



## *Batuque* daqui, batuques de lá: olhares lançados sobre culturas africanas na diáspora

*Batuque* from here, batuques from there: looks about African cultures in the diaspora

Rodrigo de Souza Wanzeler - Doutor em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (PPGA/UFPA). Docente do Instituto Federal Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). E-mail: sir.wanzeler@gmail.com

João Aires de Freitas Leal - Doutor em Antropologia Social pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE). Professor catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL). E-mail: joao.leal@fesh.unl.pt

---

### Resumo

No presente artigo, intentamos, além de trazer reflexões que estabelecem o diálogo entre a Antropologia e a Literatura, relacionar dois contextos que nos parecem bastante pertinentes no que diz respeito a certos olhares acerca da manifestação do batuque africano, trazendo à tona, para além do olhar de Bruno de Menezes, materializado em seu livro de poemas intitulado *Batuque*, observações de intelectuais portugueses acerca da referida manifestação cultural. Tal ideia é fruto do estágio de doutoramento na cidade de Lisboa, em Portugal, sob a orientação do professor João Leal, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, realizado entre os meses de abril e julho de 2017.

### Abstract

In the present article, we intend, in addition to bringing reflections that establish the dialogue between Anthropology and Literature, to relate two contexts that seem to us quite pertinent with regard to certain looks about the manifestation of the African batuque, bringing to light, beyond a look of Bruno de Menezes, materialized in his book of poems entitled *Batuque*, observations of Portuguese intellectuals about this cultural manifestation. This idea is the result of PhD internship in the city of Lisbon, in Portugal, under the guidance of Professor João Leal, Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade Nova de Lisboa, between April and July 2017.

---

### Palavras-chave

*Batuque*. Bruno de Menezes. Brasil. África. Portugal. Diáspora.

---

### Keywords

*Batuque*. Bruno de Menezes. Brazil. Africa. Portugal. Diaspora.

## INTRODUÇÃO

Pensando a pesquisa tal qual uma rede de troca de informações e conhecimentos, encontramos em Lisboa textos que abordavam o contexto afro-português na década de 1930, mesmo período em que o livro *Batuque* chegava ao público no Brasil, e tais textos nos instigaram a sair em busca de outros arquivos. Nesse sentido, um dos escritos que mais nos chamara atenção foi o de Manuel Deniz Silva (2003). Neste texto, Silva, além de contextualizar a questão da musicalidade negra na capital portuguesa nos anos de 1920 e 1930, busca desvelar como a intelectualidade portuguesa lidava com tal sonoridade, em um período no qual o nacionalismo, potencializado pelo regime salazarista, estava a discutir severamente a relação de Portugal para com suas colônias, principalmente, em África.

Silva (2003) faz um breve apanhado que abrange desde a presença de uma cultura negra urbana em Lisboa, tendo o *Jazz* como o grande mote, até os ditos olhares sobre as colônias, em que a musicalidade dos africanos é ressaltada. O texto de Silva (2003) aponta para dois olhares completamente distintos sobre a música dos negros, um artístico e outro preconceituoso, mas que caminharam *pari passu* no contexto pós-Primeira Guerra Mundial e no início do regime ditatorial em 1926, até do Estado Novo português instaurado no ano de 1933.

Em se tratando do regime estado novista em Portugal e sua dinâmica de intervenção, Silva faz alusão, no que diz respeito às políticas culturais, à criação da revista *O Mundo Português*, a qual tinha como intenção “dar a conhecer os territórios do Império e divulgar a doutrina colonial portuguesa” (SILVA, 2003, p. 122). Esta foi a parte do texto que mais nos chamou atenção e também nos instigou em ir à busca da referida revista na íntegra. E foi o que fizemos. Saímos à procura de alguns dos números citados por Silva em seu texto, visto que havia neles discussões do batuque africano, daí nosso interesse. Então, fomos à Biblioteca Nacional de Portugal onde pudemos encontrar a revista pela qual procurávamos e suas edições que tratavam, além de outras coisas, do batuque em África.

Silva trata, em uma das partes do seu texto, do exotismo marcante nos escritos sobre batuque na revista em questão. A ilustração, feita pelo autor, com a citação de algumas passagens de observações inerentes à manifestação africana, levou-nos a buscar os textos integrais para obter uma visão mais geral no que diz respeito a esses olhares sobre a musicalidade da cultura de África.

