

FRAUTA DE BARRO. A TRANSCULTURAÇÃO COMO RESPOSTA AO SER TARDIO

Alexandre da Silva Pimentel (UEA)¹

Resumo: Partindo-se das possíveis interpretações das noções de Spätzeit e “Ser tardio”, este artigo analisa a ideia de transculturação em *Frauta de barro* (1963), de Luiz Bacellar, uma das obras mais importantes da poesia amazonense. O antagonismo entre regiões centrais e periféricas relaciona-se com a tensão dicotômica entre modernidade e atraso. A transculturação é estudada aqui como uma resposta criativa para a condição marginal presente tanto na região amazônica quanto na produção literária que nela é gerada.

Palavras-chave: marginalidade; Amazônia; transculturação; *Frauta de barro*.

1. O ser tardio

Propor-se a pensar o *Ser Tardio* é, num primeiro momento, pensar dentro de uma esfera conceitual temporal de linearidade. É pensar o homem inserido em dado momento histórico que, dentro da linha evolutiva do tempo, acontece depois. A posição de posteridade traz consigo algumas contradições e dificuldades que podem ser vivenciadas pelo homem contemporâneo. Uma delas reside em, de um lado, haver a noção técnica de plenitude atual em relação ao passado, pois é possível perceber a supremacia do conhecimento científico e tecnológico do momento atual em relação a um anterior. Por outro lado, é também perceptível o olhar de valorização e nostalgia que o homem contemporâneo dirige ao passado, principalmente no campo artístico, atitude que possibilita perceber que o homem atual, mesmo cercado de tecnologia, vê uma espécie de plenitude no passado. Como

¹ Mestrando em Letras e Artes no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: alexandrepimentel@gmail.com.

exemplo disso, podemos rever os grandes fluxos de renovação da arte através da história: a renovação da arte renascentista teve como principal impulsionador o pensamento da antiguidade clássica; é lá também que os árcades, afetadamente ou não, em recusa a uma realidade pragmática, vão buscar refúgio. Nestes exemplos percebe-se um certo desprendimento do presente histórico e um apego maior ao passado como matéria prima para construir renovação, como busca de respostas às questões que se colocam no presente, ou ainda como uma tentativa de reaver uma plenitude perdida que já não vivenciam no presente. Seria essa crença da plenitude situada no passado apenas uma ilusão? E dentro desta concepção temporal linear, o que seria o *Ser Tardio*?

Ao abordar a temática: Modernidade Tardia, Walter Moser lança mão do substantivo alemão *Spätzeit*; e a partir de uma tentativa de constituição lexical do termo, aborda inicialmente o tema². Diante de uma perturbadora dificuldade em definir com exatidão o que seria *Spätzeit*, Moser opta pela reunião de alguns componentes semânticos que, segundo ele, atravessam o significado alemão e, a partir disso, busca constituir uma possível compreensão do termo. Os componentes são: 1) a *perda de energia*; 2) a *decadência*; 3) a *saturação cultural*; 4) a *secundariedade* e 5) a *posteridade*. A respeito destes componentes comenta: “Cada um dos cinco componentes que distingui apresenta uma problemática e um imaginário próprios, que podemos observar em todos os tipos de situações da história cultural” (Moser 1999: 47). Seria possível analisar cada um dos componentes separadamente, mas, dada a estrutura concisa deste trabalho, optou-se por utilizar-se aqueles que parecessem mais relevantes para a presente análise; além do mais, existe uma interpenetração semântica entre os cinco componentes que os mantém interligados. Portanto, é provável que, ao se propor a análise isolada de apenas um dos componentes, surjam referências aos demais. Para elucidar as questões propostas, tomemos a ideia de *perda de energia*, sobre a qual Moser desenvolve o seguinte raciocínio:

Segundo este modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria então marcada pela perda progressiva desta plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que este sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento. (Moser 1999: 34)

² Sobre as possíveis traduções de *Spätzeit*, diz o autor: “Como traduzir *Spätzeit*? ‘época tardia’ não é corrente, ‘tempo de decadência’ é restritivo demais, ‘o tempo que chega tarde’ literal demais. Trabalhem, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar” (Moser 1999: 33).

Nesta perspectiva, todo sistema partiria de uma plenitude inicial, e à medida que evoluísse seria tragado pela decadência, ou seja, nasceria em um apogeu e sua evolução seria um caminhar para a própria ruína, numa espécie de involução gradativa linear e degenerativa. As ideias de involução e de perda de energia sugerem que a plenitude de um sistema está exatamente em sua gênese; e tal sugestão propõe um dos principais problemas enfrentados pelo *Ser Tardio* (aquele que chega a este sistema em momento tardio³): o esgotamento cultural. Pois, se o sistema de fato caminha inevitavelmente para a própria ruína, então o homem do século XX já nasce inserido em um instante de natural esgotamento cultural, diminuído e desprovido de energia criadora. Para melhor compreensão do problema, faz-se necessário nos reportarmos a outro componente utilizado por Moser, o de *saturação cultural*. Segundo o autor:

A condição do 'Spätzeit' inclui a vida num mundo culturalmente pleno, cheia dos restos das épocas que o precederam. [...] O espaço cultural está saturado, e talvez supersaturado de objetos, e de fragmentos de objetos que os ancestrais e os antecessores legaram aos descendentes. Estes últimos nascem num mundo que já está culturalmente pleno, talvez pleno demais. (Moser 1999: 38)

Ou seja, o termo *saturação cultural* traz a ideia de que diante de um passado mais rico, mais próspero, diante deste gigantesco acúmulo cultural deixado como legado por seus antecessores, o homem tardio se sente preso, impossibilitado de ser original. Esta herança chegaria ao presente em forma de fragmentos, ruína e escombros; e, por ser cumulativa, todo este conhecimento produzido e estocado pelo homem através dos séculos faria com que o ser humano inserido no momento tardio desta decadente linha evolutiva se sentisse impossibilitado de produzir algo novo, original, posto que lhe pareça que tudo já foi dito e pensado antes. Para Moser, haverá duas formas de reação do artista tardio à ideia de saturação cultural (e, de certa forma, também à ideia de perda de energia). Uma, de cunho mais negativo, a enxerga como obstáculo à produção cultural, pois o artista se vê preso, rodeado por grandes clássicos e consagrados pensadores, em uma espécie de *claustrofobia cultural*; a outra, de caráter mais positivo, vê a saturação cultural não como empecilho, mas como possibilidade, como uma fonte inesgotável de conhecimento que pode ser constantemente consultada, revisitada e utilizada como ponto de partida para novas produções (Moser 1999: 39-40).

