

Negritude e Modernidade na Poética de Bruno de Menezes: anotações de leitura

Josebel Akel Fares*

UM BREVE RETORNO À VIA ANTIGA

A literatura afro-brasileira atravessou mares em tumbeiros, o medo da morte e da cor, até livrar-se — se é que se livrou — do aprisionamento do preconceito racial e mostrar-se soberana, coletiva e múltipla através do lirismo moderno.

Na literatura do período colonial, os poetas Silva Alvarenga e Caldas Barbosa, esquecendo as suas ancestralidades afros, repudiam a negritude e escrevem uma poesia copiada dos brancos, dos intelectuais que, por sua vez, imitavam escritores europeus. A coexistência da poesia popular folclórica com a poesia erudita e o não amadurecimento dos costumes, faz com que optem pelos padrões estéticos importados. A poesia era domínio das classes superiores.

No Romantismo, os movimentos político-revolucionários impulsionam a libertação estética. Muda-se o quadro dos escritores, as classes consideradas inferiores têm acesso à erudição. É o primeiro momento de eclosão da poesia negra, mas, como na literatura colonial, o lirismo afro não aconteceu. O poeta-negro procurou na literatura não uma forma de se distinguir e sim uma forma de se igualar, ou penetrar na “família branca”. A interpretação romântica da cor é idealizada e comporta a “falsa consciência”, o embranquecimento da desgraça afro-brasileira.

Gonçalves Dias escreveu poemas portugueses, indianistas e negros, mas os indianistas sempre estiveram em primeiro plano, o poeta renegou sua origem afro. Castro Alves versejou a temática da negritude, no entanto ficou no descratismo e o elemento poético africano não consiste na escolha

de tema, e sim na afetividade ou no espírito com que esses são abordados.

Cruz e Souza, no Simbolismo, procura ocultar sua origem afro almejando ascender racialmente, ultrapassar a linha da cor. Por isso, para provar sua superioridade oferece ao leitor a “torre de marfim”; o poema obscuro compreensível para poucos; a cultura da inteligência e da sensibilidade, nunca a vulgarização; uma arte de reticências e sutilezas; de linha melódica de longos suspiros dos violinos.

A VIA MODERNA

Neste momento do espetáculo a orquestra silencia os violinos, o atabaque soa forte. Estamos nas primeiras décadas do século XX, entramos na modernidade artística. A cultura brasileira faz-se matéria nas formas de expressar a brasilidade. Deseuropeizar era necessário. Há uma releitura do passado das etnias formadoras do povo brasileiro e resgatadas as origens. O negro e o índio tornam-se os heróis que simbolizam essa nacionalização. Macunaíma — Mário de Andrade — transforma-se na epopéia brasileira e cumpre a missão.

Sai em Minas o jornal “Leite Crioulo”, uma das primeiras preocupações com o negro:

“... contra o português. Por ser culpado. Contra ele cheio de cubica quando veio praqui ser parasita da terra nova. E inventou o mal. Só conseguiu ser parasita do índio, escravizando-o. Mas o índio não foi besta. Se fez de fraco. Precisava, então, de tronco. Corre pra África. Negros em pencas chegando. Negócio. E o negro ficou mes-

* Josebel é autora de didáticos; professora de Formas de Expressão e Comunicação Humana da Universidade do Estado do Pará; cursa mestrado em Teoria Literária na UFPa.

mo sendo tronco grosso. Porém preso. E cobria de luxo os dias compridos de fartura dos senhores de engenhos, das Yayas e dos Yoyôs. Agora ele está aí que não vale nada. Nem tronco, nem parasita da boa. Vive espalhado pela terra crioula. Como mata-pasto. Mas está. Estigma que perdura no caráter da nacionalidade.

Vamos mudar de marca.

Vamos?

(Achiles Vivacqua — *In*: Leite Crioulo, Belo Horizonte, 13/05/1929)

A poesia afro-brasileira brota do trabalho e da musicalidade dos serões ao pé do fogo e não se restringe mais à escolha temática. O poético se expressa na experiência dos sentimentos e das paixões acompanhados pela impressão da dor ou do prazer, pela satisfação ou insatisfação, pelo agrado ou desagrado, pela alegria ou tristeza, contrastes explorados pelo artista. Assim, a poesia negra moderna traça um painel da cultura brasileira através dos caminhos dos pés negros.