## 1 TRAVESSIAS...

Assim como em Portugal, no Brasil, com suas peculiaridades, um discurso ambíguo pairava sobre as manifestações culturais de origem africana. Ao mesmo tempo em que grande parte do poder público brasileiro reprimia representações da cultura de matriz afro, como, por exemplo, com a ativa perseguição a cultos religiosos, por outro lado, a construção de outra perspectiva de identidade nacional ressaltava a importância do africano para a constituição do povo brasileiro.

No que diz respeito à revista já citada, para ilustrar o caso português, trazemos o intelectual Hugo Rocha, poeta e colonialista luso, o qual, embebido das memórias guardadas a partir das narrativas de uma África contadas pelo seu avô, publica na revista *O Mundo Português* o texto *Da coreografia negra: o sortilégio do “batuque” na paisagem africana* (ROCHA, 1935).

Rocha faz um passeio que vai desde memórias constituídas na infância até sua ida a várias localidades africanas. Tanto nas narrativas de seu avô quanto nos diversos locais a que o intelectual português conhecera, o batuque é a grande matriz representativa da cultura de África. Rocha inicia enfaticamente seu texto, deixando clara, na sua perspectiva, a impossibilidade de dissociação entre a África e seu batuque:

Haverá uma só pessoa que, ao pensar na África, não pense no *batuque*? Sinceramente, creio que não. Por quê? Difícil explicação. Talvez, porque a simples ideia da terra africana sugira exotismo e o exotismo não dispense os pretos e os pretos não se concebam sem *batuque* [...].

A verdade, contudo, é esta e só esta: Quem evoca a África evoca, conseqüentemente, o *batuque* [...] que é dos motivos africanos, o mais perturbante, o mais exótico, o mais notável, até (ROCHA, 1935, p. 23).

A partir de então, Hugo Rocha aborda as histórias narradas por seu avô, um “africanista entusiástico” que lhe contara suas peripécias vivenciadas em terras africanas, enfatizando que, segundo o autor, que na época tinha sete anos de idade, “o *batuque*, motivo central das narrativas de meu avô, era, também, o motivo central dessas paragens em pleno mato” (ROCHA, 1935, p. 24). Rocha se refere às paradas feitas pelos portugueses, entre eles seu avô, quando estes se embrenhavam nas matas africanas, passando diversos tipos de intempéries, as quais iam desde questões climáticas até o aparecimento de animais selvagens, mas também se dando a conhecer a cultura das localidades por onde passavam, sendo o batuque a manifestação que mais lhe chamara atenção ao longo dessas experiências.

Ao rememorar a infância, Rocha traz à tona, a partir de seu avô, a diversidade de batuques existentes, bem como o reconhece enquanto uma maneira de o africano agradar ao colonizador. Era “a gente dos povoados, querendo mostrar aos viandantes os primores coreográficos de que era capaz” (ROCHA, 1935, p. 24). Esta fala de Rocha nos chamou atenção e, como consequência, fez-nos lembrar dos escritos de Stuart Hall (2009) que, ao tratar das tradições da cultura negra em contexto diaspórico, faz uma reflexão acerca de três pontos importantes no que diz respeito ao repertório representativo do negro. Nesse sentido, Rocha (1935) não aborda os negros em diáspora, mas se pode perceber que as artimanhas utilizadas pelos negros são semelhantes às que Hall aborda em seu contexto, tendo o estilo, a música e o corpo enquanto matrizes de seu capital cultural.

Vou fazer três comentários incompletos que não darão conta dessas tradições, já que elas são pertinentes ao argumento que quero desenvolver. Primeiro, peço que observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação (HALL, 2009, p. 324).

Nessa linha, dialogando com Hall, trazemos a continuação da última citação de Rocha (1935), explicitada anteriormente, na qual o português afirma que aquelas coreografias eram o “que constituíam a sua melhor e mais perfeita expressão de hospitalidade, que eram o seu costumado cartão de visita, mobilizava, para deleite dos que jornadeavam, as mais belas raparigas da periferia e os mais experimentados tocadores do gentio da vizinhança” (ROCHA, 1935, p. 24). Isto é, danças, mulheres bonitas, bons músicos, agradavam aos olhares fetichistas do colonizador luso.