Ao retomar a ideia de involução, parece natural que o homem que chega a este sistema tardiamente sinta os dolorosos impactos da decadência, e, como resposta a tal sentimento, apegue-se fortemente à nostalgia de um passado que lhe parece grandioso, heroico. O retorno ao passado está bastante evidente em uma das grandes obras da lírica amazonense: *Frauta de barro*, do poeta Luiz Bacellar, pois é o brilho de um passado e de um cotidiano simples – simplicidade em um sentido que recupera os mitos da Idade de Ouro – e de um imaginário rico pertencentes ao homem local, aspectos que se perderam no tempo, como canta o poeta. Como podemos

³ Referimo-nos aqui ao ser humano que nasce em um momento histórico no qual este processo involutivo já estaria em andamento.

ligeiramente constatar nestes versos do poema *Finis gentis meae*: “E em tudo acorda uma passada vida,/ um hálito sutil de tempos idos,/ de dias remançosos já vividos/ por uma glória velha hoje exaurida” (Bacellar 1998: 75). Se considerarmos a noção de *perda de energia*, será possível perceber neste homem tardio certa desconfiança em relação à modernidade, um temor de tudo que represente uma evolução, um passo à frente, pois isso representaria, paradoxalmente, a própria involução; este homem revisitaria o passado, temendo, ou desprezando, de certa forma, o vanguardismo. Mas Bacellar desvirtua esta forma de reação ao implementar uma espécie de sincretismo que será uma das bem sucedidas tônicas de sua obra, pois, apesar de voltar-se ao passado, não teme nem despreza a vanguarda (que em si é fruto direto da modernidade), mas antes a incorpora, numa assimilação antropofágica, e a utiliza na reconstrução poética do passado.

Ainda será possível atrelar às reflexões desenvolvidas até agora as ideias referentes ao que Moser determina como *posteridade*. Ao discorrer sobre o conceito, o autor trata o *Spätzeit* como um *chegar depois, estar aí depois*. Deste modo, temporalmente falando, o *Spätzeit* é pura posteridade. Porém, deste momento em diante, o autor mostrará o termo com uma conotação cíclica, abandonando um pouco sua linearidade. Nesta concepção, diz: “‘Spätzeit’ chega ao final do ciclo, quando os recursos e os heróis estão esgotados, quando a força vital diminuiu, quando tudo declina, imediatamente antes do desabamento decisivo que anuncia um novo ciclo” (Moser 1999: 44). Assim, cada momento histórico terá dentro de sua evolução cíclica sua ascensão, apogeu e declínio. Mas é exatamente essa ideia de ciclicidade orgânica que Moser quer destruir.

Porém, esta ideia de ciclicidade é interessante para comentar o efeito positivo que a decadência impõe ao homem que se encontra numa época de declínio e esgotamento. Segundo Alois Riegl “o ‘Spätzeit’ não é apenas o declínio daquilo que o precedeu, mas que essa posteridade cultural é marcada por sua vontade própria de criar, e produz suas próprias formas” (apud Moser 1999: 44). Assim, são exatamente as dificuldades geradas a partir desse momento decadente que se transformam em combustível para a produção artística do homem tardio; pois produzir algo dentro desta saturação cultural, decadente e posterior a um presente que foi pleno, torna-se um desafio ao gênio criativo do artista, um desafio que atíça e impulsiona a vontade de criar, e é dos desafios que se alimentam as possibilidades de crescimento.

Deste momento em diante faz-se necessário traçar novas linhas de interpretação a respeito do *Ser Tardio*, linhas que de certo modo extrapolam esta ideia de linearidade temporal e ampliam as possibilidades de significação do termo. Ao discorrer sobre o componente *secundariedade*, Moser nos dá duas modalidades conceituais: a primeira refere-se a “um fenômeno que se repete de maneira mais fraca e muitas vezes deformada, tardio no tempo em relação a um primeiro aparecimento” (Moser 1999: 40). Para referir-se à segunda possibilidade, o autor remete-se a um estudo de Virgil Namoianu intitulado *A Theory of Secondary*. Segundo este estudo, “é secundário aquilo que é lançado à margem do sistema, porque são elementos que constituem obstáculos às tendências fortes desse sistema, chamadas primárias, e que se situam em seu centro” (apud Moser 1999: 40, grifo nosso). É interessante chamar a atenção para esta segunda noção. Note-se que a primeira segue uma linha temporal linear na qual é secundário tudo aquilo que vem depois de um aparecimento

primário, ao passo que a segunda abole a característica temporal e atém-se a uma característica espacial, na qual será secundário tudo aquilo que está distante do centro, portanto, à margem. Atendo-se a esta característica espacial, percebe-se que o *Ser Tardio* não está relacionado apenas a uma linha temporal involutiva, mas também está relacionado com o *lugar* que ocupa dentro de um determinado sistema. Portanto, é perfeitamente possível dois microcosmos viverem paralelamente em um mesmo momento histórico, e ainda assim um ser considerado tardio em relação ao outro, pois aqui a principal condição para o *tardio* é espacial e não temporal. Começa-se a perceber, a partir de agora, a marginalidade como uma das características do *Ser Tardio*. E, para compreender com maior nitidez esta dicotomia entre regiões que coexistem em um mesmo momento histórico, Walter Moser propõe um esquema bastante simples:

O esquema mais freqüente consiste em medir o atraso deslocando-se do centro para a periferia. Partindo do centro de uma área cultural que, tendo conhecido um desenvolvimento, conseguiu impô-la como a norma do progresso, ou muito simplesmente, como o último lançamento da moda, constataremos, deslocando-nos para a periferia, que o progresso não chegou ainda ali, que a zona periférica está, pois, em atraso. É sobretudo o processo de colonização que aguçou nossa percepção deste tipo de fenômeno, impondo este esquema de pensamento. No contexto colonial, o atraso periférico é endêmico porque determinado e controlado pela metrópole, que se acha em posição de força. Mas esta defasagem temporal pode ser lida em muitas outras distâncias: entre a cidade e o campo, planície e montanha, por exemplo. (Moser 1999: 48)

