

Os poemas negros de Raul Bopp

Vera Lúcia de Oliveira

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

ABSTRACT

Raul Bopp was the last modernist to have works gathered, in 1998. He is one of the most original writers of Brazilian Modernism. The study of *Cobra Norato*, his best-known book, is the subject of a chapter in my *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2015). I propose an analysis of *Urucungo*, a lesser-known book in spite of great interest in terms of critical and original focus on the African presence in Brazil, and for rebuilding moments of slaves' tragic life by means of poetic words.

Keywords: Raul Bopp, *Urucungo*, Modernism, Brazilian poetry, Portuguese language poetry.

Raul Bopp foi o último modernista a ter as obras reunidas, em 1998. Ele, no entanto, é uma das figuras mais originais do Modernismo brasileiro. Ao estudo de *Cobra Norato*, o livro mais conhecido, dedicaram-se diversos críticos e o mesmo foi tema de um capítulo do meu livro *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2015). Ao retornar ao autor, proponho uma análise de *Urucungo*, obra menos conhecida, embora de grande interesse por focalizar de forma crítica e original a presença africana no Brasil e por reconstruir, por meio da palavra poética, momentos da vida trágica dos escravos.

Palavras-chave: Raul Bopp, *Urucungo*, Modernismo, poesia brasileira, poesia de língua portuguesa.

Bopp-Norato, viajante nas terras do sem-fim

Raul Bopp¹ foi o último poeta modernista a ter suas obras reunidas, como afirma Augusto Massi, organizador da *Poesia Completa de Raul Bopp*, publicada em 1998². O motivo desse aparente desinteresse por parte dos editores brasileiros decorre da dificuldade em se orientar entre as obras do autor, uma vez que ele não se preocupou em dar-lhes uma sistematização definitiva, deixando que fossem, quase sempre, os amigos a publicá-las. Os seus livros, que constituem, de qualquer forma, um *corpus* exíguo, foram saindo no exterior, com pouca ou nenhuma circulação no Brasil. Releve-se, ainda, que Bopp ingressou na carreira diplomática em 1932 e se deslocou por vários países durante décadas, descuidando-se da sua atividade literária.

Mais do que o sucesso em campo literário, o que parecia interessá-lo eram as viagens e a descoberta do mundo, que o fascinara desde pequeno, tanto que, já aos dezesseis anos, parte sozinho em direção à Argentina, atravessa o Paraguai e

¹ Raul Bopp nasceu em Tupacretã, no Rio Grande do Sul, em 4/08/1898 e morreu no Rio de Janeiro, em 2/06/1984. Apaixonado por viagens, conheceu todos os continentes. Poeta e diplomata, integrou o movimento modernista já na fase do primitivismo nativista e, ao lado de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, constituiu em 1928 o movimento antropofágico. Iniciou a carreira diplomática em 1932, exercendo-a no Japão, Portugal, Espanha, Suíça, Áustria, Guatemala e Peru, país onde a concluiu, em 1963. No que concerne à literatura, a sua obra mais famosa é, sem dúvida, *Cobra Norato*, publicado em 1931, embora tenha deixado também outros textos, inclusive livros de viagens e de memórias. Publicou as seguintes obras: *Cobra Norato*. São Paulo, Irmãos Ferraz, 1931; *Urucungo (poemas negros)*. Rio de Janeiro, Ariel Editora, 1932; *América* (Folheto). Los Angeles, Commonwealth Press, 1942; *Notas de Viagem (Uma volta ao mundo)*. Berna, Druck Stampfli & Cie, 1960; *Notas de um caderno sobre o Itamaraty*. Berna, Druck Stampfli & Cie, 1960; *Movimentos Modernistas no Brasil 1922/192*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966; *Memórias de um Embaixador*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968; *Putirum (Poesias e coisas de folclore)*. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1969; *Coisas do Oriente (Viagens)*. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1971; *“Bopp passado-a-limpo” por ele mesmo*. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1972; *Samburá, Notas de viagens e Saldos literários*. Brasília e Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1973; *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro e Brasília, Civilização Brasileira e I.N.L., 1977; *Mironga e Outros Poemas*. Rio de Janeiro e Brasília, Civilização Brasileira e I.N.L., 1978; *Longitudes, crônicas de viagens*. Porto Alegre, Movimento e IEL, 1980; *Poesia Completa de Raul Bopp*, org. por A. Massi, Rio de Janeiro / São Paulo, J. Olympio e Edusp, 1998.

² As citações e notas presentes no texto são da edição de 1998, embora posteriormente Augusto Massi tenha organizado uma segunda, em 2014. Em relação ao livro *Urucungo*, objeto do nosso estudo, foi acrescentado por Massi, nas notas da quarta seção, o texto “El rostro lacerado del África”, datado “Buenos Aires, 24 mar. 1934” (BOPP, 2014, pp. 227-229). Trata-se de uma espécie de crônica da viagem feita por Bopp em 1929 à África do Sul, onde, com linguagem irônica e olhar agudo e crítico, o poeta se detém na análise de uma África descaracterizada e bem pouco africana, que lhe pareceu “orgulhosa e grotesca”. Esse texto em prosa confirma a sensibilidade de Bopp pelo tema da discriminação e da segregação vivida pelos africanos em seu próprio continente, assim como registra as condições miseráveis de trabalho à quais eram submetidos nas minas de ouro. Entre esses trabalhadores, era altíssimo o número dos que contraíam tuberculose e morriam jovens.

ingressa de novo no Brasil, pelo Mato Grosso, viagem que dura oito meses. Com um espírito errante como o seu, a carreira de embaixador se harmonizava melhor com as íntimas inquietações do nômade curioso de tudo.