Batuque, coletânea de poemas negros, obra máxima de Bruno de Menezes, foi publicada pela primeira vez no volume Poesia, que reunia os versos de O Crucifixo (1920) e Bailado Lunar (1924), e intitulada Versos Brasileiros dedicado a Jorge de Lima. De lá para cá, já teve sete edições, o que é surpreendente “num país onde supostamente ninguém lê poesia e numa região onde aparentemente não se publicam livros” (SOUZA, 1994). A última edição, comemorativa do centenário de nascimento, em 1993, produzida pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará, recebeu da Câmara Brasileira do Livro, o Prêmio Jabuti pelo projeto gráfico.

Imagens recorrentes como a sensualidade da mulata, os tipos populares da mãe preta e do preto velho, o ludibriar da dor do cativo na liamba ou na cachaça, o sincretismo religioso, o folclore, a nostalgia provocada pela saudade da pátria ou pelos maus-tratos e castigos dos brancos são temáticas exploradas pela lente da denúncia social e do reconhecimento da importância do elemento afro na formação da nacionalidade brasileira.

O ritmo acompanha a abordagem temática: intenso, marcado pela cadência dos tantans na alegria dos amores; ou lento, marcado na batida leve do couro surrado pela tristeza do tronco e da saudade. Como elementos responsáveis pelo andamento rítmico estão a (quase) ausência de pon-

tuação — um dos traços da escritura moderna — abrindo o texto para maiores possibilidades de leituras múltiplas, e o uso dos tropos e figuras de linguagem.

A leitura do poema “Batuque”, devido a sintetização da poética afro-brasileira de Bruno de Menezes, será o marco referencial para a análise dos demais poemas da coletânea.

O ritmo forte e vibrante marcado pela cadência das palavras e dos instrumentos musicais mostram, em Batuque, a evolução de um ritual negro, acompanhado pelo erotismo dos corpos em requebros e a preparação para o amor.

O motivo faz um contraponto com os demais versos do poema. O diálogo entre a “nega” e a Sinhá flui coloquialmente e denuncia a presença do maribondo que morde e ataca o corpo todo sem deixar a nega trabalhar. A metáfora do “maribondo” ressoa sutilmente e acelera o ritmo dos motivos. A utilização da linguagem popular é marcada pela redução dos ditongos ou pela supressão dos fonemas finais de algumas palavras, que não aparecem nas demais estrofes.

O poema é uma sinestesia. As imagens interpenetram-se nos planos sensoriais, fundem-se em sensações visuais (plásticas ou cênicas), sonoras (do ritmo e da cadência da música), olfativas (o cheiro das ervas e do corpo) e resultam em raros efeitos expressivos. A intensidade com que se passam cenas, cenários, sons, ora acelerados, ora ralentados, são mostrados através das metáforas, das aliterações, das gradações e da pontuação.

O som afro do bumbo nos é sugerido pela aliteração dos versos: “E o batuque batendo...”, principalmente pela presença da consoante oclusiva /b/; o reco-reco é lembrado na “...cantiga cantando” sendo a consoante /k/ responsável por esta sonoridade; nos versos “Rufa o batuque na cadência alucinante / do jongo do samba na onda que banza”, a cuíca soa na alternância dos sons /ã/ e /õ/.

Batuque, termo africano do latim bat — chique, tambor, é também uma dança em que os negros dispostos em círculos desenvolvem uma coreografia marcada pelo ritmo das palmas e da percussão. Esta evolução mistura-se com o lundu — uma das danças afro de maior erotismo, que se inicia com o convite ao amor feito disfarçadamente.

te pelo homem, à dama que começa rejeitando o parceiro, mas acaba por aceitar o jogo, através de uma umbigada — e com as cabindas — outra dança negra que é parte dos maracatus em que os dançarinos evoluem de cócoras. A gradação e a aliteração ajudam na visualização da cena:

“Desnalgamentos bamboleios sapateios
cirandeios

cabindas cantando lundus das cubatas”