Compreende-se, deste modo, que há uma forte noção de atraso em uma cultura periférica em relação a uma cultura dominante. A região amazônica se enquadra neste tipo perfil periférico, principalmente por conta do processo histórico de colonização, no qual seu distanciamento em relação ao centro provocou profundas diferenças que a colocaram em condição de subalternidade, desvantagem e atraso diante das culturas centrais (estas em posição de força). A marginalidade característica das regiões periféricas será, a partir de agora, a principal tônica do *Ser Tardio* a ser trabalhada nesta análise. Pois a marginalidade é também uma das condições fundamentais para que se possa forjar o conceito de modernidade tardia. Como diz Allison Leão, em *Representações da natureza na ficção amazonense*: “Se, por um lado, as modernidades tardias não são necessariamente periféricas, por outro, as modernidades periféricas são fundamentalmente tardias” (Leão 2008: 93). Esta modernidade tardia traz consigo o atraso tecnológico, artístico, econômico e político em relação ao centro; dificuldades que também deverão ser enfrentadas pelo artista local. Entre as dificuldades ocasionadas pela condição de marginalidade, está a inserção destruidora de um processo de modernização que, em uma atuação aculturadora, pode diminuir e aniquilar a cultura local, exigindo do artista inserido neste contexto: ou a aderência ao modelo aculturador externo, ou uma resposta

criativa em forma de resistência a estes fenômenos gerados por sua condição marginal e tardia. É desta resposta criativa que trataremos a seguir.

2. A transculturação como resposta

O distanciamento que a Amazônia mantém diante dos grandes centros de efervescência cultural, política, tecnológica e econômica caracteriza-a, diante das reflexões expostas até aqui, como uma região inserida no processo de modernidade tardia. Porém, é necessário frisar que este *Ser Tardio*, esta marginalidade da qual a Amazônia faz parte é fruto também de um processo histórico, político e econômico que se atrela à suas características geográficas. Esta marginalidade encontra suas raízes em um processo de exploração colonial que afetou não só a Amazônia, mas toda a América Latina.

A dicotomia entre modernidade e atraso talvez atinja seu ponto mais significativo na história da humanidade no ato do descobrimento da América, quando a modernidade europeia choca-se com o “arcaísmo” do novo mundo. A partir de então, teremos duas culturas tão díspares que, embora coexistindo em uma mesma época, permaneciam distantes no tempo histórico, dado o grau de evolução tecnológica europeia e o arcaico estilo de vida das terras recém-descobertas⁴, caracterizando, deste modo, uma espécie de confronto entre temporalidades distintas. Assim, podemos começar a ter uma noção de como esta interpretação espacial do *Ser Tardio* vem se delineando historicamente; ou seja, a cultura americana, no ato do contato, já se torna automaticamente tardia e marginal diante da cultura europeia, que estava em condição de força naquele momento: tardia, porque relativamente arcaica. Marginal, porque agora existia diante de um centro que estava em posição de força e que, mesmo à distância, dominaria as regiões recém-descobertas e imporá sua cultura. Isto é, antes do confronto com o europeu, os povos ameríndios existiam de modo pleno, único; após o contato, passaram a existir em função de um centro. É interessante notar aqui o modo como a ideia de *Ser Tardio* e *marginalidade*, dentro deste contexto histórico proposto – o ato do descobrimento –, já nascem amalgamadas.

⁴ Aqui, a palavra *arcaico* só pode ser compreendida como tal em contraposição à modernidade europeia, pois, considerando-se as culturas destas civilizações isoladamente, isto é, antes do contato com o europeu, elas eram perfeitamente auto-suficientes, não necessitando da tecnologia moderna para sua subsistência. Além do mais, o arcaísmo destes povos é relativo, pois, mesmo antes de 1492 já apresentavam consideráveis avanços no campo tecno-científico; por exemplo, os incas, que se destacaram na arquitetura com suas construções de pedra e na matemática, pois já possuíam um sistema numérico decimal; os astecas, que se destacaram por suas noções de astronomia, de modo que já possuíam um calendário solar; e os maias, que desenvolveram a escrita hieroglífica, deixando uma grande quantidade de escritos. E ainda é interessante ressaltar que estas civilizações dominavam sofisticadas técnicas agrícolas (Pazzinato; Senise 1992: 50-51).

É a partir desse momento que se inicia a inserção da modernidade europeia⁵ na cultura latino-americana. Modernidade que, como dito acima, chega de modo tardio a este lado do Atlântico. Este fato, aliado aos interesses econômicos e expansionistas dos colonizadores, determinaria fortemente a velocidade e a espécie de desenvolvimento⁶ que caracterizaria o continente americano ao longo da história. Aqui, é possível observar que um dos grandes problemas da modernidade nas regiões marginais talvez seja o fato de modernidade não ter sido gerada em um processo interno, ou seja, não ter sido gerada de dentro para fora, proporcionando assim uma expansão tecnológica e econômica interna. A modernidade nestas regiões marginais historicamente foi introduzida de modo inverso, de fora para dentro, e esta inserção não veio com o propósito de desenvolver estas regiões, mas com um propósito de exploração. É contra esta inserção nociva da modernidade que o artista local articula sua resposta transculturadora; termo que será gerado justamente por conta das influências culturais recíprocas entre colonizador e colonizado.