Por essa sede de viagens, pela propensão por aventuras e descobertas geográficas e antropológicas, Bopp se identifica com o seu famoso personagem Cobra Norato. Os dois acabaram quase se confundindo em nosso imaginário, como afirma Jorge Amado:

Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. É uma espécie de Pedro Malazarte, que entrou para o número das histórias maravilhosas, que as mães contam aos filhos. Já algumas pessoas me disseram isto. Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que ele era somente um personagem, daquelas histórias de viagens, que contavam na minha terra (Amado em Bopp, 1969, pp. 159-160).

A relação que ambos – criador e personagem – estabelecem com o mundo é visceral, instintiva e direta: não se contentando em percorrer as fáceis rotas turísticas, Bopp-Norato viajam no tempo e no espaço, primeiro por seu país, de norte a sul, depois por outros continentes, com a mesma paixão, curiosidade, participação e aderência íntima às mais díspares e distantes terras e culturas.

O poeta acabou, dessa forma, conhecido como o autor de uma só obra, uma das mais representativas do Modernismo brasileiro, *Cobra Norato* (livro que ele continuou a rever pelos anos afora, publicando pelo menos nove versões diferentes). Bopp nos deixou, no entanto, também outros textos e livros, todos problemáticos – a rigor da verdade – porque organizados e reorganizados em vários momentos da sua vida, com poemas revistos, retirados e reincorporados em outros livros e antologias. Tem origem nesse processo dispersivo a dificuldade em se orientar nesse universo, o que acabou impedindo que a sua obra fosse devidamente avaliada pelos críticos, à luz das diversas contribuições dos protagonistas do Modernismo.

E, no entanto, Bopp é umas das figuras mais originais desse movimento que mudou os rumos da literatura brasileira. Como os demais intelectuais modernistas, ele perambulou pelo Brasil afora, com o desejo de conhecer a fundo o seu país, de descobrir tradições, mitos, lendas, histórias populares, costumes, danças e festas típicas com uma autêntica curiosidade humana e intelectual. Não tinha ainda, nos anos de sua formação, projetos de utilizar todo esse material recolhido para a elaboração de futuras obras literárias, guiava-o simplesmente a paixão pelo que ia descobrindo.

Viajou e se relacionou, muito antes dos próprios modernistas de São Paulo, com o conjunto de artistas e intelectuais, que, nas várias regiões do Norte e do

Nordeste do país, cultivavam espasmodicamente ideias e fermentos de renovação. E, uma vez em São Paulo, frequentará os vários grupos em que a galáxia modernista se irradiou, confluindo depois, por seus interesses específicos, nas propostas antropofágicas de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e tornando-se um dos principais animadores e divulgadores dessa corrente. Colaborou com a *Revista de Antropofagia*, publicando nela trechos do *Cobra Norato*, e tornou-se, em 1928, um dos seus diretores.

É desse período fértil que vem o que de melhor deixou o poeta Raul Bopp. A convivência com muito dos intelectuais paulistas, a troca de experiências e ideias, o clima eclético favorável às reflexões sobre os novos rumos que se deveria dar à literatura e às artes brasileiras, tudo o estimulou. Retoma, então, os manuscritos trazidos dos períodos de permanência em Recife e em Belém do Pará, quer de *Cobra Norato* quer de *Urucungo*, revendo-os completamente e publicando-os, o primeiro em 1931 e o segundo, um ano depois, em 1932.

Embora *Cobra Norato* seja obra entre as mais fascinantes, não retomarei aqui a sua análise, à qual me dediquei num dos capítulos de *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (Oliveira, 2015). No âmbito de tal livro e no contexto específico das pesquisas sobre o Modernismo que realizei naquele momento, acabei tendo que deixar em segundo plano o estudo de outras obras do autor que teriam merecido igual atenção, como *Urucungo (poemas negros)*. O objetivo deste ensaio é, justamente, preencher tal lacuna e analisar sucintamente *Urucungo*, livro do qual pouco se fala, mas que tanta importância tem, tanto no percurso boppiano quanto dentro da literatura brasileira. O poeta aborda em *Urucungo*, de forma crítica e original, a presença africana no Brasil, reconstrói a vida trágica dos escravos, traça cenas do cotidiano feito de duro trabalho braçal, penetra com sensibilidade no universo das senzalas, reconstituindo a memória e delineando-nos um panorama realista da contribuição do afro-brasileiro para a construção do Brasil.