O cheiro negro nos rituais e no trabalho são metáforas recorrentes nos versos brunianos. A sinestesia olfativa se materializa no aroma das barracas de cheiro do Ver-o-Peso ou na receita do banho cheiroso — “Patichouli cipó-catinga priprio-ca/baunilha pau-rosa orisa jasmim” — ou nos segredos dos feitiços dos negros, mandingas do Senegal, do Niger ou oriundas da Floresta Amazônica — “Um cheiro forte de resinas mandingueiras/vem da floresta e entra nos corpos em requebros” — ou, ainda, no pixé que exaure dos corpos em movimento na dança ou dos corpos na lavoura: “Sudorâncias bunduns mesclam-se intoxicantes/No fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos”.

A plasticidade da alvura e das rendas nos trajes da negra que, ainda hoje, sobrevive nas roupas da baiana ou nas das festas da umbanda: “Roupas de renda a lua lava no terreiro”; ou dos cabelos em desalinho: “Gaforinha riscadas ao meio”, descrevem telas de movimentos e de tons preto e branco e completam o cenário ritualístico.

Os abolicionistas são invocados para lembrar a tragédia negra, ao lado da nostálgica figura de Mãe Preta. Observe-se o corpo da letra usado nestes versos, em contraponto com o das figuras históricas:

“Ó princesa Isabel! Patrocínio! Nabuco!/Visconde do Rio Branco!/Eusébio de Queirós! E o batuque batendo e a cantiga cantando/lembra a noite morna a tragédia da raça!/Mãe Preta deu sangue branco a muito Sinhô moço”.

À catarse dos tambores e das danças juntam-se a cachaça e a liamba como forma do negro evadir-se da tristeza do labor diário do chicote, do tronco e das saudades.

Em “Liamba” o poeta refere-se ao cânhamo de origem asiática trazida para o Brasil pelos es-

cravos africanos, considerada o ópio do pobre, a diamba, marijuana, ou maconha é usada como cigarro de folhas secas. A planta guarda segredos no plantio, que os negros certamente conheciam e cultivavam. Estimula, dá impressão de euforia, mas, às vezes, leva a uma forte depressão; é fumada para despertar o sonho, dar leveza ao corpo e criar coragem.

“Amoleces o corpo cansado
do negro que deitou moído
e te fuma e sonha longe
beijo mole babando...”

.....
“Liamba! Liamba!

Dá sempre teu sonho bom,
embriaga o teu homem pobre,
porque quando ele te fuma
é com vontade de sonhar...”

As propriedades da purinha são exaltadas no poema “Cachaça”. A aguardente do mel de cana-de-açúcar que o africano cultivava, é a mais difundida e vulgar no âmbito popular e a primeira bebida destilada do Brasil. No século XVI um viajante francês informava: “faz-se vinho com o suco da cana, que é barato, mas só para os escravos e os filhos da terra”. Nacionalizou-se com os movimentos políticos em prol da independência e se tornou a bebida dos patriotas que se recusavam a tomar os vinhos europeus, principalmente os portugueses. Tem uma infinidade de nomes e rituais para beber. Câmara Cascudo afirma que a denominação de cachaça é européia, das quintas fidalgas do Minho, contudo não se tornou comum lá; Nelson de Sena contesta a explicação e atribui o termo aos africanos. Bruno é adepto da última teoria.

“.....
Sem nunca esquecer a selva do Congo,
os verdes coqueiros e teus bananais,
fizeste o açúcar o mel a cachaça
que esquentava o teu sangue
que te dá coragem.

Cachaça é tua vida
tua festa teu mundo,
Saúde remédio até valentia
“bacalhau” palmatória
tu nada sentias tomando da “pura”.

.....
Tambores de mina Batuque 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”.

Aos tipos populares afro-brasileiros são dedicados versos dos mais alto lirismo na poética bruniana: “Cheiro de Mulata”, Mãe Preta, Pai João e Oração da Cabra Preta.