Buscando uma melhor forma de compreender o intercâmbio cultural proveniente deste confronto entre Europa e América Latina, o sociólogo cubano Fernando Ortiz, em seu estudo *Contrapunteo Cubano Del tabaco y El azúcar*, cria, em 1940, o termo *transculturação*, que, segundo Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos, teria o intuito de “explicar o impacto das trocas culturais e econômicas durante o empreendimento colonial” europeu na América Latina (Aguiar; Vasconcelos 2004: 87); e “descrever um processo no qual duas culturas, em situação de encontro ou confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente” (Aguiar; Vasconcelos 2004: 87). Assim, o termo *transculturação* seria, para Fernando Ortiz, “esse trânsito vital, ou jogo dialético, entre culturas” (apud Aguiar; Vasconcelos 2004: 87). Porém, faz-se necessário fazer algumas ressalvas quanto ao uso do termo *dialético* pelo autor. Tal vocábulo parece ser amistoso demais para descrever o áspero e violento processo de colonização ao qual foram submetidos os povos da América Latina. A palavra *dialético* pressupõe um diálogo onde ambas as partes têm suas características próprias: opiniões, percepções e imaginários próprios, e, principalmente, voz para manifestá-las. Se pensarmos no confronto entre colonizadores e dominados, não houve diálogo; e, se, de algum modo houve esta troca cultural, esta se deu de forma áspera e violenta. Ora, a Europa do século XV passava por grande crise política e econômica⁷, por isso lançara-se ao mar; de modo

⁵ Neste ponto entende-se *modernidade* como todo o avanço e conhecimento tecno-científico desenvolvido vivenciado e utilizado pelas nações europeias colonizadoras. Integra-se também neste entendimento específico (posto que o termo *modernidade* é amplo e possibilita muitas leituras) as outras facetas culturais do colonizador como religião, imaginário, organização social, etc., todos tidos como superiores dentro do ideal europeu de civilização.

⁶ Trata-se aqui de um desenvolvimento comedido e vigiado que não visava à melhoria de vida das populações americanas, nem a valorização de sua cultura, nem sua auto-suficiência política e econômica. Este desenvolvimento visava unicamente à geração de riquezas para a metrópole.

⁷ As constantes guerras internas – Cruzadas, Guerra dos Cem Anos entre França e Inglaterra, etc. –, a fome causada por terríveis mudanças climáticas e a epidemia de peste negra ainda no século XIV, fizeram a Europa iniciar o século XV abalada e com uma sensível redução na mão-de-obra ativa. A diminuição da produção e ofertas de mercadorias no mercado interno fizeram aumentar a procura de mercadorias orientais, principalmente especiarias. Este fato, que levou o continente a importar muito mais do que exportar, aliado às constantes guerras e aos surtos cíclicos de peste negra gerou uma profunda crise que estagnou o processo de crescimento econômico e ameaçou a afirmação dos estados

que grande parte da herança cultural local só foi assimilada pelos europeus enquanto possibilidades econômicas. Portanto, se por um lado a metrópole assimilava aspectos da cultura local em virtude de suas pretensões econômicas, aniquilando e soterrando o restante que não chamava a atenção de seus interesses, por outro, não havia muitas alternativas para os dominados a não ser aceitar compulsoriamente as inserções culturais externas, que visavam transplantar para o mundo recém-descoberto sua arte, sua religião, sua organização social, política e econômica, seu imaginário, sua percepção de mundo, enfim, sua cultura. Diante disto, houve um trânsito cultural de mão dupla, mas este não se deu de um modo dialético – no sentido brando, amistoso e dialógico no qual ambas as partes se elevam com o contato –, deu-se de modo despótico e assimétrico. Para que houvesse uma elevação cultural no âmbito colonial proveniente deste confronto desigual, seria preciso uma reelaboração dos influxos modernos aliada a um resgate da tradição local – soterrada pelos influxos culturais compulsórios – enaltecendo-a, fortificando-a e firmando-a como identidade e resistência diante de um processo aculturador.

Para delimitar mais as reflexões ao espaço amazônico, faz-se necessário começar a pensar os influxos desta modernidade no território brasileiro. Segundo Ángel Rama (2001), “são dois os processos de transculturação registrados ao mesmo tempo: um entre as metrópoles externas e as cidades latino-americanas e outro entre estas e suas regiões internas” (Rama 2001: 217). Neste conceito, os influxos da modernidade partiriam da metrópole e primeiro incidiriam sobre as cidades litorâneas e centrais, e estas, por sua vez, assimilando estes influxos, em um gesto de dependência, transfeririam para o interior o sistema de dominação cultural, intensificando assim a submissão cultural da nação. Neste contexto, é possível pensar a região amazônica como duplamente tardia e marginal, pois o é, primeiramente, em relação ao centro e ao litoral⁸ e, posteriormente, à metrópole européia. Estas pulsões externas da modernidade urbana, ao serem inseridas em um contexto interno, desencadeiam não só um processo de submissão, mas principalmente de absorção e desintegração da cultura local. Como o deixa bem claro Ednea Mascarenhas em *A ilusão do Fausto* (1999), ao discorrer sobre os impactos da inserção do modelo cultural europeu na cidade de Manaus, no início do século XX, momento em que a efervescência econômica gerada pela intensa produção e valorização da borracha no mercado internacional atraía cada vez mais pessoas, causando um aumento na densidade demográfica e no número de casas aviadoras, importadoras, etc., na capital. Diante disto, tornou-se necessário – e o momento econômico tornava isto viável – que se implementassem mudanças estruturais e culturais que correspondessem à nova realidade da capital provinciana do Amazonas.

Assim, o modelo escolhido pela elite local como símbolo da modernidade contemporânea foi o francês, de modo que os impulsos modernizantes externos

nacionais. “Em vista disso, as monarquias nacionais procuraram garantir o seu fluxo de rendas, através da expansão de mercados, buscando os produtos que internamente tinham consumo assegurado” (Pazzinato; Senise 1992: 36).

⁸ Ver em “O Amazonas no Brasil e no Mundo” o longo processo de anexação da Amazônia ao território brasileiro. Esta só foi anexada ao Império como província no dia 29 de novembro de 1823, portanto um ano após a independência do Brasil. Isso não significou, contudo, um diálogo de múltiplos interesses entre ambos. O sentimento de subalternidade e distanciamento amazônico frente ao Brasil imperial do centro permaneceu e recrudescer com o tempo.

