

Amefricanidade e Afrorrealismo na Poética de Bruno de Menezes

Amefricanity and Afrorrealism in the Poetic of the Bruno de Menezes

Állan Sereja dos Santos ¹

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Felipe dos Santos Matias ²

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a representação da amefricanidade e do afrorrealismo na poética de Bruno de Menezes (1893-1963). Para isso, analisam-se os poemas *Batuque*, “Toiá Verequê” e *Cachaça*, presentes na obra *Batuque* (1963). O trabalho parte da percepção de existir um racismo epistêmico (Grosfoguel, 2016) e uma colonialidade do ser e do saber, que influenciam os estudos literários, logo, há a necessidade de ultrapassá-los e utilizar epistemologias de intelectuais negro-latino-americanos. Utiliza as categorias amefricanidade, de Lélia Gonzalez (1988), e afrorrealismo, de Quince Duncan (2019), como aportes teóricos centrais para analisar os poemas de Bruno de Menezes. Através da análise, percebe-se a amefricanidade pelas representações das marcas de africanização no território amazônico-brasileiro e uma voz lírica que adota uma perspectiva intraétnica contraposta ao discurso do dominador, considerando o afrorrealismo presente nos poemas. As duas epistemologias negro-latino-americanas se complementam e proporcionam analisar questões estéticas e linguísticas, além de representações étnico-raciais e da cosmovisão e ancestralidade afro na poética meneziana.

Palavras-chave: Bruno de Menezes; *Batuque*; Amefricanidade; Afrorrealismo.

Abstract: This article aims to analyze the representation of amefricanity and afrorrealism in the poetics of Bruno de Menezes (1893-1963) through the study of the poems *Batuque*, “Toiá Verequê”, and *Cachaça*, present in the collection *Batuque* (1963). The work is based on the perception that there is epistemic racism (Grosfoguel, 2016) and the colonality of being and knowledge that influence literary studies; consequently, it is necessary to go beyond them and use epistemologies from Black Latin American intellectuals. The work utilizes amefricanity, by Lélia Gonzalez (1988), and afrorrealism, by Quince Duncan (2019), as central theoretical contributions to analyze the poems by Bruno de Menezes. Through analysis, it can perceive amefricanity through the representations of the marks of Africanization in the Amazonian-Brazilian territory and a lyrical voice that adopts an intra-ethnic perspective opposed to the dominant discourse, considering the afrorrealism present in poems. The two black-Latin American epistemologies complement each other and make it possible to analyze aesthetic and linguistic issues, as well as ethnic-racial representations and the Afro worldview and ancestry in Menezes’ poetics.

Keywords: Bruno de Menezes; *Batuque*; Amefricanity; Afrorrealism.

Resumen: Este artículo objetiva analizar la representación de la amefricanidad y el afrorealismo en la poética de Bruno de Menezes (1893-1963). Para tal fin, se analizan los poemas *Batuque*, “Toiá Verequê” y *Cachaça*, presentes en la obra *Batuque* (1963). El trabajo parte de la premisa de la existencia de un racismo epistémico (Grosfoguel, 2016) y una colonialidad del ser y del

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Email: allanserejapa@gmail.com.

² Doutor em Letras (UFJF), pós-doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras (UNIOESTE), docente da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Email: felipe.matias@unila.edu.br

conocimiento, que influyen en los estudios literarios, por lo que surge la necesidad de superarlos y utilizar epistemologías de intelectuales negrolatinoamericanos. Se emplean las categorías de amefricanidad, de Lélia González (1988), y afrorealismo, de Quince Duncan (2019), como aportes teóricos centrales para analizar los poemas de Bruno de Menezes. A través del análisis, la amefricanidad es percibida por las representaciones de las marcas de africanización en el territorio amazónico-brasileño e una voz lírica que adopta una perspectiva intraétnica opuesta al discurso del dominador, considerando el afrorealismo presente en los poemas. Las dos epistemologías negro-latinoamericanas se complementan y permiten analizar cuestiones estéticas y lingüísticas, además de las representaciones étnico-raciales y la cosmovisión y ascendencia afro en la poética de Menezes.

Palabras clave: Bruno de Menezes; Batuque; Amefricanidad; Afrorealismo.

Submetido em 08/11/2024

Aprovado em 18/12/2025

Ponto de Partida da batucada

Na América Latina, a colonialidade emergiu do processo de colonização e se tornou um padrão de poder contínuo nas relações de trabalho, étnico-raciais, entre subjetividades, conhecimentos, gêneros e sexualidades, reproduzindo a subalternização e desumanização de específicas comunidades sociais (colonialidade do ser) e a soberania e a imposição das epistemologias e dos saberes dos sujeitos brancos e ocidentais do Norte Global sobre os outros sujeitos (colonialidade do saber). As colonialidades do ser e do saber reverberam ao ignorar e desqualificar a intelectualidade negro-latino-americana, vítima do racismo epistêmico.

Para Ramón Grosfoguel, o racismo epistêmico é produzido por estruturas e instituições geradas por uma legitimidade e um monopólio do saber dos homens ocidentais [acrescenta-se homens brancos e cis-heterossexuais] que desqualifica “outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento”; isto é, outros saberes e outras vozes críticas em relação “aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo”. Tais sujeitos são privilegiados e definem o que é verdadeiro, real e melhor para o coletivo (Grosfoguel, 2016, p. 25). Nos estudos sobre Literatura, os projetos imperiais/coloniais/patriarcais partem de uma Crítica Literária que “não disponibiliza a instrumentalização necessária para articular as particularidades que muitas vezes envolvem as ambições e projetos dos intelectuais afrodescendentes”, conforme Rogério Mendes Coelho (2022, p. 53). Consequentemente, as mesmas teorias ocidentais mantêm as literaturas negras continuarem “sendo classificadas como esteticamente ‘simples’ e, portanto, ‘inferiores’ às grandes obras literárias clássicas que seguem referenciadas como

cânones da literatura latino-americana”, como argumenta Liliam Ramos (2018, p. 133-134).

Torna-se necessário ultrapassar o racismo epistêmico e a colonialidade do saber e do saber, bem como a ideia de que o único ou o melhor caminho é aquele predominado por teorias cuja análise é gerada a partir de percepções brancas, eurocêtricas, estadunidenses e ocidentais do mundo, as quais são consagradas e consideradas universais e indispensáveis pela crítica e instituições oficiais. Os intelectuais negro-latino-americanos estão atentos às lacunas do conhecimento branco/ocidental e as suas epistemologias podem proporcionar uma interpretação não restrita apenas aos aspectos estéticos e linguísticos das literaturas negro-latino-americanas. Tais literaturas possuem autorias atravessadas por aspectos étnicos, ancestrais e culturais populares, os quais se dissolvem na textualidade literária. Deste modo, pensa-se na categoria de amefricanidade, de Lélia Gonzalez, e no conceito de afrorrealismo, de Quince Duncan, como aportes teóricos centrais para a análise literária. Como objeto da análise, optamos pela poética de Bruno de Menezes (1893-1963).