Outra marca do texto-memória-vivência de Rocha (1935) que nos chamara atenção, ao final da primeira parte, é a presença de algumas expressões as quais denotam o verdadeiro caráter que as viagens de seu avô possuíam. A “melopecia bárbara”, o “baile selvagem” (ROCHA, 1935, p. 25) e o escancarado exotismo

expresso e impresso na escrita memorialística do autor desvelam a necessidade de se civilizar as gentes de África. Aquilo que o menino Hugo Rocha aos sete anos enxergava como aventuras, peripécias vividas pelo velho avô português, era, de fato, parte do projeto colonizador de Portugal em buscar, entre outras coisas, desanimalizar os pretos.

Na segunda parte, Rocha escreve acerca de uma África a partir de sua chegada neste continente. Fala de diversos lugares e de seus variados tipos de batuque imprimindo em seu discurso as influências de seu avô, desvelando, apesar do deslumbre, ainda, todo um estranhamento para com a cultura africana. Rocha narra dessa maneira sua chegada:

A realidade, sucedendo-se à fantasia, impondo-me certeza à imaginação, decuplicou o encantamento, em vez de o limitar, de o diminuir.

Aqui e ali, foi como se revisse coisas e lugares que tinha, na memória, por detrás de uma cortina desbotada e puída.

E ao pôr pé em terra africana, a primeira impressão forte, o primeiro grande abalo moral eram-me dados pelos requebros do *batuque*, sincopados de sons, lânguido e coleante de trejeitos, exótico e esquisito de significado.

O *batuque*...O *batuque*...Quanto vos poderia contar! (ROCHA, 1935, p. 26, grifos do autor).

Daí, uma gama de locais e seus respectivos batuques emergem dos escritos de Rocha. Desde o batuque elegante do Príncipe ou de São Tomé, até os “mais selvagens” e “mais africanos” batuques de Angola (ROCHA, 1935, p. 26).

Na terceira e última seção do texto, em síntese, Rocha traz o total encantamento sentido com os batuques provenientes de Moçambique, os quais são, para o intelectual, os “mais suntuosos, mais significativos, mais africanos” (ROCHA, 1935, p. 26).

Nesse texto, situado historicamente em um período de erguimento de regimes totalitários ao redor do globo, no caso português com a latência do regime salazarista, a visão estigmatizada sobre o negro é predominante. Rocha (1935) transparece por meio de sua pena a voracidade colonial do branco português em pleno século XX, a qual, ainda, fetichiza, animaliza e selvageriza o outro presente em África. Essa escrita reafirma a colonialidade do poder, do ser e do saber. Isto nos traz à mente as reflexões de Aymé Césaire (1978), em seu *Discurso sobre o Colonialismo*, acerca da relação colonizador x colonizado, nas quais o autor destaca que este animalizar o “outro”, finda por ser, numa perspectiva especular, a animalização de si mesmo.

Outro ponto relevante a ser destacado é a aparente atmosfera de harmonia presente neste escrito por nós elucidado. Por se tratar de uma revista que lidava, entre outras coisas, com a arte e a literatura proveniente das colônias, *O Mundo Português* e, em particular, o texto de Hugo Rocha (1935) findam por eufemizar o real sentido das investidas portuguesas em África, apagando os conflitos existentes na relação colonizador x colonizado, humanizando o português – o qual enfrenta diversos entraves, sejam eles climáticos ou relacionados à fauna africana, mas que se dá a conhecer e a divulgar a cultura dos negros –, assim como, animalizando estes negros, externando desta maneira a necessidade de manutenção da intervenção portuguesa nessas paragens a fim de civilizar aquelas pessoas. Esse é um claro e típico reforço às teorias sobre a evolução humana<sup>1</sup>, difundidas fortemente ao longo da segunda metade do século XIX, como justificativa das grandes potências econômicas desse período para a opressão dos povos não europeus, especialmente de África, Ásia e Oceania, no período neocolonialista. Nesse sentido, Portugal, velha potência dos tempos coloniais, busca o soerguimento de seu *status quo* à custa das velhas colônias africanas, principalmente.