encontraram solo fértil na Manaus do início do século XX. Isso se deu principalmente por dois motivos: primeiro, porque a elite manauense queria essa modernidade, como um sonho antigo, pois, desde a década de 1850 já se iniciavam mudanças no aspecto urbanístico e arquitetônico da cidade de Manaus, mudanças nas quais era possível perceber os ares deste anseio que circulava na capital da província. Como exemplo, podemos citar: a abertura da estrada Epaminondas, em 1865; o calçamento das ruas Marcílio Dias e Flores (atual Guilherme Moreira), em 1871; a construção de uma das primeiras obras da cidade a utilizar ferro em sua estrutura – a ponte de ferro dos remédios, da qual algumas imagens datam de 1880, etc. Todas essas iniciativas tinham o objetivo de dar à capital um aspecto mais civilizado que aos poucos foi se sobrepondo ao aspecto antigo e provinciano. Deste modo, é possível perceber que, nos anos de 1850 a 1890, vai se delineando uma tensão entre tradição e modernidade que se projeta nos conflitos entre os antagônicos modelos de sociedades presentes na cidade: o europeu (da elite branca) e o provinciano (com raízes indígenas). Assim, os esforços do estado foram direcionados, primeiramente, para garantir o modelo europeu de sociedade, e foi com esta perspectiva que se formularam os projetos da cidade para serem colocados em prática a partir de então (Bentes; Rolim 2005: 149); e, segundo, porque essa adaptação ao modelo europeu visava a atrair investimentos do capital estrangeiro. Assim, o “novo espaço urbano foi pensado para atrair e impressionar investidores” (Bentes; Rolim 2005: 158).

[...] a modernização em Manaus, não só substituiu a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, as carroças pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transformou a paisagem natural, destruiu antigos costumes e tradições, transformou o índio em trabalhador urbano, dinamizou o comércio, expandiu a navegação, estimulando a imigração. [...] Modernidade dotada de uma visão transformadora, arrasando tudo o que considerava atrasado e feio, construindo o que julgava ser avançado e belo. (Bentes; Rolim 2005: 158)

Diante da exposição de algumas ressonâncias da inserção de influxos culturais externos na cultura local, é interessante perceber as ideias de Ángel Rama, quando, ao tomar o conceito de transculturação de Ortiz, começa a pensar o modo através do qual o artista local, posicionado em uma marginalidade interna e tardia, usa estes influxos, não como forma de submissão, mas como forma de resistência a um processo aculturador. Para Rama, *transculturação* seria exatamente a apropriação criativa desses elementos externos, e sua utilização para uma espécie de amálgama com a cultura local; desse amálgama surgiria algo novo, resultado desse sincretismo cultural (Rama 2001: 257-258). Neste sentido, é possível dizer que *transculturação* seria um processo que traz em si uma dupla natureza: assimilação e resistência. O artista se encontra na posição de mediador entre a cultura endogâmica local e os impulsos de modernização externos. Ao estabelecer uma espécie de ponte entre esses dois elementos e implementar uma fusão entre ambos, o artista faz de sua obra algo universal, pois parte da essência de sua cultura local, trabalhada agora com os recursos e as técnicas modernizantes externas. Assim, segundo Marli Fantini, as

obras dos artistas transculturadores pairam “entre os pólos da resistência tradicionalista e o impulso modernizador” (Fantini 2004: 166).

Rama fala de três formas de reação ao impacto modernizador: a primeira, *vulnerabilidade cultural*, trata da renúncia da cultura própria e assimilação passiva das propostas externas, sem resistência; a segunda, *rigidez cultural*, é aquela que se fecha em si mesma, abominando qualquer contato com o novo. A terceira, *plasticidade cultural*, nas palavras do autor, é “a destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades” (Rama 2001: 215). Aqui reside a essência do artista transculturador, que revitaliza sua cultura utilizando-se das contribuições novas trazidas de fora. Neste ponto, o processo de *rigidez cultural* é necessário, mas apenas no sentido em que se configura como um *voltar-se para si mesmo*, proporcionando um mergulho profundo no seio de sua própria cultura, porém não um simples mergulho hermético, mas auto-analítico, crítico, que busca reexaminar os valores tradicionais locais para assim articulá-los com as contribuições da modernidade, portanto, dialógico. Este diálogo, prossegue Rama, vai gerar novas perspectivas dentro da própria cultura, perspectivas que, apesar de sincréticas, mantêm a identidade tradicional local. Portanto, esta seria em si, a utilização da transculturação como resposta aos efeitos nocivos do ser tardio: um amálgama entre os influxos aculturadores e os aspectos de uma cultura marginal e tardia que geraria algo novo, algo que, mesmo sendo derivado de um sincretismo, ainda manteria um elo com as tradições locais. Assim, cabe ao artista local “lançar mão das contribuições da modernidade, revisar à luz delas os conteúdos culturais regionais e com ambas as fontes compor um híbrido que seja capaz de continuar transmitindo a herança recebida. Será uma herança renovada, mas que ainda pode se identificar com o seu passado” (Rama 2001: 255-256).

Tomando-se a figura do artista transculturador como mediador entre dois pólos antagônicos - a resistência tradicionalista e o impulso modernizador - é possível pensar na dificuldade de articulação de uma resposta transculturadora na qual o artista local se apropria do influxo modernizador para, a partir deste, iniciar um trabalho de resgate e revalorização da cultura local, pois, para realizar tal forma de resposta a um influxo externo, é necessária uma ação em dois movimentos: primeiramente, é preciso que o artista local obtenha o pleno domínio dos recursos postos à sua disposição por esta modernidade externa; depois é necessário um *voltar-se* crítico e analítico para si mesmo, para suas próprias tradições, para o imaginário e o cotidiano de sua região interna. É só então, depois de cumpridos estes dois momentos, que o artista terá possibilidade de fazer uma mescla cultural bem sucedida que possa gerar este terceiro elemento. Na ânsia de domínio destes recursos externos, muitos artistas locais encontram uma saída na migração; pois, segundo Ángel Rama, estes problemas com o domínio dos influxos modernizadores “em muitos casos, se resolveram graças à migração, em direção às cidades principais de cada país, de muitos dos jovens escritores provincianos [...]. As soluções estéticas que nasceram nos grupos destes escritores mesclaram em várias doses os impulsos modernizadores e as tradições localistas” (Rama 2001: 88).

A resposta articula-se como resistência à modificação não só da arquitetura e do modo de vida, mas principalmente contra a lenta destruição do imaginário

cultural local que vai aos poucos perdendo sua força e sendo substituído pelas novas estéticas, anseios e imaginários da modernidade.