Nascido em Belém do Pará, Bruno de Menezes foi um intelectual negro que, ao longo de cinco décadas do século XX, atuou como poeta, escritor, crítico, etnógrafo, jornalista, educador e foi um dos precursores da renovação estética no país. Apesar da sua relevância intelectual, Menezes ainda enfrenta uma marginalização literária, motivada por ele ser negro-latino-americano, do Norte/Amazônia brasileira e ter sido pobre e oriundo da periferia urbana³. Consequentemente, este é um dos motivos para a realização deste trabalho, contribuindo com o combate à marginalização literária de Menezes. Além disto, há uma escassez de trabalhos que analisem a poética de Menezes efetivamente por teorias das intelectualidades negro-latino-americanas. Nesse sentido, este artigo pretende analisar a representação da amefricanidade e do afrorrealismo na poética de Bruno de Menezes. Dentre as produções literárias *menezianas*, analisa-se a coletânea de poemas *Batuque* (1963), a obra mais emblemática do intelectual.

1. Duas epistemologias negro-latino-americanas

A antropóloga, filósofa, historiadora e militante brasileira Lélia Gonzalez (1988) observou certas similaridades do Brasil com diferentes países da América em relação aos

³A marginalização literária pode ser ocasionada em função da classe social, condição socioeconômica, geográfica e étnico-racial do intelectual – identidades oprimidas e subalternizadas por fatores sócio-históricos e culturais, transparentes para o campo literário. Tal fenômeno é alimentado pelo eurocentrismo, racismo, capitalismo, elitismo e pela xenofobia, os quais recaem sobre as literaturas de pessoas socioeconomicamente desfavorecidas, da periferia, subúrbio e favela. Outros fatores, no caso do Brasil, são o favorecimento regional, que coloca principalmente São Paulo e Rio de Janeiro como o centro cultural hegemônico, e o isolamento histórico e simbólico do Norte e da Amazônia brasileira.

falares, às musicalidades, às danças e às religiosidades, as quais, de acordo com ela, são marcas de africanização na construção cultural do continente americano. As observações levaram Gonzalez a pensar na ideia de América Africana (*Améfrica*) e elaborar a categoria analítica político-cultural de amefricanidade, que ultrapassa limitações territoriais, linguísticas e ideológicas, abrangendo a América na sua totalidade, incorporando “todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (Gonzalez, 1988, p. 76). A categoria designa também os povos originários de Abya Yala.

Ao debater sobre a amefricanidade como a categoria político-cultural, Gonzalez aborda, interdisciplinarmente, a formação histórico-cultural da América, tratando das marcas de africanização no continente, destacando o *pretuguês* – o português modificado pela africanização na América –, o processo histórico do colonialismo ibero-americano, as manifestações de racismo existentes, o imperialismo dos Estados Unidos, país considerado pelo senso comum, equivocadamente, como “a América”. A respeito do último tópico, Gonzalez argumenta que termos como “afro-americano” remetem à falsa ideia de existirem negros apenas no território estadunidense, o que ignoraria a presença negra nas demais regiões do continente. Portanto, para González (1988, p. 76), seria politicamente mais democrático, culturalmente mais realista e logicamente mais coerente, todos os povos negros do continente se designarem como *amefricanos*, sendo do Haiti, do Brasil, dos Estados Unidos, etc.

Neste artigo, o caráter transdisciplinar, a perspectiva crítica ao contexto sócio-histórico e cultural americano, o destaque ao legado e influência africana à América e a presença negra no continente – elementos manifestados no debate de Gonzalez – contribuem para a análise textual do poema de Menezes. Aqui, move-se o conceito para o âmbito dos estudos literários através da Literatura Comparada. Esta, na América Latina, conforme explica Eduardo Coutinho (2020, p. 22), incluiu outros discursos, não ficando restrita a estudos puramente literários, pois, com o questionamento do conceito de literariedade, os comparatistas latino-americanos englobaram escritos tradicionalmente de outras áreas do saber – como os da Antropologia –, considerados também essenciais para o campo da Literatura, resultando em novas abordagens que romperam as barreiras disciplinares instituídas pelo Iluminismo.

Recorrer à ideia de amefricanidade implica trabalhar com uma categoria desenvolvida por uma intelectual negra que assumiu o lócus discursivo e refletiu sobre a população negra a partir de uma perspectiva do próprio negro. Trata-se de um

conhecimento que – tal qual obras literárias de poetas e escritores posicionados, diretamente ou não, como negro-latino-americanos em seus textos – demarca as influências e heranças afros no continente, trata a população negra sem inferiorização, e contrapõe o racismo e as colonialidades implantadas pelo eurocentrismo. A amefricanidade pode suprir as falhas de teorias que menosprezam, restringem ou não são suficientes para analisar obras literárias negro-latino-americanas.

Nessa direção, o teórico, educador e escritor portorriquenho Quince Duncan torna-se fundamental para essa discussão. Ao desenvolver o conceito de afrorrealismo, Duncan supre as brechas das teorias pensadas a partir de uma lógica que coloca ao centro a estética branca, ocidental e Norte Global que, por vezes, diminui, minimiza ou nem compreende de fato as produções intelectuais negras. Duncan (2019) apresenta o afrorrealismo como uma nova dimensão da literatura latino-americana, uma corrente literária afastada da literatura do *mainstream*, do *Negrismo*, do *Realismo Mágico* e da *Négritude*, manifestando-se nas literaturas hispano-americanas, brasileiras, franco-americanas, anglo-americanas e afro-holandesas. A vertente tem como precursor o poeta Nicolás Guillén.

Conforme Paola Rodríguez-Rojas (2022), devido a não circulação de informações sobre tal população afrodescendente na Costa Rica, Duncan investigou e traçou a rota feita pelo povo negro até as Américas. Nesse exercício, ele percebeu a existência de diversos mitos e práticas racistas, o que o levou a posicionar-se politicamente e lutar para erradicá-los. Com tais descobertas, ele passou a abordar temas diversos envolvendo a realidade afro-latino-americana, especialmente relacionados à Costa Rica. Como resultado das reflexões e teorias de Duncan acerca do povo negro-latino-americano, surgiu o afrorrealismo, caracterizado basicamente por seis elementos:

- O esforço por restituir a voz afro-americana por meio do uso de uma terminologia afrocêntrica;
- A reivindicação da memória simbólica africana;
- A reestruturação informada da memória histórica da diáspora africana;
- A reafirmação do conceito de comunidade ancestral;
- A adoção de uma perspectiva intracêntrica;
- A busca e a proclamação da identidade afro. (Duncan, 2019, p. 244).