Os dengos, os trajeitos, o sensualismo e a força da mulata de aroma enigmático que enlouquece o amante se expressam em versos cheios de desejo e paixão nas cinco quadras do poema, fiados com linguagem popular, tão comum à modernidade. “Cheiro de Mulata” escrito de um poeta crioulo para sua “frô”, antecipa a personagem que é atração nas avenidas carnavalescas de hoje e nos “oba-obas” dos palcos brasileiros:

“O que tu põe/no teu corpo/que ele che-
ra/até no vento?

Tu não é rosa/nem cravo/nem jasmim/nem
ubigante.

O que tu é/é a Frozinha/que tem tudo/que
tem as ôtra mulhé.

Tudinho não./Pode sê/que as ôtra/tenha
demais.

Mas pra tê/teu chero bom/só tu mesmo/ôtra
não tem!... “

Ao lado da mulata rebolada e sensual, surge a figura folclórica da “Mãe Preta”. É a mãe de leite que amamentou nossos heróis e poetas;

“Quem mais teu leite amamentou, Mãe Preta?...

Luiz Gama? Patrocínio? Marcílio Dias?

A tua seiva maravilhosa

sempre transfundindo o ardor cívico, o ta-
lento vivo,
o arrojo máximo!

Dos teus seios, Mãe Preta, teria brotado o
luar?

Foste tu que na Bahia alimentaste o gênio
poético

de Castro Alves? No Maranhão a glória de
Gonçalves Dias?

Terias ungido a dor de Cruz e Souza?”

Atente-se que no excerto, os heróis citados
são os abolicionistas, os poetas, aqueles que can-

taram a negritude e os Estados os de maior con-
centração de negros do país.

A mãe preta embalava sinhozinhos e si-
nhazinhas ao som dos acalantos e das histórias:
“Gostosa, contando a história do Saci
ninando murucu-tú-tú
para os bisnetos de hoje...”

A figura do contador de história anônimo, no dizer de Walter Benjamin se distingue em dois grupos que se interpenetram de várias maneiras: 1) quem viaja muito tem muito o que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe; 2) o homem que ganhou a vida honestamente; sem sair de seu país e que conhece as histórias e as tradições. “No sistema corporativo associa-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIM, 1993. p.198-199). Mãe Preta sintetiza a figura estudada pelo filósofo alemão.

Ela é também a mãe do santo dos terreiros, a cozinheira dos quitutes afros, cheios de pimenta e dendê. E é como reconhecimento de uma vivência histórica e por tudo o que fez a ama dos tempos de escravidão que Bruno dedica umas das páginas mais líricas de sua poética afro.

“Abençoa-nos, pois, aqueles que não se
envergonham de ti,
que sugamos com avidez teus seios fartos
— bebendo a vida! —
que nos honramos com o teu amor!
TUA BENÇÃO MÃE PRETA!”

Mestre Desidério e Pai João simbolizam o mesmo personagem em momentos diferentes. Na mocidade, o homem da Tocaia, da capoeira, que corre atrás de um rabo de saia, mas é apaixonado pela “mulata orgulhosa que não gosta de ninguém”. Por esse motivo, se vê obrigado a recorrer aos santos da igreja, aos santos da umbanda, a rezar no rastro da criatura com fé e “atuado”: “Chama por três Ave-Maria/Santa Bárbara São Longuinho/São Cosme São Damião”. Depois das tocaias nas encruzilhadas, da “Oração da Cabra Preta”, do afogamento do desejo na liamba, contenta-se e sorrir ao vê-la passar, porque com certeza conseguiu seu amor:

“E agora quando ela volta da cozinha dos
ricos

mestre Desidério fumando descansado
está à espera do quentinho dela
como se fosse sua companheiro
para ambos gozarem o fastio do amor..."

Pai João é o preto velho, o Desidério que envelheceu: suas barbas e cabelos agora brancos, contrastando com a cor de sua pele, pitando o cachimbo na malemolência e na lentidão da vida. Como Mãe Preta, é dono da sabedoria que trouxe nos tumbeiros da África, quando ainda menino acrescido à vivência de um Brasil de outrora, da experiência com a terra, do arranca rabo por uma mulata, dos sonhos da liamba e da cachaça, do pai de santo nos terreiros de macumba. É o preto que viu as transformações histórico-sociais, que de tudo participou, de tudo gozou e muito amou e hoje ao olhar para a vida passada reflete uma atitude saudosista dos tempos de moço.