## 2 O RUFAR DO BATUQUE...

Nesse enredo, a partir daqui, trazemos à baila o texto *Batuque* (1931)<sup>2</sup>, de Bruno de Menezes (Belém/1893 – Manaus/1963), a fim de, justamente, perceber, de maneira comparativa como a manifestação do batuque, bem como a cultura de matrizes africanas, são evidenciadas na obra do escritor paraense, sendo a mesma representativa não apenas aos estudos literários, mas também para os estudos antropológicos, neste contexto.

Bruno inicia o livro com um texto bastante representativo para este estudo, um poema que leva o título do livro, *Batuque*. Observe-se a seguir:

- (1) — “Nêga qui tu tem?  
 — Maribondo Sinhá!  
 — Nêga qui tu tem?  
 — Maribondo Sinhá!”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Em fins do século XIX, teorias evolucionistas de Morgan, Frazer e Tylor (dos três, foi o que elucidou de maneira mais vivaz o termo cultura), traziam respostas às perguntas acerca da diferença entre os diversos povos, hierarquizando a sociedade em estágios: a selvageria, a barbárie e a civilização, pautando-se no chamado determinismo biológico (ERIKSEN; NIELSEN, 2010).

<sup>2</sup> Ano da publicação da primeira edição de *Batuque*. Porém, utilizamos no presente artigo a edição de 1993, pertencente à coletânea *Obras Completas – Obra Poética*.

<sup>3</sup> Estes motivos, trechos musicais numerados ao longo do texto, foram compostos pelo paraense Gentil Puget para este poema de Bruno de Menezes (1993, p. 216).

CANTIGA DE BATUQUE — (Motivo)

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

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

(1) — “Nêga qui tu tem?  
— Maribondo Sinhá!  
— Nêga qui tu tem?  
— Maribondo Sinhá!”

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

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

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

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

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

(3) — “Maribondo no meu corpo!  
— Maribondo Sinhá!

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

(1) — “Nêga qui tu tem  
— Maribondo Sinhá!  
— Maribondo num dêxa  
— Nêga trabalhá!...”

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!...

(3) — “Maribondo no meu corpo!  
— Maribondo Sinhá!”  
— É por cima é por baxo!  
— E por todo lugá!” (MENEZES, 1993, p. 215-216).

O que nos atrai, primeiramente, o olhar ao ter contato com este texto de Bruno é, de fato, a forte musicalidade presente nos versos. Uma festa de sonoridade que extrapola a cantoria presente entre uma estrofe e outra, e que denota a forte representação que a música possui para o povo negro, a qual chama a atenção também dos que mantêm pouco contato com a manifestação do batuque, como no caso do texto português por nós explicitado há pouco.

A ausência de vírgulas ao longo das estrofes, excetuando-se o final de alguns versos, cria uma atmosfera que leva o leitor ao centro de uma grande batucada, por meio de uma leitura em ritmo acelerado, como se cada sílaba de cada verso fosse uma verdadeira onomatopeia das pancadas recebidas pelo tambor.

Não é de se estranhar esse caráter musical da poética de Bruno de Menezes, intelectual fortemente influenciado pela estética simbolista ao longo

de sua vida literária, estilo que trazia como máxima “a música antes de todas as coisas”. Somado à marca do Simbolismo, o movimento modernista também, digamos, realçou a musicalidade da escrita de Bruno em seu *Batuque* (1931), uma obra sinesteticamente moderna. Vale lembrar que durante a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, um dos nomes com participação mais incisiva foi o do músico Heitor Villa-Lobos, acerca do qual Ferreira (2011, p. 214) afirma que “buscava a valorização do país utilizando elementos da cultura popular, não como elemento exótico, mas como parte da composição”. Ou seja, Bruno de Menezes estava perfeitamente inserido em um contexto no qual a diversidade cultural estava a ser observada, em parte, sob outras perspectivas, principalmente no que diz respeito ao aspecto artístico.

Para além da questão da pontuação, – ou da falta dela – a qual concede toda uma cadência ao poema, destacamos também a presença no texto de elementos bastante inerentes à cultura afro-brasileira presente na Amazônia paraense, os quais vão desde danças, como o samba e o lundu, sendo que, de acordo com Costa (2012, p. 383), “desde o início da década de 1930, o samba despontava como o estilo musical mais popular do país, sucedendo a preferência popular do início do século por maxixes, tangos e boleros”; passando pelas plantas aromáticas presentes nas tradições indígenas – “patchuli”, priprioca, orisa, cipó-catinga etc. – até a citação de nomes que, historicamente, fazem (ou fizeram) parte do contexto escravocrata no Brasil no século XIX – Princesa Isabel, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Eusébio de Queiroz e Visconde do Rio Branco.