Os narradores ou as vozes líricas restituem a voz afro-americana ao recuperarem vocábulos africanos e afrodescendentes. Ao utilizarem uma terminologia afrocêntrica, as palavras adquirem sentido para além de recursos linguísticos e podem transcender o literário ao enfrentar e superar o racismo. Quanto à reivindicação da memória simbólica

africana, Duncan (2019, p. 246) aponta a *eurofilia* (a exaltação extrema do europeu) e a *etnofobia* (a negação e desvalorização da diversidade étnico-racial). Esta segunda atitude complementa a primeira, sendo ambas opostas à *etnofilia* (compreendida como a exaltação da diversidade étnico-racial). Os escritores e poetas contrapõem-se às perspectivas eurocêntricas, *eurofílicas* e *etnofóbicas*, através da *etnofilia*, assumindo sua etnicidade, a qual é recuperada pela memória ancestral. Para isso, agrega-se a comunidade, a herança ancestral e a afrorreligiosidade.

A reestruturação da memória histórica da africanidade na diáspora fundamenta-se na pesquisa, tornando-se uma memória informada. Nesse processo, a consciência histórica é elevada, enquanto negações, mitos, omissões e vitimismos são desmistificados e problematizados. Por meio de uma história crítica e autocrítica, os fatos são humanizados e digeridos, e a história é revisitada e reconstruída, permitindo que os personagens negros atinjam um patamar de valorização (Duncan, 2019, p. 250).

A reafirmação do conceito de comunidade ancestral reivindica uma dimensão geográfica (envolvendo a diáspora africana espacialmente) e histórica (abarcando a questão diaspórica africana temporalmente). Isso corresponde a uma consciência negra diaspórica presente na voz lírica, que visa superar caricaturas e estereótipos ao construir personagens próximos da realidade. Trata-se de uma ação que contribui para se desmistificar o racismo, configurando uma *etnofilia* crítica. Ao adotar uma perspectiva *intracêntrica*, a voz narrativa posiciona-se dentro da comunidade negra; logo, não produz caricaturas e nem estereótipos, mas sim personagens. A voz textual não tem estranhamento ou intuito de explicar uma tradição ancestral afro; ao contrário, intervém com autoridade nos conflitos internos da comunidade ancestral (Duncan, 2019, p. 252).

Na busca e na proclamação da identidade afro, a voz reconhece-se como parte da comunidade ancestral, sem negar as diversidades étnico-raciais e nem a participação europeia, renunciando à visão *etnófobica*. Ou seja, “os afrorrealistas assumem sua condição de africanos, latinos e indígenas, sem deixar de lado os aportes de outras etnias” (Duncan, 2019, p. 254).

Duncan trabalha na revisão da historiografia relacionada aos estudos literários e na discussão sobre o impacto do racismo nas Américas, contribuindo, assim, com reflexões acerca da colonialidade do ser e do saber e sobre, bem como sobre a marginalização literária. Ao desenvolver uma corrente literária a partir da observação de diferentes literaturas afro-hispano-americanas, o intelectual demonstra que, para além das particularidades estilísticas de cada literato e da diversidade dos lugares da *América*, há

confluências nos textos por conta de um atravessamento afro-diaspórico. Trata-se de autorias negro-latino-americanas que se posicionam como pertencentes à identidade negro-latino-americanas na textualidade através da linguagem, temática, memória, representação e da voz e discurso narrativo/poético.

Em suma, o aforrealismo é um conceito para a literatura *amefricana*, na qual a estética e a etnia-racial estão interligadas, sendo relevante para os estudos e a crítica literária. Neste artigo, concordamos com a perspectiva de Rodríguez-Rojas (2022, p. 12), que considerar o aforrealismo uma via para análise ou leitura de texto literário. Esse conceito formulado por Duncan será uma ferramenta importante para a análise do poema de Menezes, ao se focar a voz poética.

Apesar de a amefricanidade e o aforrealismo constituírem duas epistemologias distintas, é possível estabelecer entre elas uma relação de confluência e complementaridade. Gonzalez discute o colonialismo, o *racismo aberto* e o *disfarçado*, e a formação histórica e cultural dos países ibéricos. Essas temáticas aproximam-se do trabalho de Duncan, que debate a ideologia do branqueamento, a *eurofilia* e a *etnofobia*, reforçadas pelas elites crioulas. Gonzalez aborda o *pretuguês* e a reivindicação da herança africana no contexto da diáspora, proclamando a necessidade de assumir a amefricanidade, incluindo os povos originários. Próximo disto, Duncan pensa, no texto literário, o uso de terminologia afrocêntrica, a memória simbólica africana, a memória histórica afro-diaspórica, o posicionamento da voz em uma coletividade negra, e a proclamação da identidade negra, sem ignorar outras etnias, como a condição ameríndia. Presente nas literaturas hispano-americana e, possivelmente, em outras regiões da América, o aforrealismo compartilha do valor metodológico da amefricanidade, ao resgatar a unidade específica das distintas sociedades *amefricanas*.

2. Amefricanidade e Aforrealismo rufam em *Batuque*

A obra *Batuque* inicia com um poema homônimo. O vocábulo “batuque” se refere às danças africanas e brasileiras que possuem o acompanhamento de cantigas e de percussão, além de aludir a uma tradição afro-religiosa presente na Amazônia e no Rio Grande do Sul (Assis, 2006, p. 19). Neste poema, o termo está relacionado às danças negras brasileiras e à sonoridade do tambor. O texto abre com uma cantiga de batuque, elemento que inspira o ritmo textual:

– “Nêga qui tu tem?”

– Maribondo Sinhá!
 – Nêga qui tu tem?
 – Maribondo Sinhá!”

CANTIGA DE BATUQUE — (Motivo) (Menezes, 1953, p. 9).

Na música, o motivo é “uma progressão melódica que recorre várias vezes dentro de um tema e que lhe imprime um caráter próprio”, que se configura como uma parte da melodia repetida ao longo da canção (Bitondi, 2006, p. 40). Esse trecho da cantiga de batuque é recorrente ao longo do poema, expressando a musicalidade do canto popular, que acompanha a dança negra *amefricana*. Ao ser intercalado entre as estrofes, cria um ritmo poético.

RUFA o batuque na cadência alucinante
 – do jongo do samba na onda que banza.
 Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
 cabindas cantando lundús das cubatas. (Menezes, 1953, p. 9).

A estrofe acima é construída por um léxico oriundo de aspectos afro-musicais: o compasso do batuque, o jongo (roda) do samba movimentado por conta do instrumento africano banza, os movimentos dançantes (bamboleio, sapateio), além das danças como o cirandeio e o lundu. Sobre este último, de origem negro-brasileira, a voz lírica expressa que vem da cubata e cantado pelo cabinda. A cubata refere-se à habitação simples de determinados povos africanos, enquanto cabinda relaciona-se ao povo banto de Cabinda, Angola (Assis, 2006, p. 23). Assim, a voz lírica demonstra que a cultura oriunda do povo angolano está inserida na cultura brasileira.