Do mito à história

Urucungo (poemas negros) foi editado em 1932, por iniciativa dos amigos Luiz Verdara, Manilo Giudice, Jorge Amado, Danton Coelho e Carlos Echenique, não tendo sido mais publicado na íntegra, pelo menos até a edição da *Poesia Completa*, em 1998; sucessivas antologias boppianas desfiguraram a estrutura original da obra, fazendo com que se perdesse o sentido da forte unidade interna, temática e formal que o livro continha.

Sabemos que *Cobra Norato* situa-se no reinado do mito, que precede o *khrónos* linear e colhe um instante embrionário, em que as forças da natureza estão – metaforicamente – gerando um país, o Brasil, a partir do manancial de terras e

águas amazônicas. Com efeito, tanto *Cobra Norato*, de Bopp, quanto *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que têm no mito sua espinha dorsal, tentam recuperar energias e significados recônditos de um Brasil arcaico e primitivo, um país rural que não podia continuar ignorado nem marginalizado, pois dele provinham tradições riquíssimas, formadas graças à convivência e, muitas vezes, ao choque entre culturas tão díspares, como a indígena, a africana e a europeia.

Tais obras integram à série dos “retratos do Brasil”, textos que vão abordar as várias fases da formação do país, como se coubesse aos escritores e poetas resgatar a memória individual e coletiva de um passado trágico, que a sociedade e a história oficial tinham atenuado e até mesmo silenciado. Em busca desse passado, os intelectuais modernistas, como já o tinham feito os românticos, instauram um diálogo intertextual com os cronistas do período colonial, como Pero Vaz de Caminha, Gabriel Soares de Souza, Américo Vespúcio, Jean de Léry, aceitando ou contestando as visões de mundo e a linguagem desses primeiros observadores. Através da paráfrase e, mais frequentemente, da paródia, eles montam e desmontam textos e ideologias que condicionaram o processo de formação da sociedade brasileira, processo que levou à perda da identidade original indígena e que marginalizou também outros grupos que contribuíram para a formação dessa sociedade, como os negros, os cafuzos, os caboclos, os mulatos e os imigrantes.

Afirma Wilson Martins que “a ambição subconsciente de todo escritor brasileiro tem sido a de escrever um *retrato do Brasil*” (Martins, 1968, p. 115). Isso ocorre porque retornar ao passado e recuperar a memória, mítica ou histórica que seja, significa recuperar dimensões esquecidas ou marginalizadas da própria identidade. Obras como *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, *História do Brasil*, de Murilo Mendes, fazem parte desse esforço de repensar e de redefinir o Brasil à luz de uma nova consciência, mais livre e aberta, mas, sobretudo, mais crítica.

É evidente que a interpretação da História em tais obras não coincide. Cada autor, em função da sua visão de mundo e, sobretudo, das respectivas posições políticas e ideológicas, vai privilegiar determinados momentos históricos ou mesmo grupos sociais específicos, fornecendo uma própria e parcial representação do conjunto. Um livro como *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, dá uma versão do passado radicalmente oposta à elaborada por Cassiano Ricardo em *Martim Cererê*. Contudo, as fontes consultadas por esses autores serão as mesmas e o índio aparece, em todas essas representações, mesmo as mais antitéticas entre elas, como a do grupo Verde-amarelo e a do grupo da Antropofagia, como símbolo e emblema desse passado que era preciso resgatar.

Como já tinha ocorrido com os românticos, a identificação com o negro acontece muito mais raramente, mesmo em intelectuais afrodescendentes. E, no

entanto, os primeiros africanos chegaram ao Brasil já a partir de 1530 e não é possível conceber a história brasileira sem esse componente fundamental, que permeou todos os setores da vida nacional, da língua à alimentação, da música à literatura, dos mitos à religiosidade, do modo de pensar ao modo de viver e de morrer de todo brasileiro. Afirma Darcy Ribeiro:

Calculo que o Brasil, no seu fazimento, gastou cerca de 12 milhões de negros, desgastados como a principal força de trabalho de tudo o que se produziu aqui e de tudo que aqui se edificou. Ao fim do período colonial, constituía uma das maiores massas negras do mundo moderno (Ribeiro, 1995, pp. 220-221).

O Brasil foi o último país a abolir a escravidão e recebeu quarenta por cento do total de homens e mulheres trazidos como cativos do continente africano ao Novo Mundo. Por mais de três séculos, toda a economia do Brasil se apoiou inteiramente na força do trabalho escravo e, apesar disso, no momento em foi assinada a Lei Áurea, em 1888, que proclamava o fim da escravidão, uma visão classista e racista, hegemônica entre as elites do país, relegou mais uma vez à marginalidade o ex-escravo. Abandonado ao seu destino, expulso das plantações e senzalas – mesmos os velhos, as crianças e os doentes –, empurrado para as periferias das cidades, que se expandiam e se industrializavam, ele se adaptou como pode e inventou modos de sobreviver, em mocambos e cortiços, em barracos precários nos morros e favelas que são, ainda hoje, compostos em sua maior parte por afrodescendentes.