Ressaltamos também as marcas da oralidade presente nos motivos (cantigas) entoados ao longo do poema, trazendo à tona, junto com alguns dos elementos acima realçados, fortes aspectos da cultura popular, da linguagem cotidiana daqueles sujeitos, intrínseca aos seus modos de vida, das tradições e memórias dos povos de África. Nesse enredo, pensamos ser importante dizer que o aspecto oral é marcante no que diz respeito à história do continente africano.

Hampaté Bâ (2010) trata a oralidade enquanto fundamental para a compreensão da historiografia e do espírito africanos, pois segundo o autor, quaisquer tentativas de conhecimento acerca da realidade em África que não baseie na oralidade não terá validade, pois foram as transmissões de boca em ouvidos que geraram e conformaram uma gama de saberes a partir daquele continente. O malinês assevera que, de acordo com o que conhece das “tradições africanas, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental,

de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169). *Batuque*, no geral, carrega consigo, também por meios das marcas da oralidade, muito do universo mágico-religioso africano, condizendo com a afirmação de Hampaté Bâ, visto que a própria palavra “batuque” já traz em si um enorme peso ritualístico que fora captado pelo poeta jurunense.

Há um outro ponto nesse poema, para nós, importantíssimo, o qual diz respeito à questão da sensualidade ressaltada por Bruno de Menezes, pois, diferentemente do texto presente na revista *O Mundo Português* – destacado anteriormente, no qual a dança sensual e o batuque em si, faziam parte de um grande rito selvagem para o olhar do branco luso, no qual os pretos e as pretas, instintivamente, ao ouvir os primeiros rufares de tambor iniciavam o remexer de seus corpos –, no texto de Bruno há um aspecto corporal que é, no contexto poético, inerente ao povo de África. O negro é sensual não por ser selvagem, e sim o é simplesmente por ser negro, característica essa que é marcante ao longo de outros textos do livro. Isso é algo que pode, à primeira vista, ser observado enquanto estereotipado, devido ao próprio exotismo criado pelo branco europeu sobre o negro, mas que na verdade e para além, junto a outros elementos, identifica culturalmente mulheres e homens afro-brasileiros naquela conjuntura experienciada por Bruno de Menezes.

Nesse sentido e seguindo a esteira de Santos (2007), a sensualidade presente no *Batuque* “aparece em dois sentidos: uma atmosfera lúbrica; mas também um forte apelo aos sentidos, através da musicalidade e do inebriamento das imagens, dos cheiros, dos sabores e do calor dos corpos e do ambiente, como meio de se estimular o desejo” (2007, p. 04). Sendo assim, Bruno de Menezes segue, como forma de resistência, uma linha de desconstrução da poética tradicional e de construção identitária que visibiliza o negro enquanto constituidor de uma, digamos, perspectiva outra em relação à formação cultural do povo brasileiro. Esta foi uma tendência da literatura nas primeiras décadas do século XX, em especial com a eclosão do movimento modernista.

O poema por nós trazido desvela a festa, a sensualidade, o batuque enquanto fuga, cantoria de liberdade, mas que não deixa esquecer o passado trágico. Nessa linha, o livro *Batuque* é, sem dúvidas, o descortinar do dia a dia do negro, é o afro-brasileiro amazônico em sua lida cotidiana, tanto que outros elementos desse saber-fazer também estão presentes na obra, como, por exemplo, a questão do trabalho. Observe-se o trecho do poema *Gente de Estiva*:

O navio está aí ancorado no cais.  
Comeu do mar grosso  
jogou no oceano  
a carga que trouxe botou nos galpões.

[...]

Fazendo lingadas  
de sacos e fardos  
trazendo caixotes barricas pranchões,  
que o braço de ferro  
dos altos guindastes  
arreia de cima aos fundos porões

A gente da estiva  
na lida afanosa  
Parece escuras formigas troncudas.

[...]

A gente da estiva,  
camisa suada  
estômago murcho  
como se fizesse trabalho forçado  
recolhe o carrinho  
pra outras lingadas  
sem ter o direito até de fumar! (MENEZES, 1993, p. 260-261).