A estrofe é formada por uma terminologia afrocêntrica, que agrega sentido ao mencionar a musicalidade e a dança negra, aspectos culturais marcados pela africanização. Tais vocábulos criam o efeito da sonoridade da batucada do tambor, reproduzida com ajuda da carência de pontuação. Além disso, demarca a presença do *pretuguês*, isto é, a língua portuguesa falada no Brasil atravessada pela africanização, por meio dos termos “batuque”, “banza”, “samba”, “bamboleios”, “cabindas”, “cubata”, “lundus”.

A origem africana da cultura brasileira é simbolizada no poema ao mencionar o povo angolano cantando lundu. Segundo Vicente Salles (2004, p. 200), o lundu (ou lundum) é uma das manifestações lúdicas negras mais antigas registradas na Amazônia, um “resultado da influência dos negros bantos (provavelmente Angolas, Congos ou Cabindas, Benguelas ou Minas) irradiados do Maranhão para o litoral do Pará”. Ao

proclamar a herança banto, a voz lírica reivindica a memória simbólica africana.

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

– “Nêga qui tu tem?
– Maribondo Sinhá!
– Nêga qui tu tem?
– Maribondo Sinhá!”

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

– “Eu tava na minha roça
– maribondo me mordeu!...” (Menezes, 1953, p. 9).

Neste fragmento, percebe-se a representação de percepções sensoriais no texto poético. Patchouli, cipó-catinga, priprioca, baunilha, pau-rosa, oriza e jasmim são plantas aromáticas que constituem a perfumaria natural e popular característica da Amazônia. No poema, tais aromas podem remeter às fragrâncias usadas pelos negros amazônicos. Na mesma estrofe, a voz lírica retrata o penteado feito pelas mulheres negras ao transcrever a separação (gaforinha) feita no meio do cabelo crespo. Esses aspectos podem ser lidos como uma valorização dos negros no espaço amazônico.

Essa estrofe é contraposta, sensorialmente, à seção posterior à cantiga de batuque, na qual o eu lírico retrata a abundância de cheiros fortes (bundus) misturados e liberados pelos corpos suados. Há uma transição do cheiro de aromáticos para o oriundo da transpiração, representando movimentos dançantes da umbigada (a barriga levada para frente), uma dança oriunda dos bantos, caracterizada pelos dançarinos batendo os seus umbigos, e das palmas que acompanham a cantoria popular (toada) (Assis, 2006, p. 83). Nos dois últimos versos da estrofe, a voz lírica descreve um cenário composto pela dança *amefricanizada* feita na Amazônia, onde a herança banto como elemento da construção cultural do lugar.

Ó princesa Izabel! Patrocinio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzebio de Queiroz!

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

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

– “Maribondo no meu corpo!

– Maribondo Sinhá!” (Menezes, 1953, p. 11).

Neste trecho, a voz poética invoca personalidades históricas relacionadas com o processo de abolição da escravidão no Brasil, como Isabel do Brasil, que assinou a Lei Áurea por estar na posição de princesa imperial; Joaquim Nabuco, intelectual abolicionista; Visconde do Rio Branco, político que, por ocupar o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, sancionou a Lei do Ventre Livre; e Euzébio de Queiroz, autor da lei que proibiu o tráfico de negros africanos para o Brasil. Ao lado dessas personalidades brancas, o eu lírico invoca José do Patrocínio, jornalista, escritor e ativista político negro, criador da organização Guarda Negra após o 13 de Maio de 1888. Essa organização paramilitar, composta por ex-escravizados, tinha o objetivo de proteger a liberdade recém adquirida. A atuação de Patrocínio como abolicionista foi bastante destacada pela historiografia (Moura, 2004).

A voz lírica mostra como a manifestação cultural negra também narra sua perspectiva histórica, ao tratar o tráfico dos povos negros africanos como um acontecimento catastrófico, não deixando cair no esquecimento. O eu poético representa a batucada como um instrumento do negro para informar a sua ótica histórica e emitir uma consciência crítica, pontuando o tráfico de africanos como trágico e ressaltando a atrocidade do ocorrido. Compreende-se esse posicionamento como uma forma de reestruturar a memória da africanidade na diáspora, pois aumenta a consciência histórica crítica, não dando margem para negações e mentiras.

Ao mencionar a Mãe Preta como aquela que amamentou as crianças brancas, a voz lírica usa o termo “sangue branco” como metáfora para o leite materno doado pelas amas de leite. Atravessado por uma consciência histórica crítica, o eu poético ressignifica esse líquido, o sangue representa a função das amas de leite como dolorosa e cruel, pois o corpo da mulher era usado até o limite para a sobrevivência dos filhos dos brancos.

A expressão “Sinhô moço” remete a duas questões: primeiro, à representação de que a mulher negra não foi explorada apenas na juventude como ama de leite, visto que ela continuou servindo os filhos dos brancos quando estes estavam crescidos; segundo, à ideia da fala constituída pelo *pretuguês*, pois a pronúncia do /ô/ exemplifica como as línguas africanas, segundo Elanir Silva (1984, p. 77), se dissolveram no português falado no Brasil e enriqueceram dizeres expressivos. Dessa forma, pode-se dizer que a voz afro-

americana é restituída por meio do uso do *pretuguês*. O trecho finaliza com outra parte da cantiga de batuque.

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

- “Nêga qui tu tem
- Maribondo Sinhá!
- Maribondo num dêxa
- Nêga trabalhá!...” (Menezes, 1953, p. 11).

A indumentária brasileira foi influenciada pela cultura iorubá, como no uso de saias rodadas, panos chamativos, braceletes, argolas, etc (Silva, 1984, p. 58). A voz lírica apresenta o traje marcado pela tradição iorubá ao citar as roupas de renda lavadas no terreiro, demonstrando trata-se de uma vestimenta utilizada na prática afro-religiosa. Também evoca o cheiro derivado das substâncias usadas na mandinga, provenientes de materiais naturais, que compõem o processo ritualístico, também caracterizado pelo corpo em movimento (requebros).

Na parte da cantiga de batuque, ressalta-se a influência do negro na língua do Brasil, com os termos “dêxa” e “trabalhá”. No primeiro vocábulo, há a redução de ditongos a sons simples, caracterizado pela influência da língua africana no português brasileiro. No segundo termo, o último fonema está eliminado, supressão do final lexical pode ser entendida como influência da pronúncia dos negros (Silva, 1984, p. 75-76). Desse modo, nota-se que há dois exemplos do *pretuguês* restituídos pela voz afro-americana do poema.

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

- “Maribondo no meu corpo!
- Maribondo Sinhá!
- É por cima é por baxo!
- É por todo lugá!” (Menezes, 1953, p. 11).