Essa dificuldade em estabelecer afinidades ou mesmo em se identificar com o afro-brasileiro está ligada ao fato de que as classes dirigentes no Brasil sempre viram a mestiçagem como algo de negativo, que levava a uma degenerescência racial³, ideia endossada por muitos intelectuais, mesmo de origem africana, os quais interiorizaram uma visão depreciativa do próprio universo, gerada de fora para dentro, e que eles assumiam no momento em que ascendiam socialmente, pois era a chave para serem aceitos. Foi preciso muito esforço, por parte de toda a sociedade, para que essa ideia se invertesse e para que a miscigenação étnica e cultural brasileira passasse no século XX a ter um valor positivo, já que propiciou o surgimento de uma sociedade vária e original no panorama das nações.

³ Segundo certas correntes eugenistas da época, a miscigenação racial brasileira, causada pelo processo de hibridação nacional, desclassificava o Brasil, pois desnaturava e degenerava as raças nele presentes. A solução adotada pelas elites conservadoras foi a de incentivar a entrada de imigrantes brancos, com o objetivo de “equilibrar” a sociedade, produzindo um progressivo branqueamento do povo. Um dos livros que endossa tal ideologia arianizante é o *Presidente negro ou o choque das raças*, de Monteiro Lobato, publicado em 1926, livro hoje bastante esquecido, mas significativo de uma mentalidade que tantos danos causou à sociedade.

A abolição da escravidão, que levou negros, mulatos e brancos a uma equiparação legal, de fato não renegou nem transformou um conjunto de valores ideológicos elaborados durante todo o período colonial, que regulou por séculos as relações sociais no Brasil e que colocava o negro e o mestiço sempre em posições subalternas. Tal sistema de valores continuou vigente na sociedade, o que impediu que se reestruturassem novos vínculos relacionais, baseados em modelos diferentes, que levassem ao reconhecimento efetivo dos afro-brasileiros como cidadãos com iguais direitos e deveres diante da lei, com as mesmas garantias sociais e a mesma assistência por parte do estado, com iguais possibilidades de ascensão social. Perpetuaram-se, assim, concepções e estereótipos depreciativos, associados à cor da pele e à origem étnica, interiorizados pelos próprios afro-brasileiros como imagens de si, impedindo, por muito tempo, uma autoconscientização da própria importância e valor.

Isso explica, afirma Benedita Gouveia Damasceno, porque sistematicamente os autores negros ou mulatos evitassem, antes do Modernismo brasileiro, argumentos relativos à própria origem étnica ou à própria cor, pois estavam

[...] ligados aos complexos e aos estereótipos herdados da escravidão e eram imbuídos da ideologia do branqueamento. Estando assim as coisas, um dos modos de superar a barreira da cor era o uso de temas literários declaradamente brancos, uma vez que só assim conseguiriam adquirir autoridade e respeito por parte dos brancos (Gouveia Damasceno, 1988, p. 58).

Mesmo nos anos vinte do século passado, apesar do interesse pelas culturas africanas por parte das vanguardas ocidentais, no Brasil essa aproximação ao universo africano ainda tem muito de artificioso. É bem verdade que, em geral, também na França e em outros países, o interesse que os intelectuais e artistas manifestavam em relação a certos elementos e aspectos de origem africana é superficial e pode ser definido mais como uma busca de exotismo do que como desejo real de valorizar tal universo. Dentro dessa tendência, Blaise Cendrars publicou em 1921 a *Anthologie Nègre*, compilação de lendas, mitos, contos e poemas africanos que teve grande repercussão na época e não só na França. A tal propósito, escreve Jorge Schwartz:

Nota-se de imediato que o negrismo, enquanto tema da vanguarda, constitui um repertório importado, desvinculado de uma realidade vivenciada. Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural (Schwartz, 1995, p. 580).

Jorge Schwartz acrescenta ainda que, em momento algum, tais intelectuais visaram “preservar a identidade do negro através de sua história, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a negritude” (*ibidem*).

Se na Europa essa busca de primitivismo leva muitos artistas e escritores a viajar pelo mundo, no Brasil o primitivismo era de casa, bastava se deslocar um pouco pelo país para se defrontar com elementos da arte, da música, dos mitos, das religiões, das lendas indígenas e africanas. Nesse sentido, podemos dizer que serão justamente os intelectuais ligados ao Modernismo a contribuir de forma eficaz para o processo de incorporação desse patrimônio à cultura nacional.

Fundamental será a obra do sociólogo Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, publicada em 1933, que mapeará a contribuição dos vários grupos na formação da sociedade brasileira, evidenciando a importância da presença africana:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer (Freyre, 1989, p. 283).

Basilares serão também as obras de Artur Ramos, entre as quais *O negro brasileiro*, de 1934, *O folclore negro no Brasil*, de 1935, *As culturas negras no Novo Mundo*, de 1935, e, mais tarde, as obras de Florestan Fernandes e de Roger Bastide. Artur Ramos, de modo particular contribuirá não só para o resgate e o reconhecimento dos aportes africanos à cultura brasileira, mas combaterá as posições dos que pregavam a superioridade de um grupo sobre o outro e até, de forma subjacente e subliminar, a segregação racial em nome do eugenismo, teoria pseudocientífica, que, levada às últimas consequências, gerou aberrações em várias partes do mundo, como o *apartheid* e o *lager*.