Nas referências aos personagens históricos, às batalhas e às guerras, lembra-se que na guerra do Paraguai vários brancos foram recrutados. José Júlio Chiavenato conta que para livrar os brancos do combate, enviava-se 25 negros em troca de um deles.

"E o rebolo bolinante dos quartos roliços da Chica Cheirosa..."

E a guerra do Paraguai! Recrutamento!
Gurjão! Osório! Duque de Caxias!
Itororó! Tuiuti! Laguna!
E não se sabia nem o que era monarquia!
... Agora, bonolento e bambo,
tendo em capuchos a trunfa,
Pai João ao recortar a vida brasileira,
que ele viu e gozou e viveu,
diz do Brasil de ontem:
AH! MEU TEMPO!"

O misticismo religioso, ainda hoje incorporado às manifestações de Ogum e de outros deuses dos vastos cultos africanos, apresenta-se em quase todos os poemas de Batuque. Nascimento Morais opina que "o espiritismo africano merece um estudo especial, porque não há nele o embuste, a indústria de médiuns, nem a especulação dos espertos".

Em "Toiá Verequete", através de Ambrosina, o "cavalo" de Verequete, assiste-se ao ritual religioso: a chegada do santo — a incorporação; a tirada do ponto e o início da dança; o pedido da bênção a São Benedito, a louvação aos guias e o término dos trabalhos. O vocabulário empregado

no poema é de um profundo conhecedor da religião afro.

"A voz de Ambrosina em estado de "santo" virou masculina.

O corpo tomou jeito de homem mesmo.
Pedi charuto dos puro da Bahia
depois acendeu soprando a fumaça.

.....
E a Mãe Ambrosina

enquanto os forçados mulatos suados
malhavam no "lê", no "rum" no rumpi
foi se retirando num passo de imagem,
até que sumiu no fim do pegi".

Oura figura escolhida nos "terreiros" é São Jorge, que na corrente dos Xangôs é a grande Ogum, sendo invocado como "Cavaleiro Jorge". Os devotos o louvam com ladainhas, cânticos sacros e músicas de atabaque, como explica o próprio autor na introdução ao poema e informa também que estes versos têm sido cantados em várias celebrações. Começa com a louvação, prossegue com o canto (seis estrofes) e encerra com a bênção (cinco estrofes). É composto de doze quadras de rimas alternadas; na louvação e no canto, os versos são redondilhas menores e na bênção, redondilhas maiores. É o único poema do livro que apresenta forma fixa, o que se explica pelo fato de ser uma louvação usada nos rituais umbandísticos.

Através da leitura dos dois poemas, observa-se a mistura dos motivos próprios da umbanda com os do catolicismo — São Benedito e São Jorge, um é negro e o outro foi castigado com a descanonização por servir-se aos cultos afro-brasileiros (Êta, racismo!).

Mas o fato dos "santos dos brancos" misturarem-se aos "santos dos negros", explica-se pela proibição das cerimônias negras nos anos de escravidão. Então, a forma de escamotear as manifestações era apelidando os devotos dos negros com o nome dos "protegidos". Mesmo assim, "houve épocas que o próprio governo (na Bahia, por exemplo) não proibia os cultos dos escravos, para estimular a rivalidade entre os diversos grupos de religião diferente, e, assim, dividir mais os negros, impedindo sempre a união de todos" (CARTILHA DO CEDENPA — 1986. p. 20).

Resumindo o movimento deste ensaio de leitura, concluiríamos:

1) a exemplo da maioria dos escritores modernos, herdeiros maduros da experiência formal, Bruno joga, com Baudelaire, a aura na lama e mistura-se com o povo amazônico — a solidão do homem moderno contemporiza-se com a poesia coletiva da Senzala. Este amadurecimento se dá num percorrer cronológico-literário: no início a cruz como imagem mística da religiosidade cristã, depois a lua toma assento na lírica amorosa e deixa de fazer apenas cena, até que o batuque rompe a bolsa em água de suores negros, surgindo assim:

2) uma poesia moderna de ritmo de embalar a rede ou do tambor de couro forte; de marcante preocupação social, de denúncia da escravidão negra ou da opressão de qualquer outro trabalhador; de canto popular, especialmente, de suas manifestações folclóricas e religiosas; de cenário colorido da paisagem amazônica ou preto e branco da paisagem ritualística; da restauração de valores sintéticos como formadores de uma nacionalidade.