Neste trecho, o léxico acentua, sonoramente, o ritmo da batida mais acelerada do tambor e, imageticamente, transcreve um cenário do corpo, ao som do tambor, em movimento circular atravessado pelo samba e pelo balanço da capoeira, algo intenso ao ponto de deixar a respiração forte. A batucada constitui a base da dança afro, como na dança banzeiro, demonstrando a *amefricanizada* na prática. Assim como no início, o

poema finaliza-se com a cantiga de batuque, na qual o *pretuguês* se faz presente com o ditongo reduzido em “baxo” e com a supressão do último fonema em “lugá”. A cantiga de batuque inserida ao longo do poema não é simplesmente uma questão estética, visto que está vinculada a uma voz que reverbera o canto amefricano e afrorrealista.

Outro poema da obra, significativo para análise literária a partir da epistemologia de Gonzalez e Duncan, é o poema “*Toiá Verequê!*”, que traz a afrorreligiosidade como temática principal, destacando o Tambor de Mina. Esta afrorreligião foi inserida no Brasil por negros escravizados oriundos do antigo Daomé (atual Benim), em meados da primeira metade do século XIX, e estruturou-se, inicialmente, em São Luiz (Maranhão) por duas casas (terreiros): a Casa das Minas e a Casa de Nagô. Considera-se que o Tambor de Mina chegou ao Pará no final do século XIX, com a migração de maranhenses para Belém, sendo reconhecida como a primeira religião de matriz africana no estado (Santos; Matias, 2023, p. 231-233).

A voz de Ambrosina em “estado de santo”
virou masculina..
O corpo tomou geitão de homem mesmo.
Pedi um charuto dos puros 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!” (Menezes, 1953, p. 45).

A voz lírica do poema inicia narrando uma roda ritual (conhecida como “gira”), em um terreiro. A gira ocorre em movimento circular. Conforme Muniz Sodré (2017, p. 166), o círculo é um dos movimentos rítmicos grupais mais antigos e o mais frequente nas simbologias africanas em geral. A mãe de santo Ambrosina abre a gira, pois é a sacerdotisa, e entra em “estado de santo” (transe litúrgico, considerado outro estado de consciência), iniciando a incorporação (prática onde há a manifestação da entidade através de uma pessoa em transe).

No pensamento nagô, o transe ritualístico é o meio pelo qual ocorre a transição do plano ultra-humano (mundo das entidades, dos ancestrais e dos seres de espírito destituído do corpo) para o plano terreno (mundo habitado pela humanidade), ambos conectados na mesma temporalidade. Em transe, a pessoa assume a identidade da entidade que surge na

gira e o corpo “abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades” (Sodré, 2017, p. 137-118).

No poema, percebe-se que Mãe Ambrosina muda de comportamento ao entrar em “estado de santo” e, por se tratar de uma entidade masculina, performa o masculino na oralidade e corporalidade. Cada ato dela corresponde a uma ação representativa da divindade, como pedir um fumo (elemento da ritualística) e falar em quimbundo (*mbunda*, língua do grupo banto). O verso exemplifica que o quimbundo sobreviveu na religiosidade do Tambor de Mina, configurando-se como uma memória simbólica africana. Nessas estrofes, o corpo é posto como abrigo e meio de sobrevivência da afrorreligiosidade e da língua africana frente ao aniquilamento do opressor eurocêntrico. Dessa forma, o corpo transmite a ancestralidade na diáspora, perpetuando-a por gerações.

O refrão revela a entidade espiritual incorporada em Mãe Ambrosina: Toia Verequete, um vodum africano cultuado no Tambor de Mina, pertencente ao mais alto patamar do panteão das divindades. A origem africana da divindade explica o fato da mãe de santo falar em quimbundo. As entidades espirituais do Tambor de Mina se transportam do plano ultra-humano para o terreno quando “são chamadas, principalmente, pronunciando-se seus nomes e cantando-se uma de suas ‘doutrinas’ (uma das músicas de sua família)” (Ferretti, 1996, p. 73). O refrão do poema é um chamado das vozes presentes na guma, invocando o Toia Verequete pelo nome, por isso o uso das aspas e do ponto de exclamação. Assim, o nome de Toia Verequete é grafado com o acento agudo na vogal “a” e o acento circunflexo em “e”, ou seja, “*Toiá Verequête*” corresponde à forma transcrita da sonoridade quando o nome do vodum é verbalizado oralmente no terreiro.

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 Verequête!”

“Toiá Verequête!” (Menezes, 1953, p. 45-47).

A voz lírica cita Toia Verequete como São Benedito, popularmente conhecido

como o “santo dos pretos”, porque os voduns são associados aos santos católicos. O verso traz uma representação do hibridismo religioso, prática pela qual foram preservadas as divindades das religiosidades de África pelos africanos escravizados no Brasil, ainda que obrigados a praticar o catolicismo. Ao mencionar a Festa do Divino Espírito Santo, a voz lírica do poema “*Toiá Verequête*” expressa um catolicismo *amefricanizado*, fruto da associação da entidade afro-religiosa a um santo católico, o que é, de certa forma, uma ressignificação realizada pelos negros, que não aceitaram a imposição branco-eurocêntrica e *amefricanizaram* o catolicismo. A grafia “Mãe” com inicial maiúscula demonstra o respeito e a reverência com que o eu poético se refere à personagem.

O poema destaca novamente a incorporação de Toia Verequete em Ambrosina, dominando seu corpo e imprimindo-lhe sua personalidade. A voz lírica comenta que Toia Verequete se comunica com os “filhos de santo” (“iniciados” na afrorreligião) como alguém da nobreza africana. O eu poético enaltece a divindade e evidência a existência de reinos na África. Desse modo, observa-se que no poema dissemina uma memória que a história oficial tentou apagar em relação ao passado da África negra: os reinos. A comparação da entidade com um membro da realeza remete ao fato de que muitos príncipes da África negra foram traficados para o Brasil (Sodré, 2017, p. 107). Na sequência, os colonizadores europeus são classificados como ladrões, visto que a voz lírica menciona o branco como aquele que “assaltou” a terra africana, configurando uma perspectiva crítica em relação à representação do processo histórico.

A voz lírica conta que Toia Verequete relatou que foi chicoteado no tronco e que executou a função de amo. Como um vodum oriundo de África, Verequete remete aos negros escravizados na América e traz a denúncia da violência vivida e do trabalho servil submetido a eles. Ao recordar o passado, a entidade explicita a brutalidade do sistema escravagista, sem omissões, e não deixa que a realidade histórica caia no esquecimento, contrapondo-se à ideia de que, durante séculos, o “sistema escravocrata desfrutou a fama, sobretudo no estrangeiro, de ser uma instituição benigna, de caráter humano” (Nascimento, 1978, p. 50). Além disso, a resistência de Toia Verequete à violência e à exploração do opressor representa, metaforicamente, a sobrevivência das afrorreligiosidades frente aos ataques do colonialismo.