Voltando ao tema inicial, já Oswald de Andrade, em *Pau Brasil*, obra subdividida em oito séries de poemas ligados por um mesmo projeto unitário, dedica toda uma parte do livro ao período da escravidão, com o título “Poemas da Colonização”. Com breves e densas poesias, ele nos fornece diversos quadros da sociedade escravocrata patriarcal, em que prevalece a violência com a qual os negros eram tratados. Oswald de Andrade resgata momentos de vida cotidiana

nas fazendas, assim como o modo de falar dos escravos, as rebeliões, as terríveis punições, os suicídios, que eram frequentes entre eles.

Podemos supor que também Raul Bopp tenha sido influenciado por esse clima de valorização primitivista e nacionalista, já no período em que viajara pelo país, quando convive com intelectuais do Norte e do Nordeste e, sobretudo, quando entra em contato direto com comunidades rurais dessas vastas regiões, que o fascinaram enormemente, como se pode notar pelos relatos que faz desse período aventuroso:

Em Macapá, encontrei-me com Jorge Hurly. [...] Organizou um extenso programa, com itens do meu interesse pessoal [...] a começar pela 'visitação' do Boi-Bumbá, com seus figurantes e tamboreadas, sem parar, até alta madrugada: fez um arranjo, nos pátios da intendência, da dança do Marabaxo, com fogueira e o grupo de negras marabaxistas; mandou vir alguns negros cantadores de histórias (histórias verídicas e histórias de imaginação) (Bopp, 1969, p. 201).

O contato com a terra faz a gente pensar em ponto grande. O espírito se recobra de valores mais fortes. Os poetas, de um modo geral, magnetizam-se diretamente com os livros. Mas, o certo é mesmo descer ao chão, para escutar, com a fascinação dos sentidos, a vida subterrânea dessa Amazônia indecifrada (*ivi*, p. 217).

Durante a minha estada no Setentrião brasileiro, colhi ensinamentos, que me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que eu formava das coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintáctica. Na sua simplicidade, estavam certamente germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais (*ivi*, p. 224).

Bopp afirma que começou a compor *Cobra Norato* e *Urucungo* justamente nesse período, de contato direto com o Brasil do interior, entre os anos de 1920 e 1922, quando certamente conviveu com comunidades indígenas e africanas. Em São Paulo, em 1926, ele retomará tais anotações e dará forma definitiva aos dois livros, publicando-os logo depois.

Se a leitura feita por Oswald de Andrade do período da escravidão é irônica e crítica, Raul Bopp acrescenta uma apreensão empática da história africana, uma participação emotiva ao drama de milhões de indivíduos aos quais, por tanto tempo, foi negada a liberdade. Nesse sentido, *Urucungo* representa uma novidade, embora tenha, então, passado quase despercebido, o que decepcionou não pouco o seu autor. A desilusão com a literatura e o seu "desquite" da mesma talvez se tenha verificado pela indiferença com a qual as suas obras foram recebidas pela crítica e pelo público: "Mas no ajuste de contas, extraindo a raiz quadrada de uns

elogiozinhos de rua, foi um fracasso. Talvez o recorde do ano. As livrarias venderam um exemplar.” (Bopp, 1998, p. 197).

E, no entanto, *Urucungo*, como se disse, marca uma aderência real, por parte do seu autor, aos valores e significados intrínsecos do universo afro-brasileiro. Nele, o poeta se debruça com sensibilidade e participação, sobre os longos séculos em que os negros foram mantidos no cativeiro, recuperando aspectos da história brasileira menos frequentada pelos modernistas. Interessando-se pelo africano e por sua presença e influência no amálgama cultural brasileiro, Bopp se revela um precursor de tendências que verão, nos anos a seguir e em vários países, a luta pelo reconhecimento da importância das culturas africanas.

De fato, um grupo de jovens estudantes de origem africana, organizados em Paris, vai reivindicar na década de 30 do século passado uma tomada radical de consciência da importância dos valores espirituais e culturais da África, que continha também uma recusa da assimilação dos mesmos à cultura ocidental. Tal corrente literária, que se tornou célebre com o nome de *Négritude*, vital sobretudo entre os anos 1934 e 1948, tem como principais dinamizadores Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Leon Damas. A *Négritude* levou não só à valorização do mundo africano, mas – do ponto de vista político-social – contribuiu para uma radical contestação do colonialismo europeu, dando forças aos movimentos de liberação dos países africanos.

No Brasil, se vários escritores modernistas vão introduzir temáticas africanas em suas obras, entre os quais Ascenso Ferreira⁴ e Jorge de Lima, não houve um movimento forte como a *Négritude*, promovido por escritores e intelectuais negros, pois a mestiçagem, que caracterizou toda a história brasileira, paradoxalmente enfraqueceu qualquer reivindicação de um caráter exclusivamente africano a ser dado à literatura, à arte e à cultura no país. Surgimos “do cruzamento de uns poucos brancos com multidões de mulheres índias e negras” (Ribeiro, 1995, p. 225); somos uma sociedade híbrida, na qual a categoria intermediária entre o branco e o negro, ou seja, o mulato, se identificou sempre com um só elemento, o branco. Foi justamente a ausência de demarcação étnica rígida entre os vários grupos a fazer com que os negros perdessem força em suas reivindicações, sem contar que a expectativa assimilacionista no Brasil leva, afirma Darcy Ribeiro, a uma efetiva “morenização dos brasileiros”, que “se faz tanto pela branquização dos pretos, como pela negrização dos brancos” (Ribeiro, 1995, p. 224). Foi por isso que a valorização de elementos africanos na literatura brasileira foi, sobretudo, obra de escritores brancos.