Se pensarmos que a tradição é um dos principais fundamentos da afirmação de uma identidade cultural própria, local, regional, e a inserção hegemônica dos fluxos culturais externos destroem esta mesma tradição, o ato de voltar-se para si mesmo, para sua própria tradição como foco temático principal, faz de *Frauta de barro* uma obra de resistência, de reação aos efeitos negativos gerados por tal inserção. Aqui é que se dá a perspicácia do autor: neste processo de reação. Voltar-se para si mesmo, reler o passado, ou ainda a sua tradição cultural e usá-la como foco temático principal sem, no entanto, fechar-se hermeticamente para os impulsos modernizadores, mas abrindo-se a eles de modo crítico e dialógico. Pois, sendo o processo modernizador algo difícil de ser contido e, de certo modo, imposto às regiões tardias devido aos processos políticos e econômicos globalizados que exigem que as regiões marginais se ponham em pé de igualdade econômica, política e tecnológica com as outras regiões centrais, dependendo disto sua sobrevivência em um mundo regido pelo capitalismo, não restam ao artista muitas opções a não ser aceitar estes influxos modernizantes como frutos de um processo histórico, e, até certo ponto, inevitável. Mas o que faz a diferença é o modo como o escritor se posiciona diante desta modernidade, o modo como a assimila e responde a ela. Bacellar (1963) não apenas *assimila* a cultura externa; ele incorpora os aspectos externos modernizantes e manipula-os como utensílios de expressão para rearticular sua tradição local. Isto deixa transparecer o processo de transculturação, o processo de fusão entre a estética modernizante externa e a ânsia de valorização e preservação da tradição local, nascendo daí algo novo, que traz em sua gênese sincrética não apenas a união entre elementos díspares, mas o estudo crítico e analítico de ambos.

3. Ressonâncias

Pensar a poesia de Bacellar como uma poesia da memória, da recordação, uma poesia que dialoga com o passado, buscando resgatar, ou ainda, manter imaginariamente vivas as lendas, as histórias, a língua, a arquitetura e a geografia de uma cidade que já não existe, uma cidade sufocada pelos influxos modernizadores externos, já é pensar tal poesia como resistência. A Manaus cantada por Bacellar é a Manaus da ruína, aquela que prova o amargor da decadência após um declínio vertiginoso do outrora lucrativo mercado do látex. Tendo em mente a noção explorada na primeira seção, de *perda de energia*, não é difícil empreender uma interpretação que explique esse diálogo com o passado, pois, dentro desta concepção de *tardio*, todo avançar é um caminhar para a ruína, uma involução gradativa, linear e degenerativa. Portanto, a plenitude de um sistema estaria em sua gênese, isto é, em um momento inicial já pretérito. Deste modo, quanto mais próximo o homem tardio estiver deste passado, mais próximo estará da plenitude.

Assim, é possível perceber um sentimento de recordação, de saudade que vai se estendendo por vários poemas. Este sentimento brota das ruínas contempladas pelo eu lírico neste momento tardio, ruínas, como podemos perceber nestes breves trechos do poema “Balada da rua da Conceição”: “Vão derrubar vinte casas/ na rua

da Conceição/ Vão derrubar as mangueiras/ e as fachadas de azulejo/ da rua da conceição” (Bacellar 1998: 38). É possível perceber neste poema os impactos da modernidade que, ao se impor, destrói aspectos marcantes da cultura e do cotidiano local. Este é, talvez, um dos poemas mais significativos da obra neste sentido. Ele está inserido em um grupo de poemas chamado “Romanceiro Suburbano”, o que nos leva não só à ideia de atraso – pois suburbano é aquele lugar no qual o urbanismo modernizador ainda não se fez, ou ao menos não se fez completamente –, mas também à ideia de marginalidade, uma vez que se conhece como suburbano também aquilo que está distante do centro. Deste modo, temos aqui algumas características muito marcantes do *ser tardio*: passadismo, ruína e marginalidade. Este passadismo, esta nostalgia, digamos assim, é perceptível em vários momentos ao longo da obra; porém destaca-se neste momento do trabalho, o diálogo das mangueiras que, situadas num presente tardio, relembram a plenitude do passado: “Nunca mais a prefeitura/ quis cortar as nossas tranças/ - o cabelo a *La garçone*/ que agora no modernismo/ se chama de taradinho./ Ah! Tempos que já se foram/ e nunca mais voltarão,/ nunca mais será lembrada/ a rua da Conceição” (Bacellar 1998: 40-41).

Assim, é interessante notar que a obra de Bacellar traz consigo, de forma mais marcante, uma dupla ideia de *tardio*, pois se, de um lado, encontra-se inserido no conceito espacial de *tardio*, por conta de sua condição geográfica periférica em relação ao centro, por outro lado, o modo como estão organizados alguns grupos de poemas em seu livro, sob o ponto de vista temático – a saber, principalmente, “Romanceiro Suburbano”, “Sonetos Provincianos” e “Três noturnos Municipais” –, é uma sensível e nostálgica recordação do passado, uma tentativa de reconstrução do imaginário do homem local, de resgatar uma Manaus antiga, afetiva, que só pode ser tocada e sentida através do sonho e da memória; uma cidade que foi aos poucos sendo soterrada pelo progresso, pela Manaus moderna e mecânica. Como nos diz Tenório Telles, trata-se de

[...] um passeio pelo tempo, um mergulho no passado, de onde recolhe a matéria com que constrói sua poesia. Bacellar é o arqueólogo de uma época subtraída, destroçada pelo destilar corrosivo dos dias, tragada pela voracidade do progresso (compulsório nos trópicos). Seu trabalho poético é o de um rapsodo que preserva, através de seu canto, a memória de um tempo estiolado, desaparecido sob a esteira da modernidade. (Telles 1998: 215-216)

Ainda nesta perspectiva espacial e geográfica do *Ser tardio*, percebe-se a obra de Bacellar como marginal, principalmente pelo fato de ser uma obra amazonense e, portanto, pertencente a uma região que se encontra distante do centro. Ao delimitar-se um pouco mais o foco desta análise, é possível situar a geografia referencial representada na obra principalmente pelos bairros suburbanos em um contexto periférico mesmo dentro de uma esfera local. Ora, sendo a vontade de modernização e adaptação ao modelo cultural europeu uma iniciativa amplamente elitista, a resistência a tal modernidade, os ímpetos de preservação e resgate das tradições locais – estas em processo de soterramento – só poderiam partir de uma marginalidade periférica em relação ao centro – aqui delimitando estas reflexões à

cidade de Manaus à época – ou seja, das classes menos favorecidas que representavam um entrave não só ao processo paisagístico, urbanístico e modernizante da cidade, mas também à pretensão de substituição dos antigos costumes e tradições locais por posturas e hábitos considerados mais aceitáveis dentro de padrões elitistas; caracterizando assim a atuação do processo modernizante não apenas no âmbito estrutural, mas também no âmbito comportamental, subjetivo e tradicional da população manauara.