Na América, a afrorreligiosidade foi perseguida pelo opressor branco e pela Igreja Católica, que, como parte das suas ações colonizadoras e eurocêntricas, demonizaram as religiões de matrizes africanas e as suas entidades, perpetuando no imaginário brasileiro uma visão negativa sobre elas. No poema, mesmo relatando ter sido explorado e

maltratado, Toia Verequete não manifesta ódio; ao contrário, expressa benevolência e empatia pelo próximo. Assim, o vodum é representado no poema como pacifista e bondoso, subvertendo a ótica católica e colonial que retrata as entidades como seres malignos, e ressignificando o discurso propagado pelo racismo e pela intolerância religiosa. Após a estrofe, o refrão ressurgiu e, como este trecho do poema representa o terreiro chamando Toia Verequete, a repetição é empregada com o sentido de recuperar, no poema, a oralidade e a sonoridade da gira.

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

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

“Toiá Verequete!”

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”. (Menezes, 1953, p. 47).

A voz lírica narra as interações entre Toia Verequete e as pessoas presentes no terreiro: os filhos de santo pedem a bênção, beijando o colar litúrgico sagrado dado para o vodum, demonstrando respeito e veneração à entidade. De repente, uma “feita” (alguém já iniciada no Tambor de Mina) chora e pede perdão pelo não cumprimento de sua obrigação, o que pode causar uma punição (Luca, 2010, p. 240), explicitando o temor e o arrependimento da filha de santo. Porém, Toia Verequete não a puniu, configurando outro ato de generosidade do vodum que reforça a contraposição à imagem maligna criada pelo discurso colonizador católico. O cabelo crespo da “feita” indica que se trata de uma mulher negra, o que destaca a presença dos negros no terreiro, mantenedores da afroreligiosidade.

Na última estrofe, a voz lírica destaca a Mãe Ambrosina, anunciando que Toia Verequete não está mais presente no terreiro, ou seja, o fim do transe. Com isso, ela foi levada em direção ao “pegi” (altar sagrado). Em seguida, mencionam-se os tambozeiros do terreiro – tocadores do “lé” (tambor menor), do “rum” (tambor maior) e do “rumpi” (tambor mediano) – que explicitam a presença dos negros no terreiro, responsáveis pela

existência e continuidade da afrorreligiosidade, isto é, de sua herança ancestral. O poema retrata a afrorreligião como um meio de conectar o povo negro à sua ancestralidade, preservada pelo corpo e pela ritualística como memórias *amefricanizadas*.

O poema reverbera um modo de recuperar a identidade negra pela memória ancestral, por meio da ritualística do Tambor de Mina e da entidade Toia Verequete. Nele, configura-se a ideia das comunidades-terreiros como aquelas que se “firmaram como pólos de irradiação de um complexo sistema simbólico, continuador de uma tradição de culto a divindades ou princípios cosmológicos (orixás)” (Sodré, 2017, p. 105).

No texto poético *meneziano*, a voz lírica descreve a incorporação, o ritual, a sociabilidade, o cenário do terreiro (o “pegi”) e outros elementos fundamentais na afroliturgia, como a gira, os pontos e os atabaques (produtores da movência, do canto e da musicalidade sacra). De acordo com Sodré (2017, p. 168), esses elementos são os saberes da festa, criados ritmicamente no terreiro. O poema traz “memórias subterrâneas, opostas à memória oficial (do colonizador, do racista, do intolerante religioso) e rompem os silenciamentos (tanto da violência e opressão do colonizador, quanto a presença da afrorreligiosidade na Amazônia)” (Santos, 2024, p. 11).

O eu poético narra a incorporação e a presença de Toia Verequete através de Mãe Ambrosina sem fazer esforço para explicar por um olhar “realista” ou “mágico”, pois é uma forma de existir na tradição do terreiro, onde a entidade se materializa do plano ultrahumano no terreno através de alguém. Assim, a voz lírica parte de uma perspectiva *intracêntrica*. O campo lexical do terreiro e o universo semântico do Tambor de Mina estruturam o poema, fazendo com que a terminologia empregada seja afrocentrada, procedimento que destaca a voz *amefricana* e *afrorrealista*.

Além de “*Toiá Verequê!*”, aspectos sócio-históricos dos negros e da afrorreligiosidade também são interligados no poema *Cachaça*, por meio da aguardente, que não é tratada simplesmente como uma bebida alcoólica, mas resignificada semanticamente em distintos contextos. A voz lírica organiza o poema em forma de narrativa, relacionando o negro com a cachaça: parte do tráfico de africanos, perpassando a plantação de cana-de-açúcar na América e chega a uma abordagem histórica e social envolvendo a aguardente.

Ó negro arrancado ao torrão congolense!

Tocaste urucungo nos brigues corsarios,
dansaste de tanga batuques e jongos
à força de pêia

fingindo alegria!
 Foste quem plantou partidas de cana
 na terra da America,
 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 assucar o mel a cachaça
 que esquentava o teu sangue,
 que te dá coragem.

Cachaça é tua vida,
 tua festa teu mundo,
 saúde remedio até valentia.
 Coleira de ferro,
 “bacalhau” palmatoria,
 tu nada sentias tomando da “pura”. (Menezes, 1953, p. 49).

O poema inicia com uma interjeição e um adjetivo que invocam os negros africanos, para quem o discurso se dirige, e remete a um passado, ressaltando a diáspora forçada sofrida pelos congoleses. Posteriormente, a voz lírica destaca que essas pessoas traficadas foram violentadas fisicamente no contexto do tráfico e ressalta que, neste exílio forçado escravista, trouxeram consigo suas culturas, como o ato de tocar o instrumento urucungo (termo proveniente do quimbundo, sinônimo para berimbau). O *plantation*, sistema de agroindústria escravocrata, é referido pelo eu poético. No caso do Brasil colonial, segundo Abdias Nascimento (1978, p. 48), a plantação de cana-de-açúcar foi a primeira atividade econômica significativa, desenvolvendo-se rapidamente com o uso do trabalho braçal dos africanos.

Conforme Aníbal Quijano (2005), a ideia de raça na América é uma invenção da colonização europeia, que correlacionou papéis e posições dentro da moderna edificação global de controle do trabalho, resultando na divisão trabalhista de acordo com o aspecto racial e colocando os negros à condição mão de obra escrava. A voz lírica do poema representa o negro como aquele que cultivou a cana-de-açúcar na América, apontando a posição de trabalho imposto ao africano do Congo na diáspora forçada e demonstrando a indissociabilidade entre o tráfico negreiro e a colonização das Américas. No último verso do trecho, o eu poético comenta que o engenho de açúcar ainda mói (“mastiga”) no presente, utilizando a figura colonial da estrutura de produção capitalista para metaforizar a contínua exploração da mão de obra negra na América.