3) a intertextualidade: a leitura da poesia afro-brasileira até Cruz e Souza, pouco se aproxima da abordagem da negritude na poesia moderna. Nesta, só para anotar, poetas como Raul Bopp com os versos de Urucungo — Seleção de poemas negros, publicado na coletânea *Putirum* (1932) e Jorge de Lima com *Essa Nêga Fulô* (1927) e *Poemas Negros* (1947) com uma abordagem de ternura e de denúncia, ora líricos, ora épicos, estão enlaçados com Bruno por uma linha invisível que a sensibilidade do tecido amarrou. Na prosa, poderíamos aproximar Tia Nastácia de Lobato à Mãe Preta, como a figura que se abeberou do leite do folclore nacional e amamentou várias gerações. Na dramaturgia, em Arena canta Zumbi Guarniere imprime traços da modernidade temática nos palcos brasileiros. Na pintura, Di Cavalcante retrata nas *Mulatas* os tons da brasilidade.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Castro. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- BANDEIRA, Manuel (Organizador). **Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Simbolista**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1955.
- BASSALO, Célia Coelho *et al.* **Bruno de Menezes ou a Sutilieza da Transição — Ensaios**. Belém: CEJUP e UFFPa, 1994.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectivas, 1973.
- BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas**. Volume I. 6ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOGÉA, José Arthur. **ABC de Bruno de Menezes: O Operário do Verso**. Belém: Editora da UFFPa, 1992.
- BOGÉA, José Arthur. **ABC Corrido**. Belém: Editora da UFFPa, 1993.
- BOPP, Raul. **Urucungo: Seleção de Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A.
- Bruno de Menezes por Mário Souza. Belém: *A Província do Pará*. Coluna Elias. 25 e 26/09/94 (transcrição da *Revista Poesia Sempre* — Fundação Biblioteca Nacional).
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988.
- COELHO, Machado. **Presença de Bruno de Menezes**. In: *Revista de Cultura do Pará*, ano 2, n° 6 e 7. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- Cartilha do CEDENPA. **Raça Negra: A Luta pela Liberdade**. Belém: Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará, 1986.
- FARES, Josebel Akel *et al.* **Texto e Pretexto**. Experiência de Educação Contextualizada a partir da literatura feita por autores paraenses. Vol. II. Belém: SEMEC, 1988.
- LEMINSKY, Paulo. **Cruz e Souza**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LIMA, Jorge. **Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1949. In: *Obra Poética* organizada por Otto Maria Capeaux.
- LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Brasiliense. In: *Obra Infantil Completa*.
- MARTINS, Wilson. **A Literatura Brasileira. O Modernismo**. Vol. VI. São Paulo: Cutrix, 1973.
- MENEZES, Bruno. **Obras Completas**. Volume I. Edição Especial. Belém: Secretaria do Estado de Cultura e CEJUP, 1993, Projeto Lendo o Pará — n° 14. (Introdução de Francisco Paulo Menezes).
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 6ª edição. São Paulo: Cutrix, 1992.
- NUNES, Benedito. **No Tempo do Nilismo e outros Ensaios**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1993.
- RIBEIRO, De Campos. **Graça Aranha e o Modernismo no Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- ROCHA, Alonso. **Bruno de Menezes**. In: *Revista da Academia Paraense de Letras*. Volume XXIX. Belém, 1988.
- SALES, Vicente. **O Negro no Pará**. 2ª edição. Brasília: Minc. e Belém: SECULT, 1988.
- SILVA, Elanir Gomes. **O Africanismo em Batuque de Bruno de Menezes**. Belém: SECULT, 1984.
- SOUZA, Nelson Melo e. **Modernidade: Desacertos e um Consenso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 11ª edição. Petrópolis: Vozes, 1992.