado pelo encontro dos corpos: “Iremos amiúde ver o mar”. Antes a dissociação, agora, a união dos corpos celebrada pelo mar, paisagem aquática que, segundo Benedito Nunes, é o “esboço das posteriores imagens preferenciais da Natureza” (NUNES, 2001, p. 32-3).

A poesia como “objeto estético autônomo” ou a “composição intelectualmente controlada do poema” (*ibid.*, p. 34) começa a ganhar relevo em *Anti-retrato* (1960), “aparentemente um *anti-estranho*” (2001, p. 34). Ao contrário do Narciso “sem eco”, do poema precisamente intitulado “Narciso” (MARTINS, 2001, p. 357), de *O estranho*, o preenchimento daquele “vazio” começa a ocorrer com as aprendizagens de *Anti-retrato*, quando o eu se dispõe a perquirir o que ele foi no passado, mesmo que dessa investigação resulte em um sujeito “alheio” e, portanto, “estranho” a si mesmo, como se percebe em poema precisamente intitulado “O estranho” (*ibid.*, p. 317). Apesar de estranho e até mesmo “grotesco”, esse duplo é “tão próximo”, nos paradoxos da identidade poética em seu “direito permanente à pesquisa estética” (ANDRADE, 2002, p. 266).

Tal como Eros que nasce de um ovo de um pássaro de asas negras em uma tradição mitológica da cosmogênese, a visualidade do poema “Um olho novo vê do ovo”, próxima das experiências dos poetas concretistas, constitui uma experiência radical de Max Martins no livro *O ovo filosófico* (1975), equiparável talvez a poemas espaciais e caligramáticos como “C’eu”, “Um



olho novo vê o ovo”, “Mútuo contínuo”, “man & woman”, “abracadabra”, de *Caminho de Marahu* (1983). Na esteira dos concretistas, cujo processo compositivo consistia na “substituição da estrutura frásica, peculiar ao verso, por estruturas nominais”, na distribuição espacial das estruturas nominais “tanto na direção horizontal como na vertical”, e na “exploração das semelhanças sonoras (*paronomásia*)” (BOSI, 1994, p. 478), Max Martins desenvolveu esses experimentalismos em poemas como “man & woman” (MARTINS, 2001, p. 175).

No caso de “Um olho novo vê do ovo”, de *O ovo filosófico*, e “um olho novo vê o ovo”, de *Caminho de Marahu*, afora os evidentes influxos dos experimentalismos da poesia concretista, esses dois poemas apresentam uma escrita poética que dialoga com o conto “O ovo e a galinha”, do livro *A legião estrangeira* (1964), de Clarice Lispector, e os quatro “Poemas do ovo”, de João Cabral de Melo Neto. Na escrita clariceana, a palavra “ovo” desencadeia “a fantasmagoria verbal de associações proliferantes que terminam por turvar os significados comuns do vocábulo na linguagem corrente” (NUNES, 2001, p. 40). Já a escrita cabralina “intenta, ao contrário, descrever o ovo como se captado por uma visão e por um tato sem subjetividade” (*ibid.*, p. 41). Acerca da “escrita ovípara” de Max Martins, escreve Benedito Nunes:

Por mais que tenha sido motivado por esses dois tipos de escrita poética ovípara, *O ovo filosófico* é uma versão ímpar do descritivo-hipotético cabralino e da aturdida visualidade do conto de Clarice. O mais notável dos dois poemas de Max consiste na troca de posição do olhar, na permuta entre *ovo* e *olho*, um sendo o outro ou produzindo o outro. [...] Além disso, tanto o *ovo* quanto o *olho*, em vez de vistos ou apalpadados, são objetos descritíveis, oferecidos à vista quando lidos, e por ela “apalpadados” em suas letras componentes entrelaçadas no calígrama e no signo gráfico finais (*idem.*).

Muito antes de *Caminho de Marahu*, em *Anti-retrato* (1960), além da poesia como objeto estético autônomo, há um “entrançamento congênito de linguagem e sexo” (*ibid.*, p. 35), isto é, a poética de Max Martins passa a se estruturar na relação interdependente entre linguagem e erotismo: “*Eros* e *Poiesis* serão a cara e a coroa do mesmo trabalho de linguagem. A Poética equivalerá a uma arte erótica que veicula, sob o tropismo fálico do corpo feminino, o labor reflexivo do poeta com a matéria das palavras” (*idem.*). Em poemas de *H’era* (1971), *O risco subscrito* (1980) e *Caminho de Marahu* (1983),

“Uma vez que são equivalentes a Arte Erótica e a Poética, a poesia e o amor seguem, conjuntamente, uma mesma curva de declínio, de turvação, de esvaziamento” (*ibid.*, p. 37).