Transmitindo um sentimento nostálgico, a voz lírica comenta que os africanos não esqueceram a sua religiosidade, mesmo traficados e violentados, e mantiveram a memória

do espaço natural africano. Destaca-se o negro escravizado como o responsável pela produção dos derivados da cana-de-açúcar: o açúcar, o mel e a cachaça. Este último produto é citado como um meio de ajuda para impulsionar e encorajar os negros a suportar o trabalho braçal. Assim, a voz lírica considera a aguardente como um elemento fundamental em vários contextos sociais do negro: em momento de celebração, para fins medicinais, como uma válvula de escape e, numa abordagem histórica, uma espécie de anestésico utilizado pelos escravizados para suportar os castigos no regime escravocrata. Nas estrofes posteriores, o eu poético aborda a cachaça como parte da afrorreligiosidade.

“Martin Pescador” é teu camarada
 Porque bebe “gole” sem nunca tombar.
 O teu Pai de Santo,
 tua “mãe de terreiro”,
 o teu “encantado” o teu “curador”
 só fazem “trabalho” cusindo a “chamada”...

Cachaça é teu céu
 onde tem assento
 Ogum Omulú Ochossis Oxum.
 Toda tua crença de alma sofrida
 tu sentes no peito
 louvando a “caninha”.

“Tambores de Mina” Batuques Macumba,
 se o teu “assistido” te faz seu “cavalo”,
 retorces os membros
 relinchas fungando,
 escarvas o chão
 mastigas cigarros
 sem nada sentir,
 porque a “branquinha” teu corpo fechou. (Menezes, 1953, p. 51).

A quarta estrofe do poema inicia com o eu poético apontando Martin Pescador como companheiro do negro. Ele é um encantado caboclo, no Candomblé, considerado um dos “deuses dos nagôs e dos jêjes, já modificados pela influência dos negros de Angola e do Congo e, mais recentemente, pela influência espírita”, segundo Edison Carneiro (1978, p. 73). O intelectual informa a função de Martin Pescador como a de ser um mensageiro entre os mortais e os encantados, observando que “as pessoas possuídas por Martin-Pescador apresentam todos os sinais de alucinação alcoólica e se põem a fazer toda sorte de diabruras” e, quando estão incorporadas por ele, realizam “o sinal característico de beber, com o polegar direito. Trazem-lhe cachaça – e ele bebe, bebe até não poder mais” (Carneiro, 1978, p. 75). Por essa razão, na estrofe mencionada, a entidade é chamada como “camarada”, pois consome bastante cachaça. Essa bebida alcoólica é um

elemento fundamental na prática afrorreligiosa. Tendo isso em vista, a voz lírica expressa que pais e mães de santo, a entidade e o curandeiro realizam as suas funções bebendo cachaça (“chamada”).

O eu poético cita quatro orixás, cujos os nomes são foneticamente próximos: Ogum (deus do ferro), Omulu (deus das doenças e da cura), Oxóssi (deus da caça) e Oxum (deusa das fontes d’água e dos regatos). A voz lírica ressalta a cachaça como o céu onde essas divindades se encontram, gerando uma musicalidade no verso e reforçando a ideia do uso da aguardente nos atos afrorreligiosos. A voz lírica aponta a cachaça como um auxílio de conexão do negro com sua religiosidade ancestral e com o contato das entidades, experiência sentida no consumo da bebida.

Ainda no contexto sacro, o eu poético comenta que, quando a entidade (“assistido”) incorpora na pessoa em transe (“cavalo de santo”), por esta estar em outro estado de consciência, as ações da divindade não serão sentidas pelo ser humano, pelo fato da cachaça “fechar o corpo” do sujeito, isto é, imuniza. A voz lírica demonstra domínio do léxico do terreiro e transmite a finalidade litúrgica da aguardente no ritual, destacando-a como estimulador do transe e elemento da proteção da pessoa (fechar o corpo).

O eu poético não expressa estranheza em relação à entidade incorporada no negro, ao fato de a pessoa não sentir nada em transe ou a Martin-Pescador estar e agir no plano terreno, porque são aspectos da tradição da afrorreligiosidade. Há, portanto, uma perspectiva *intracêntrica*, na qual a cachaça não é simplesmente exposta como uma bebida alcoólica. Nas três estrofes citadas, a afrorreligiosidade é um modo de memória ancestral que recupera a identidade negra.

Cachaça nascida do olho de cana,
que faz com que o negro nem pense em morrer,
que põe nas mãos dele cuicas e surdos
na hora dos ranchos dos sambas e chôros.

Que sai do alambique cheirando a restilo
já pronta pra tudo
que a gente quizer.
Si não fosse o negro “cachaça marvada”,
como é que virias o sem fim do mundo?

Só tu é que animas qualquer putirum,
só tu dás consolo
aos que não te negam.
Que fazes os olhos ficarem tristonhos,
as bocas cantarem toadas monótonas
da dança dos pretos cheirando a suor.

Que fazes os braços ficarem mais ageis
na estiva no rôdo empurrando carrinho,
dando pão de fôgo pra boca das fornalhas.

Senhora de Engenho Senhora Cachaça
liberta o teu negro
que sofre o feitiço
que Tu lhe puseste
de gostar de ti!... (Menezes, 1953, p. 51-52).

Nesse trecho do poema, o eu poético comenta a cachaça como derivado da cana-de-açúcar, produzida por um aparelho de destilação. A aguardente é destacada como algo que ajudou o negro a suportar as angústias: foi consolo, ânimo de reuniões, força para continuar vivendo e estímulo para aguentar o trabalho braçal exaustivo. A bebida também é representada como fonte de inspiração artística, estímulo para reprodução musical em momento de festejo e provocadora de emoção em situações de cantoria.

Nas estrofes finais, a voz lírica deixa de dirigir o discurso ao negro escravizado e o redireciona à cachaça, procedimento que estabelece um jogo de sentido através do pronome de tratamento “senhora” e da intitulação atribuída a ela. Ao pontuar que o negro sofre com o feitiço da cachaça, que o fez gostar dela, o eu poético remete ao vício alcoólico, mas sem reproduzir um dos estereótipos que, segundo Gonzalez (2020, p. 41), é reforçado pela sociedade racista: o negro cachaceiro, imagem cristalizada que remete a um problema social no contexto escravocrata. O vício alcoólico comentado pela voz lírica está associado ao consumo da aguardente pelo negro como analgésico e como fuga do trabalho escravo massacrante.

Ao destacar a cachaça como “Senhora de Engenho”, o eu poético faz referência à elite escravocrata, apontando-a como responsável pela exploração que desencadeou o uso excessivo da bebida alcoólica. Assim, pode-se afirmar que a voz lírica problematiza a história colonial, denunciando as violências e explorações vivenciadas pelos negros escravizados, humanizando-os e opondo-se à ideologia branca e escravista que os reduzia apenas à condição de mão de obra braçal.