A lida dos negros estivadores, evidenciada e denunciada na poética de Bruno de Menezes, dialoga fortemente com a própria história do Porto de Belém, inaugurado no começo do século XX. Sob esse viés, pensamos que seja deveras importante elucidar um pouco do aspecto histórico para, dessa maneira, desvelar os atravessamentos existentes nos escritos de Bruno em *Batuque*, um poeta da cotidianidade de si, do “outro” e do nós. Nesse sentido, trazemos Lima (2013) para ilustrar brevemente acerca da relação do negro com o trabalho no Porto. A autora afirma que:

A inauguração do Porto do Pará, cuja cerimônia pomposa foi descrita em detalhes, teve outro lado não alvejado pela imprensa naquele momento: os trabalhadores empregados naqueles serviços. Para alcançar a desejada substituição dos “lúgubres trapiches negros” pela “branca linha do cais” de uma área portuária marcada pela movimentação de pessoas diversas e de

marcante presença de negros desde o tempo da escravidão, foi necessário trazer trabalhadores de outros lugares (LIMA, 2013, p. 125).

E continua: “eram negros em meio aos desejados imigrantes brancos, em contexto no qual se buscava apagar os sinais de um passado morto” (LIMA, 2013, p. 125). Passado morto para uma elite branca a qual queria expurgar da memória os tempos da escravidão, os quais não condiziam com os ares de progresso e modernidade que pairavam sobre aquela Belém ainda bellepoqueana, em relação ao excerto supracitado, a qual, mesmo após o declínio do comércio gomífero, buscava ainda exalar um certo aroma francês sobre sua paisagem.

Na contramão de um discurso elitista, Bruno sentira na pele a dura faina desde muito jovem, quase uma criança, com exatamente onze anos de idade, quando iniciara seu trabalho de aprendiz de encadernador, sendo diversas vezes castigado ao não cumprir suas tarefas com êxito esperado pelo gerente da livraria na qual trabalhava. Notamos que, mesmo em uma conjuntura pós-abolição, há em alguns versos desse poema expressões – “como se fizesse trabalho forçado”; “ser ter direito até de fumar” – as quais desvelam essa memória de privação experienciada pelos negros, mas que ainda era muito comum nas primeiras décadas do século XX, sob uma outra forma de exploração da mão de obra dos afro-brasileiros.

O trabalho de negros escravos no antigo Porto de Belém, ao longo do século XIX, era algo comum, porém bastante relacionado aos ditos escravos de ganho – de acordo com o antropólogo Vicente Salles (1971, p. 174), eram negros que trabalhavam, também, fora da casa de seus donos, geralmente como ambulantes e com o carregamento de mercadorias. Salles (1971, p. 175) traz essa realidade à tona e afirma que “entre os negros de ganho, destacou-se um grupo especialmente dedicado ao carroto de objetos”. E continua dizendo que, entre outras coisas, eram “carregadores empenhados no desembarque de bagagens dos passageiros dos navios chegados ao porto de Belém” (SALLES, 1971, p. 175). Ou seja, desde os tempos da escravidão, como historiciza Salles (1971), à pobre liberdade, tal qual observa Lima (2013) e Bruno de Menezes (1993) denuncia, os negros se faziam presentes, com sua força de trabalho, na zona portuária da capital do Pará.

Nesse sentido, Bruno de Menezes (1993) traz em seu *Batuque*, também, poemas que tratam de vícios, observados, no contexto poético, como uma espécie de fuga da dura realidade vivida, como no trecho a seguir de *Cachaça*:

Ó negro arrancado ao torrão congolense!

Tocaste urucungo nos brigues corsários,  
Dançaste de tanga batuques e jongos  
À força de peia  
Fingindo alegria!  
Foste quem plantou partidas de cana  
Na terra da América,  
Que o engenho ainda hoje mastiga rangendo.

Surrado vendido  
Mas tendo na alma  
Seu santo Orixá.  
Sem nunca esqueceres a selva do Congo,  
Os verdes coqueiros os teus bananais,  
Fizeste o açúcar o mel a cachaça  
Que esquentava teu sangue,  
Que te dá coragem.

Cachaça é a tua vida,  
Tua festa teu mundo,  
Saúde remédio até valentia.  
Coleira de ferro,  
“bacalhau”, palmatória,  
Tu nada sentias tomando da “pura”.