### **Considerações finais**

No prefácio ao livro de Marinilce Coelho, Francisco Foot Hardman destaca o “caráter inteiramente cosmopolita e precocemente moderno da primeira metrópole amazônica brasileira” (2005, p. 12). Conforme o ensaísta, “Houve muitas outras literaturas modernistas no Brasil para além do que o espírito arraigado da Semana de Arte Moderna de 22 quis fazer crer” (*ibid.*, p. 11). Esta se tornou “mito e logo ideologia, ‘calendário oficial’ nas agendas com que se periodizam nossa história cultural” (*idem.*). Nesse sentido, compreender a formação de subsistemas literários regionais articulados com o sistema literário nacional constitui uma importante ferramenta historiográfica para a revisão do cânone literário.

Pensar na construção identitária de obras poéticas de autores paraenses do século XX, verificando em que medida ocorre a incorporação dessas obras no cenário nacional, desvinculando-as de um regionalismo de ostensiva cor local, permite um exercício teórico-crítico que pretende sistematizar essa produção literária, visando ao estabelecimento de suas matrizes modernistas. Pensando na estrutura social como elemento de construção de sentidos, considere, também, como propõe Antonio Candido, as maneiras como os elementos sócio-históricos são incorporados na estrutura da obra literária, permitindo compreender a construção do subsistema literário da Amazônia paraense.

No espaço deste artigo, optei por centrar o foco na evolução literária dos grupos ligados às revistas *Belém Nova*, *Terra Imatura*, *Encontro* e *Norte*, e o suplemento literário *Folha do Norte*, abrangendo um período histórico de, aproximadamente, três décadas, em torno de 1923 a 1951. Passa-se, assim, em uma primeira etapa, pelos momentos decisivos de formação do subsistema literário regional com os contatos dos modernistas paraenses estabelecidos com o grupo pernambucano, responsável por integrar o Pará no modernismo brasileiro; em um segundo momento, amadurece o regionalismo de matriz romântica e naturalista para um regionalismo com

orientações ideológicas relacionadas à compreensão dos problemas sociais e econômicos que degradam o homem; e finalmente, em um terceiro momento, com plena articulação entre produtores, receptores e mecanismo transmissor, deixa-se de lado, lentamente, o regionalismo, para se inserir nas preocupações em torno da linguagem e de questões existenciais.

## Referências

ANDRADE, M. O movimento modernista. In: ANDRADE, M. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. pp. 253-280.

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

BOGÉA, J. A. **ABC de Bruno de Menezes**. O operário do verso. Belém: Ed. Universitária/UFPA, 1992.

BOGÉA, J. A. Há setenta anos, rufa o batuque. **Diário**, 26 mar. 2001, p. 3.

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

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003. pp. 140-162.

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

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

CORRÊA, P. M. **Um olhar sobre Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2008.

COUTINHO, A. **Conceito de literatura brasileira**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Revista do Arquivo Municipal**. V. 198. São Paulo, 1990. pp. 135-158.

GEBRA, F. M. **Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade**. Doutorado, UFPR, Curitiba, Brasil, 2009.

HARDMAN, F. F. A vida literária numa metrópole moderna: Um roteiro documental. In: COELHO, M. O. **O grupo dos novos**: memórias literárias de

Belém do Pará. Belém: EDUFPA, 2005. pp. 11-2.

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

LAFETÁ, J. L. **Figuração da intimidade**: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAFETÁ, J. L. **1930**: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas cidades, 1974.

MARTINS, M. **Para ter onde ir**. São Paulo: A. Massi e M. Ohno Editor, 1992.

MARTINS, M. **Poemas reunidos**: 1952-2001. Belém: EDUFPA, 2001.

MENEZES, B. **Batuque**. 7ª ed. Belém: [s.n.], 2005.

MENEZES, B. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993. (Coleção Lendo o Pará). pp. 502-503.

MORAES, E. J. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. In: BERRIEL, C. E. (org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990. pp. 67-102.

MORAIS, N. O africanismo de Bruno de Menezes. In: MENEZES, B. **Batuque**. 7ª ed. Belém, [s.n.], 2005. pp. 89-96.

NUNES, B. Max Martins, Mestre-aprendiz. In: MARTINS, M. **Poemas reunidos**: 1952-2001. Belém: EDUFPA, 2001. pp. 19-45.

PRESSLER, G. K. Romantismo na Amazônia? Disponível em: <http://docplayer.com.br/7498369-Romantismo-na-amazonia.html> Acesso: 15/10/2021.

ROCHA, A. Bruno de Menezes: traços biográficos. In: ROCHA, A. *et al.* **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição**. Belém: CEJUP, 1994. pp. 7-36.

SALLES, V. **Vocabulário crioulo**: Contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, 2003.