Finalizando a batucada

O *pretuguês* é fundamental para a construção rítmica e semântica de *Batuque* e se faz presente entre os versos de *Cachaça* (por exemplo, “urucungo”, “tanga”, “batuques”, “jongos”, “orixás”, “Congo”), onde também há léxico do terreiro, igualmente essencial para a construção de “*Toiá Verequête*”. A terminologia afrocêntrica é recuperada no texto

poético de Bruno de Menezes, procedimento que contribui de forma muito significativa para a representação da temática centrada no negro. Há uma expressão da oralidade atravessada pelo *pretuguês* no poema *Batuque*, por meio da cantiga de batuque, manifestada em partes no decorrer do texto poético, configurando um recurso estilístico que sinaliza o ritmo das estrofes. Já em “*Toiá Verequête*”, o próprio título e o refrão do poema trazem a sonoridade vinda do terreiro, representada como um espaço ocupado por negros, pela afrorreligiosidade e ancestralidade africana.

A memória simbólica africana é evocada em *Batuque*, com a voz lírica destacando Angola e a herança banto. Em “*Toiá Verequête*” e *Cachaça*, a religiosidade é oriunda da África negra. No primeiro poema, materializa-se o vodum africano; no segundo, remete ao Congo. A voz lírica desses poemas não reproduz *eurofilia* nem *etnofobia*; opõe-se à perspectiva eurocêntrica pelas manifestações socioculturais e recupera a etnicidade negra, assumindo a herança africana. Por isso, as culturas negras são exaltadas, a entidade não é demonizada, não se omite a existência de reinos na África e expressa-se a consciência da invasão e exploração feitas pelos europeus em relação aos territórios e sujeitos africanos.

A representação da gira no terreiro revisita o passado histórico em “*Toiá Verequête*”, explicitando a brutalidade e os trabalhos impostos no sistema escravocrata, também denunciados em *Cachaça*, ao expor a exploração da mão de obra negra escravizada nos engenhos, que gerou sequelas como o vício alcoólico, desenvolvido pela tentativa de suportar aquele sistema moedor. A voz lírica não reproduz o estereótipo do “negro cachaceiro”, caracterizando a cachaça como uma tentativa de alívio da violência do trabalho escravo e como elemento da afrorreligiosidade, pela qual, em uma perspectiva *intracêntrica*, o eu poético se conecta à coletividade negra. Em *Batuque*, cita-se a Mãe Preta como uma sujeita explorada fisicamente na função de ama de leite

A categoria de amefricanidade mostrou-se um caminho próspero para a análise literária deste artigo. Através dos poemas da obra *Batuque*, percebe-se a amefricanidade da Amazônia nas marcas de africanização no território brasileiro, com representações poéticas do léxico, da oralidade, da afrorreligiosidade, das musicalidades, das danças, das indumentárias e da capoeira, demonstrando uma dinâmica cultural influenciada pela herança banto de Angola, além de um povo amazônico constituído por *amefricanos* e, historicamente, africanos. Os elementos do aforrealismo serviram como guia de análise literária da poética de Menezes, proporcionando observar uma voz lírica que adota uma perspectiva *intraétnica*, reivindica uma memória simbólica africana – principalmente de Angola – e reestrutura uma memória histórica afro-diaspórica, em especial, na Amazônia.

A categoria discutida por Quince Duncan está inegavelmente presente na literatura amazônica-brasileira.

As epistemologias de Lélia Gonzalez e Quince Duncan, ao se apresentarem como perspectivas complementares e centrais na análise literária aqui proposta, possibilitam repensar a poética de Bruno de Menezes e adotar um viés analítico atento não só aos aspectos estéticos e linguísticos, mas também às questões étnico-raciais e culturais que constituem a cosmovisão e a ancestralidade afro. Assim, deseja-se que mais pesquisas reflitam sobre a potencialidade da amefricanidade (pela qual Gonzalez retira a população e a cultura negra das margens sociais e históricas da América Latina) como auxílio para interpretação de distintas manifestações literárias e outras artes, revelando as marcas de africanização. Em relação ao afrorrealismo, almeja-se que a corrente possa não ser apenas mencionada nos estudos como corrente literária, mas também considerada aporte teórico para análise e revisão da historiografia e dos estudos literários, para além da literatura hispânica.

Referências

ASSIS, R. *Batuque, de Bruno de Menezes: um glossário*. Belém: Fundação Cultural do Pará/ Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, 2006.

BITONDI, M. G. *A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/9e3925ff-94da-4d18-bf24-c4cb08729e58>. Acesso em: 23 jun. 2024.

CARNEIRO, E. *Candomblés da Bahia*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COELHO, R. M. *Pedagogias da Cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para críticas literária e literaturas latino-americana*. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2022.

COUTINHO, E. Questões de literatura comparada na América Latina. In: GUIZZO, A. R.; PERETI, E.; MATIAS, F. S. (Orgs.) *América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

DUNCAN, Q. Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: CAPAVERDE, T. S.; SILVA, L. R. (Orgs.) *Deslocamentos culturais e suas formas de representação*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019. Disponível em: <https://ufrr.br/editora/index.php/editais?download=412>. Acesso em: 03 jun. 2024.

FERRETTI, M. *Desceu na Guma: O caboclo no Tambor de Mina, processo de mudança*

de um terreiro de São Luís: a Casa Fanti-Ashanti. São Luís: EDUFMA, 1996.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, N. 92/93, p. 69-82, 1988.

GROSFOGUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Vol. 31, N. 1, p. 25-50, jan./abr., 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/issue/view/467/5>. Acesso em: 12 jun. 2024.

LUCA, T. T. “*Tem branco na guma*”: A nobreza europeia montou Corte na Encantaria Mineira. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

MENEZES, B. *Batuque*. 4 ed. Belém: Editora Veterinária, 1953.

MOURA, C. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

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

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 08 jul. 2024.

RAMOS, L. Descolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A.; SANTOS, C. (Orgs.) *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. Porto Alegre: Zouk. 2018.

RODRÍGUEZ-ROJAS, P. El afrorrealismo como insumo teórico para el análisis literario. *Temas de Nuestra América: Revista de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 38, N. 71, p. 1-14, jan.-jun. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/16654>. Acesso: 11 jun. 2024.

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

SANTOS, Á. S. Memórias da Guma: preservação do Tambor de Mina no poema “Toiá Verequê”, de Bruno de Menezes”. *Revista Investigações*, Vol. 37, N. 1, p. 11, abr. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/258377/46453>. Acesso: 21 jun. 2024.

SANTOS, Á. S.; MATIAS, F. S. Representação do Tambor de Mina pela literatura afro-brasileira de Bruno de Menezes. *O Eixo e a Roda*, Vol. 32, N. 4, p. 231-233, abr. 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/52231/43906. Acesso: 21 jun. 2024.

SILVA, E. P. G. *O africanismo em Batuque de Bruno de Menezes*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.