[...]

Cachaça é teu céu  
Onde tem assento  
Ogum Omolu Oxóssi Oxum.  
Toda tua crença de alma sofrida  
Tu sentes no peito  
Louvando a “caninha”.  
[...] (MENEZES, 1993, p. 245-248).

O primeiro verso já carrega o aspecto diaspórico do negro tirado de seu lugar e levado para uma cultura outra, a vivenciar outra dinâmica ou, como afirma Frantz Fanon (2008, p. 104), “De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica [...], seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta”, daí o surgimento de um complexo de inferioridade dos negros colonizados, visto que, para Fanon, os mesmos tiveram sua cultura original sepultada, porém, acrescentamos, não fora esquecida, seguindo viva nas memórias e tradições advindas do outro lado do Atlântico.

Nesse enredo, Paul Gilroy (2012) trata da diáspora enquanto algo distinto de outras significações para o termo visto que, para o autor, a questão relacional na perspectiva diaspórica não é observada como uma via de mão única, tratando somente das reminiscências africanas, suas misturas e suas influências. Para Gilroy este olhar “surge depois que a lógica cultural da combinação, do tangenciamento e da complementaridade foi estabelecida por escritores entre os quais os historiadores e antropólogos do “sincretismo” brasileiro foram [...] proeminentes” (GILROY, 2012, p. 21). Isto é, sem desvalorizar aspectos que remetem à sobrevivência cultural de África em outros lugares, o intelectual potencializa o fato de que as relações estabelecidas se dão por meio de um trânsito caótico, de idas e vindas, em que a ideia de desterritorialização é mister para o estabelecimento de um novo conceito de cultura.

Pensamos ser válido destacar que Gilroy (2012), ao falar conceitualmente em diáspora, pensa a partir de um contexto pós Guerra Fria, porém, é possível, à luz, também, dos preceitos do autor, fazer analogias com outros períodos tão importantes e marcantes quanto o marco por ele utilizado e assim, de maneira similar, abalar “a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (GILROY, 2012, p. 18), pondo a questão identitária em conflito ao se contrapor a ideais essencialistas. Sob essa ótica, Gilroy (2012) dialoga intensamente com Stuart Hall (2009), o qual crê que o conceito de diáspora, em geral, está baseado em um binarismo *eu x outro*, porém, necessita de ser observada por uma noção derridiana de diferença, a qual “não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*”<sup>4</sup> (HALL, 2009, p. 33).

Nesse sentido, Bruno de Menezes (1993) é sagaz quando, ao fazer uma ode à cachaça, narra poeticamente o seu percurso diaspórico entremeando a história

<sup>4</sup> Local de passagem ou cruzamento.

da bebida e a dos negros. Da vinda para a América, à plantação nos canaviais, à utilização nos rituais e batuques e ao uso em meio ao trabalho na estiva, o poeta trata da cachaça enquanto parte do modo de vida dos africanos e afro-brasileiros ao longo do tempo, simbolizando o trabalho árduo, mas também tática de resistência, além de uma espécie de lazer para negros, independentemente de sua condição.

### 3 (DES)APORTANDO...

Bruno e seu *Batuque* desvelam o cotidiano do negro, não de modo localizado, específico, e sim, o poeta universaliza saberes, fazeres, experiências, trocas, resistências, isto é, interculturalidades<sup>5</sup> por meio de uma escrita que é, também, polifônica, a qual desconstrói, modernamente, estruturas de escritas vigentes, alternando vozes poéticas, revelando outras perspectivas artísticas e sociais. Nesse sentido, o poeta jurunense exerceria, para nós, em alusão aos dizeres de Edward Said, pois “o papel simbólico do escritor como um intelectual que testemunha a experiência de um país ou de uma região, dando a essa experiência, portanto, uma identidade inscrita para sempre na agenda discursiva global” (SAID, 2003, p. 29).