Ao pensar que a resposta ao processo aculturador só pode partir da periferia, pois esta, afastada do centro de Manaus, foi, talvez, a que mais preservou resquícios de uma tradição em franco processo de extinção, podemos pensar *Frauta de barro* como uma obra notadamente tardia, porque periférica; e periférica não apenas pelo resgate da tradição local que se perdia, e que jazia na marginalidade, mas também pelos ambientes caracterizados em vários poemas que se remetem a uma Manaus periférica, distante e esquecida pelos avanços modernizantes que agiam velozmente no centro da cidade. Poemas como: “Balada das treze casas”; “Beco do ‘Pau-Não-Cessa’”; “Noturno no bairro dos tocos”; “O caso da Neca” – este ambientado no bairro de Educandos. Assim, grande parte dos ambientes escolhidos por Bacellar para articular suas respostas são suburbanos, principalmente no “Romanceiro”. E respondem aos impulsos modernizantes que vêm do centro – impulsos que apesar de inicialmente afetarem apenas o centro, irão lentamente inserir-se, ainda que de modo tardio, na realidade nostálgica cantada por Bacellar. A marginalidade destes bairros que ambientalizam grande parte da obra faz parte de uma medida estratégica e política da elite manauara da época, para adaptar o centro da cidade aos padrões europeus e assim tentar atrair mais investimentos estrangeiros para a capital, em um processo que Dorinette dos Santos Bentes e Amarildo Rodrigues Rolim assim caracterizam:

Para completar este quadro de segregação social, novos bairros foram criados para abrigar a camada mais pobre da sociedade. Esses bairros eram isolados da parte central da cidade pela distância ou por igarapés como era o caso dos bairros de Constantinópolis (atual Educandos), Toco, Mocó, São Raimundo, Flores, Colônia Oliveira Machado e Cachoeirinha. Todo este esforço era para garantir que tipos humanos indesejáveis não atropelassem a vida da cidade da elite. (Bentes; Rolim 2005: 159)

A proposta de resistência que se evidencia em *Frauta de barro* também se concilia com a biografia do autor, que foi um dos fundadores do *Clube da madrugada* – movimento fundado em 22 de novembro de 1954 e que teve como principal objetivo atacar a Academia Amazonense de Letras, que exercia uma espécie de hegemonia “praticada com ranços de parnasianismo e simbolismo tardios” (Krüger 2007: 73). O ato de resistência observado na obra articula-se com o movimento *Clube da Madrugada*, na medida em que este engendrava forte oposição à Academia, que representava, naquele momento, muito mais os interesses e valores externos, metropolitanos, de uma cultura dominante, do que os interesses e possibilidades de valorização da cultura local. É possível perceber aqui uma contradição: ao mesmo

tempo em que *Frauta de barro* assume uma postura de contestação, dado o contexto social e cultural de sua concepção, também será possível detectar em sua estrutura aspectos estéticos e linguísticos característicos dos valores metropolitanos e dominantes contra os quais está se insurgindo. Tal contradição pode ser explicada a partir das noções que vêm sendo trabalhadas ao longo deste artigo; o que há, nesta questão específica que está sendo levantada, é uma fusão.

Começa-se, a partir daqui, a fazer-se necessária a percepção do trabalho mediador do artista transculturador que se encontra situado entre a tradição local e os influxos da modernidade, o modo como se apodera da influência externa e a transforma em subsídios valiosos para representar com mais eficácia aspectos culturais locais. É possível a percepção desta fusão transculturadora já no primeiro poema do livro – que não tem título e faz parte de um grupo de quatro sonetos chamados “Variações sobre um prólogo” – na medida em que o autor escolhe como métrica de seus versos a redondilha maior, verso caracteristicamente adotado pela poesia popular. “Como se sabe, os heptassílabos caracterizam a espontaneidade de versejadores sem qualquer sofisticação como os compositores do cordel nordestino” (Krüger 2007: 91). O que chama a atenção neste primeiro poema é a relativa complexidade encontrada no jogo rímico – “Dos sete pares, apenas dois são pobres: *dia / melodia* e *duvidando / improvisando*. Os demais são ricos e há até mesmo uma rima preciosa, de difícil consecução: *soprá-lo e gargalo*” (Krüger 2007: 90 grifos do autor) –; esta complexidade rímica não condiz com a simplicidade e o cunho popular da métrica utilizada. O que podemos depreender disto é que existe aqui uma fusão entre a cultura popular, representada nas redondilhas maiores, e uma linguagem mais apurada, mais culta, que exige do poeta um maior domínio e conhecimento destes artifícios poemáticos da tradição literária universal. Pode-se contemplar esta fusão de opostos também no fato de tratar-se de um soneto – forma clássica e tradicionalmente organizada em versos decassílabos – posto aqui em versos de sete sílabas, reduzidos assim a sonetinhos. Assim, é possível perceber o *clássico* alinhando-se ao *popular* de um modo harmônico, que nem despreza a influência externa, nem põe a cultura local em posição de subalternidade, mas, antes, põe ambas em consonância, gerando assim um produto novo derivado deste amálgama.