⁴ Pelo tratamento estético dado à temática africana, Ascenso Ferreira é o poeta que mais se aproxima de Bopp, mesmo porque ambos se interessaram pelas manifestações da cultura popular em geral, resgatando e fundindo, em suas obras, elementos de origem africana, indígena e portuguesa – como cantigas, festas, orações, lendas – já sincretizados no Brasil.

Urucungo: gemido de negro

Se *Urucungo* é fruto do clima do interesse e da valorização primitivista, característico das vanguardas, ele não se tinge de pitoresco ou de exótico; ao contrário, com um tom realista, isento de mitificação, o autor nos fornece uma “visão panorâmica do papel desempenhado pelos negros no processo histórico brasileiro.” (Massi, 1998, p. 23)

O corte dado por Bopp à temática não tem, porém, apenas um caráter histórico ou social, como em Oswald de Andrade, no livro *Pau Brasil*. Bopp não faz poesia sobre a escravidão, mas sobre o escravo; interessa-lhe não apenas a dor humana em geral, mas a dor do negro, a dor sobre a pele e sobre o corpo de cada indivíduo. Se ouvimos nos seus versos as batidas dos tambores africanos, o poeta gaúcho não deixa de captar as pulsações do sangue e o ritmo dos corações e corpos, elemento este que, segundo Roger Bastide, atesta a verdadeira incorporação da poesia africana à poesia brasileira (Bastide, 1997, pp. 17-55).

O livro é formado por dezenove poemas, todos percorrendo a temática africana. O texto é fortemente unitário, não só pela matéria da qual trata e pela perspectiva crítica com a qual a história da escravidão é vista e narrada, mas pela linguagem concreta, que incorpora múltiplos registros e procedimentos formais, embora com predominância de um registro ágil e coloquial, polifônico e dialógico, o que dá maior carga dramática aos textos.

Segundo Antônio Hohlfeldt, um dos poucos críticos que se debruçou sobre o livro, “o que chama de início a atenção do leitor destes poemas é a inclusão de um vocabulário regional ou grupal, a começar pelo título do livro, que se refere a um instrumento musical semelhante ao berimbau, apenas que possuindo uma caixa de ressonância oca” (Hohlfeldt, 1998, p. 66). E Augusto Massi acrescenta que o poeta revela um conhecimento raro da cultura africana, tratando – nos poemas de *Urucungo* – apenas dos escravos oriundos dos grupos quimbundos, que margeavam a vasta bacia do rio Congo (Massi, 1998, p. 24).

Ora, sabemos que a área do Congo era habitada pelos povos de língua banto, os quais tiveram muita importância no Novo Mundo, pela difusão dessa cultura e pelas influências que exerceram na religião e nos cultos, na música e na dança (com introdução de instrumentos de percussão), no folclore, em certas festas e autos populares, como o Bumba-meu-boi, nos contos, adivinhas e provérbios. Também na linguagem, a influência banto foi grande, como observa Artur Ramos: “O *quimbundo* foi o mais importante desses grupos linguísticos [...], os termos quimbundos predominam nas designações da vida social, da toponímica, do folclore, da sobrevivência histórica da escravidão...” (Ramos, 1979, p. 233). E Nei Lopes, no seu *Dicionário banto do Brasil*, publicado em 1998, afirma que cerca de

oito mil palavras de origem banto foram incorporadas à língua portuguesa falada no Brasil, sobretudo das línguas quimbundo, umbundo e quicongo, faladas hoje em Angola. Para Artur Ramos, em suma:

A cultura banto entrou largamente, grandemente, no Brasil. Religiões, folclore, línguas, cultura material... aqui se amalgamaram com outras culturas, porém até hoje conservam certas características de origem, ainda reconhecíveis (*ivi*, p. 235).

Tendo assistido de perto muitas destas festas, tendo participado de cerimônias religiosas, tendo conversado longamente com caboclos, negros, mestiços, brasileiros enfim, que ia encontrando em lugarejos distantes, em cidadezinhas e vilas, em casas solitárias nas margens dos rios, em mocambos perdidos por esse Brasil afora, Bopp voltou com um manancial precioso, que depois fez confluir em sua obra poética.

Em um momento de revisão geral de modelos artístico-literários e culturais, é significativo que os intelectuais modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro retomem a figura do índio como emblema nacional, embora com significado oposto ao do período romântico. Bopp, ao contrário, vai se interessar desde o início por elementos da cultura brasileira já sincretizados, como em *Cobra Norato*, e, quando decide eleger uma figura representativa da nossa história, opta pela do africano, e não pela do índio, muito embora tenha passado meses na Amazônia, em contato direto – supõe-se – também com os índios. Ele se deu conta, no entanto, graças ao conhecimento direto da realidade nacional, de quanto fossem fortes e ricos a presença e o dinamismo dos elementos de origem africana, que permeavam todos os aspectos da vida nacional. Presta, assim, em *Urucungo*, homenagem ao inteiro povo e aos seus descendentes afro-brasileiros, incorporando não só ritmos e expressões ligadas ao mundo africano, mas uma perspectiva diversa com a qual interpreta o passado e o presente do país.