Nessa perspectiva, retomando o texto do português Hugo Rocha (1935), há uma diferença crucial entre este e o escrito de Bruno: o *locus* de enunciação. O primeiro traz consigo a perspectiva moderna em que a necessidade de civilizar o outro é latente, mesmo no século XX, fruto da perspectiva colonizadora que fora retomada por Portugal entre as décadas de 1920 e 1930, principalmente em parte da África. Em Bruno de Menezes, com *Batuque* (1931), a modernidade é outra. Sua poética, além de possibilitar um ecoar de vozes até então negligenciadas, traz consigo, por meio da memória, um histórico de privações, opressão, ritos e reivindicações, porém, não como o digno representante da cultura afro-brasileira, não com autoridade, e sim alteridade, enquanto mais um negro que teve trajetórias de vida deveras difíceis, mas o qual conseguiu, principalmente, por intermédio do veio artístico trazer à tona seu discurso denunciativo, descortinando uma rotina marginalizada, a qual fora experienciada pelos negros desde os tempos

<sup>5</sup> Utiliza-se o termo interculturalidade aqui no sentido em que é observado por Canclini (2009) e que, para ele, vem a ser o que mais desvela e questiona as falsas certezas oriundas do etnocentrismo ou dos encaixotamentos disciplinares. A cultura seria, então, um instrumento de resistência para transformar os fluxos globalizantes e as dinâmicas locais, eliminando assim conceitos que trazem à tona o essencialismo e as representações elitizadas e o eruditismo.

da escravidão e que continuara sob outras formas. Bem como, nesse sentido, foi capaz de valorizar heranças, tradições e reinvenções de Áfricas na diáspora por terras amazônicas.

Sob essa perspectiva, enriquecemos esta conclusão do artigo com os escritos de Bernardino-Costa e Grosfoguel, os quais dialogam com a postura assumida por Bruno de Menezes e seu *Batuque*.

Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo (BERNARDINO-COSTA; GROSGOQUEL, 2016, p. 19).

Nesse enredo, Bruno, ainda na década de 1930, exerce um papel interessante no que tange a um literato engajado, o qual fez de sua obra uma arma ante a opressão, o que Said diz ser, sob um enfoque pós-colonial, uma forma de o “escritor seguir assumindo cada vez mais atributos oposicionistas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento” (SAID, 2003, p. 29).

Sendo assim, *Batuque* é, sobremaneira, a materialização de uma poética que é também etnográfica, chamamos aqui de uma *antropoética*, a qual, para nós, além de artística, é ética e política. Nesse enredo, observando tal livro sob o prisma antropológico de que o encontro com o outro é inevitável, afirmamos que o “outro” de Bruno em sua obra é, de fato, ele mesmo com rosto e voz em individuação, com um Eu que se desdobra em alteridades e em teias culturais. Assim, parafraseando o título de uma das mais relevantes obras do antropólogo Clifford Geertz (2009), *Batuque* é obra e vida de Bruno de Menezes.

## REFERÊNCIAS

- BERNARDINO-COSTA, J.; GROSGOQUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.
- CANCLINI, N. G. A globalização da antropologia depois do pós-modernismo. *In*: CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 129-149.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COSTA, A. M. D. da. Festa e espaço urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 32, n. 63, p. 381-402, 2012.

ERIKSEN, T. H.; NIELSEN, F. S. **História da Antropologia**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, E. G. Literatura, música erudita e popular no modernismo brasileiro. *In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*, 7. 2011, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Embap, 2011. p. 210-221.

GEERTZ, C. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2009.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. Trad.: Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34/Universidade Cândido Mendes; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad.: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. *In: KI-ZERBO, J.* (ed.) **História geral da África I**. Metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

LIMA, M. R. C. P. **Barbadianos negros e estrangeiros: trabalho, racismo, identidade e memória em Belém de início do século XX**. 2013. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

MENEZES, B. de. **Obras Completas**. Belém: SECULT, 1993. (Obra Poética, v. 1).

ROCHA, H. Da coreografia negra. O sortilégio do “batuque” na paisagem africana. **O Mundo Português**, Lisboa, v. 2, n. 13, p. 23-27, jan. 1935.

SAID, E. O papel público de escritores e intelectuais. *In*: SAID, E. **Cultura e política**. Trad.: Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 29-41.

SALLES, V. **O negro no Pará**. Sob o regime da escravidão. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Universidade Federal do Pará, 1971.

SANTOS, J. de S. **Identidade e erotismo em Batuque, de Bruno de Menezes**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

SILVA, M. D. Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e “vocação imperial”. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, n. 13, p. 113-143, 2003.

Texto submetido à Revista em 27.11.2018  
Aceito para publicação em 24.02.2019