No grupo de poemas “Romanceiro suburbano” é possível perceber de modo bastante acentuado o caráter marginal e popular no qual se insere *Frauta de barro*. Primeiro, ao pensarmos a palavra *suburbano*, suscita-se a ideia de atraso e marginalidade, dois termos que estão diretamente ligados às noções de *Ser tardio* desenvolvidas até aqui. Como já foi exposto, *suburbano* é aquele lugar no qual o urbanismo modernizador ainda não se fez – ou pelo menos não se fez completamente – o que nos leva a compreender que o *suburbano* não é aquele que está isolado do processo modernizador, mas aquele no qual este processo acontece de um modo mais lento. Portanto, há inserção dos impulsos modernizadores no subúrbio. Depois, ao pensarmos a palavra *romanceiro*, a qual se caracteriza como um conjunto de poemas narrativos que teve sua origem na época medieval do Século XIII; “de origem popular e tipicamente espanhol’, que busca nos feitos heróicos da pátria e do povo sua fonte de inspiração” (Moisés apud Souza 2010: 56), podemos perceber na sutil escolha dessa palavra o ato de voltar-se para os feitos, histórias, lendas, enfim, para a tradição do povo. Não se trata apenas de um voltar-se para o

imaginário local, mas também, dado o caráter oral como marcante característica deste subgênero lírico de poemas ao longo da história, para os aspectos linguísticos populares. Portanto a palavra *romanceiro* já traz historicamente em si o imaginário e a oralidade popular, embora em alguns *romanceiros* modernos esta característica popular e oral venha se perdendo, pois

os *romanceiros* modernos já não trazem a marca maior dos *romanceiros* ibéricos: a disseminação oral entre os bardos e o povo, a literatura oral, portanto. A eles (*romanceiros* modernos) é mais próprio chamá-los de *romanceiros* artificiais, pois não nasceram no meio do povo. No geral, conhecemos apenas as histórias populares que narram, mas as narrações chegaram ao nosso conhecimento por via escrita. (Souza 2010: 59)

Se, como diz a autora, em alguns *romanceiros* modernos a característica oral vem se perdendo aos poucos, no “*Romanceiro suburbano*” de Bacellar, tanto a oralidade quanto o imaginário popular caminham juntos, caracterizando assim uma tentativa de não só manter a essência tradicional do *romanceiro*, mas principalmente, buscar um modo de manter vivos o imaginário e o *falar* tradicional do homem local. O poema “O caso da Neca” ilustra bem esta ideia de resgate e preservação do imaginário popular. Quanto à oralidade, é interessante colocar o modo como o investimento em uma linguagem popular, local, aliada a uma linguagem mais culta se constitui como um elemento de resistência e de autovalorização diante de uma cultura externa e em posição de força. É interessante ressaltar que à luz das noções de *plasticidade cultural*, esta linguagem local não se apresenta fechada em si mesma, mas amalgamada com a linguagem externa dominante. Ainda à luz do conceito acima citado, não se trata aqui de um mero sincretismo, mas de uma rearticulação da linguagem local, um aprofundamento nos dialetos discursivos locais que mostra toda sua riqueza e possibilidade de significados, e afirma a identidade linguística local que, em momento algum é percebida de modo inferior diante das estratégias linguísticas externas, pelo contrário, mostra-se em pé de igualdade, posto que as duas caminham lado a lado na obra inteira.

Pelo prisma das noções de *spätzeit* e *Ser tardio*, exploradas até aqui, tanto em seu âmbito temporal linear quanto espacial, foi possível lançar, ainda que timidamente, algumas possibilidades de interpretação sobre alguns dos múltiplos aspectos que permeiam a obra de Bacellar; entre estes, a reconstrução poética do passado que ressoa num intenso sentimento de saudade e recordação; a percepção da marginalidade, da periferia que, de acordo com a exposição e análise teórica desenvolvida neste trabalho funcionam como um dos aspectos marcantes da modernidade tardia e como um dos redutos da tradição e do imaginário local; estes, revisitados e retrabalhados vitalizam-se e assumem uma postura de resistência em uma cidade em nítido processo de soterramento cultural. Esta resistência diante das pulsões externas e aculturadoras da modernidade torna-se uma das características principais do artista local, marginal e tardio que assume uma postura transculturadora diante de tal fenômeno.

Assim, reconhecendo-se as múltiplas possibilidades analíticas e interpretativas do texto literário e a riqueza temática da obra em questão, as linhas interpretativas delineadas ao longo deste artigo nos levam a constatar não só a resposta transculturadora de Bacellar, mas principalmente seu papel mediador entre dois pólos antagônicos e em constante tensão: tradição e modernidade.

Deste modo, pudemos perceber, através desta breve análise, o mérito deste artista local que, apesar de estar situado em uma região marginal e tardia, soube reagir com criatividade diante dos influxos modernizadores. Não se fechou hermeticamente em seu *invólucro cultural*, na ânsia de proteger sua cultura contra a extinção, nem adotou o modelo externo passivamente em detrimento de suas próprias raízes, mas agiu como mediador entre estes dois termos: manteve-se atento às transformações e contribuições trazidas pela modernidade ao mesmo tempo em que se voltou para suas próprias tradições de um modo crítico e autoanalítico, procurando soluções para articulá-la com uma nova realidade que se impunha de modo áspero e compulsório, resultando desta união de opostos um terceiro elemento que, apesar de angariar para si elementos culturais externos, ainda mantém eles fortes com a tradição local.

FRAUTA DE BARRO: THE TRANSCULTURATION AS A RESPONSE TO CULTURAL DELAY

Abstract: Beginning with possible interpretations of the notions of *Spätzeit* and “cultural delay”, this paper analyses the idea of transculturation in *Frauta de barro* (1963) by Luiz Bacellar, one of the most important works of Amazon poetry. The antagonism of peripheral and central regions relates to a dichotomist tension between modernity and delayed ideas. Transculturation is studied as a creative response to the situation of marginality of both the Amazon region and its literary production.

Keywords: marginality; Amazonia; transculturation; *Frauta de barro*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (org). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 87-97.

BENTES, Dorinethe dos Santos; ROLIM, Amarildo Rodrigues. *O Amazonas no Brasil e no mundo*. Manaus: Mens’ sana, 2005.

BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 5 ed. In: *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998, pp. 21-104.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto*: Manaus (1890-1920). Manaus: Valer, 1999.

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (org). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 159-180.

KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2007.

LEÃO, Allison. *Representações da natureza na ficção amazonense* (Tese). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 33-54.

PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena Valente. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, 1992.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. Tradução: Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

SOUZA, Maria Luiza Germano de. *O sertão revisitado: o regionalismo literário amazônico em Elson Farias e Milton Hatoum* (Dissertação). Manaus: UFAM, 2010.

TELLES, Tenório. Tempo e poesia em Luiz Bacellar. In: BACELLAR, Luiz. *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998, pp. 11-19.

ARTIGO RECEBIDO EM 19/09/2013 E APROVADO EM 05/12/2013