No prefácio da primeira edição, Bopp afirma:

Agora mando esses troços negros que estão como escravos há muitos anos escondidos no fundo do mato. Dei uns puxões nuns e noutros pra desamarrotar. A maior parte escravaria de 1922, 23, 24. Esotericamente eu tinha intenção de fazer um livro “urucungo”, só de gemido de negro. Uma parte: África; pré-histórico, sexual e místico. Outra parte, era o cativo, troços de lavoura, etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas) e no fim uma seçãozinha de “chorados” e “catapiolhos” que é uma espécie de cantiga de ninar. [...]
Esse outro de negro, é um livro fácil. Fracionado. Consciente. O Outro [*Cobra Norato*] não fui eu que fiz. Instinto puro. Bruto. Subsexual. Místico quase. Vocês façam de ‘urucungo’ o que quiserem (Bopp, 1998, p. 197).

O ambiente descrito nos poemas de *Urucungo* é quase sempre o rural: cozinhas, quartos e cômodos de grandes casas patriarcais e pátios de senzala, assim como troncos onde os escravos eram punidos. Releve-se, porém, que a Casa-Grande interessa ao poeta só pelo fato de ambientarem-se nela muitas das cenas que dizem respeito ao dia-a-dia dos escravos. O ponto de vista de Bopp é de baixo para cima, ele não se detém na vida dos senhores, senão quando diretamente relacionada ao destino dos negros, como em “Dona Chica”. A partir da vivência íntima, expressa em gestos, palavras e silêncios dos negros africanos, o autor recupera uma parte de história muitas vezes minimizada ou mesmo omitida pela sociedade, a qual sempre se auto justificou, elaborando de si uma imagem positiva. O olhar crítico do poeta, no entanto, testemunha e denuncia comportamentos de sistemática violência contra o escravo durante todo o período colonial e mesmo depois da proclamação da Lei Áurea.

Vemos, já a partir do primeiro poema, “Urucungo”, que dá título ao livro, a capacidade de Bopp de se pôr na pele do outro. Ele nos faz participar, empaticamente, em primeira pessoa, do drama de Pai-João, velho escravo, em um momento de meditação e de recuperação da memória trágica da sua vida. Se o nome genérico adotado para designar o escravo, “Pai-João”, pode indicar tantos indivíduos da mesma condição, percebemos no texto um corpo e uma consciência específicos e, graças à força da poesia boppiana, esse personagem é delineado em suas peculiaridades de indivíduo.

A sensação de perda e de exílio de Pai-João, o tom sombrio do texto, em que entram muitos termos africanos, as imagens presentes, que trazem à tona cenas de violência que ficaram impressas no corpo e na alma do velho escravo, tudo solicita uma participação emotiva do leitor ao drama narrado. De fato, o texto projeta a imagem de um velho alquebrado pelo trabalho duro e pelas humilhações, das quais não se esquece:

Erguem-se das solidões da memória
Coisas que ficaram no outro lado do mar.

Preto velho nunca mais teve alegria. [...]
Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco. (Bopp, 1998, p. 198)

O ritmo dos versos é melancólico, quebrado apenas pela música dos atabaques, que outros negros estão tocando ao redor de uma fogueira: “começa a dança nostálgica dos negros, / num soturno bate-bate de atabaque de batuque.” (*ivi*, p. 198) Note-se, aqui e nos demais poemas, como a aliteração reproduz o sincopado dos tambores.

Há no poema a referência à umbigada: “Perto dali, no largo pátio da fazenda, / umbigando e corpeando em redor da fogueira” (*ivi*, p. 189). Essa dança veio para o Brasil com os escravos bantos e estaria, segundo Câmara Cascudo, na origem do samba⁵. Como tantas outras danças africanas, a umbigada é um tipo de batuque, nome genérico dado pelos portugueses a qualquer dança de escravos, não importando a origem ou o tipo. Se com os termos “batuque” e “dança” associamos, quase sempre, atmosferas de movimento e festa, é sintomático que, aqui, a dança é nostálgica e melancólica, como o são a música e os movimentos dos negros ao redor da fogueira. Eles na verdade tentam recompor, em um ambiente estranho, distante e mesmo hostil, tradições e modalidades de relações sociais características da terra de origem, que estavam perdendo, para sempre, no Brasil.

Também nos demais poemas, o foco é a vida dos escravos, suas tradições, suas cantigas, muitas delas recolhidas provavelmente por Bopp em suas viagens, como a “Cata-piolho do Rei Congo”, definido “Embalo de Rede”, que tem a estrutura e a linguagem suave e carinhosa das cantigas de ninar, entoadas pelas amas-de-leite negras para os filhos dos brancos. Os hipocorísticos abundantes, sobretudo os diminutivos, reforçam o tom afetivo dos versos:

Ó Cata-piolho
me empresta o teu sono.
Os zoinhos piquinho
Já quase fechou.

O sono entrou nos zóio.
Afundou na escuridão (Bopp, 1998, p. 199).

Na cantiga citada, a mulher introduz elementos da sua cultura original, histórias ouvidas na África, como a do rei Congo, com elementos já sincretizados, como a língua que ela utiliza, onde vários termos são estropiados, denotando uma aquisição linguística do português imperfeita e incompleta, feita rápida e forçosamente, pois ao escravo convinha entender com celeridade as ordens que lhe davam naquela nova língua do poder. Este português “errado” servia, de qualquer maneira, como língua de comunicação entre os próprios escravos, pois uma das estratégias usadas para evitar as revoltas era a de separar todos os grupos, mesmo os familiares, tornando assim difícil a comunicação entre africanos de diferentes origens e línguas.

Importa notar que o poeta reproduz, ao longo do livro, várias alterações fonéticas ocorridas no português oral, muitas delas ainda usadas em um registro popular, provavelmente sob influência do substrato das línguas africanas. Há a

⁵ “Semba” em quimbundo significa “umbigo”; “samba” seria uma deformação de “semba”.

adoção de uma estrutura gramatical simplificada ou mais livre do português e incorporações léxicas e peculiaridades verbais e morfossintáticas associadas à uma linguagem afetiva, como o uso dos diminutivos, que evocam o linguajar das amas-de-leite e das mucamas. Alguns desses diminutivos aparecem em formas verbais flexionadas, como em “durmindozinho”, dormezinho mansinho”.

Entre as transformações fonéticas mais comuns presentes nos poemas, temos o fenômeno da iotização, que se dá pela alteração da lateral palatal em semivogal, em “mugier”; o rotacismo (troca do /l/ pelo /r/ em posição pós-vocálica) em “descurpe”, “sordado”; fenômenos de simplificação fonética pela economia de uma pronúncia apressada, em “cumé teu nome” (como é> comé> cumé); a presença da metátese, em “drumiu”; de aféreses, em “tá”, “moleceu”; da apócope, em “home”, “sinhô”; a aglutinação do artigo plural à vogal inicial, em zoios (“os olhos> zoios); etc.

Há, também, vários africanismos incorporados naturalmente no texto, alguns de emprego corrente ainda hoje, como os termos “mocambo”, “atabaque”, “urucungo”, “bumba”, “bunda”, “mandinga”, “mucama” e outros, além de inteiras expressões em itálico, como *Acubabá Cubebé* (Bopp. 1998, p. 198) e *Aratabá-becúm* (*ivi*, p. 203).

Todos esses elementos, que dão verossimilhança aos diálogos, denotam a preocupação do poeta em incorporar, nesse percurso pela história e pela geografia brasileiras, não só a relevante presença africana como também o modo de ser, de pensar e de falar próprio de toda uma parte da população do país, em muitas regiões que o poeta conheceu.

Outros textos descrevem festas tradicionais, como o poema “Caratateua”, nome de uma cidade do Pará, que provavelmente ele visitou. Aqui o poeta reproduz a atmosfera da festa de São Benedito, suas cantigas e danças, incorporando nos versos os ritmos e a percussão dos instrumentos africanos, reproduzidos por aliteração: “Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes.” (*ivi*, p. 201) O autor anexa ao corpo do poema trechos de uma oração, talvez ouvida numa dessas procissões e festas populares, em uma cômica mistura de português e latim estropiado: “Ó São Benedito / Louvado sejas. / Per século secloro / Em nome de Deus. Amém.” (*ivi*, p. 201)

O poema “Marabaxo” é a reinterpretação de uma dança popular, mais conhecida como “Marabaixo”, muito difundida no Amapá, praticada no período que vai do sábado de Aleluia ao domingo do Espírito Santo. Segundo Câmara Cascudo, é um tipo de folguedo que envolve muitas pessoas: ao som de dois tambores, de um solista e de um coro, os foliões vão contagiando todos por onde passam.

Ocorre que, no “Marabaxo” de Bopp, não há nada de alegre: “Marabaxo da toada triste. / Negro velho dança no rancho / pisando com a perna pesada no chão

pegajoso” (*ivi*, p. 202). Da mesma forma que no poema de abertura, a música desperta na alma do velho negro lembranças de sofrimentos reprimidos. O ritmo lento e compassado reproduz um estado de alma recorrente entre os protagonistas dos vários textos: “Misturam-se vozes de coro / com a queixa do tambor / que faz doer a alma do negro” (*ivi*, p. 202).

Em “Casos da negra velha”, dá-se a narração de um mito, em que a protagonista relata a origem dos homens negros, ou seja, dos seus antepassados africanos, memória que a velha conservou como herança de um patrimônio cultural ancestral, passado de geração em geração: “Aquela noite foi muito comprida / Por isso é que os homens saíram pretos” (*ivi*, p. 203).

A mitologia, que tem importância fundamental para a humanidade e que está na gênese das religiões e mesmo das literaturas, narra as origens, narra sempre o que é originário. O mito é, com efeito, um relato simbólico que explica a gênese dos seres e do mundo. Segundo Károly Kerényi, remontar às origens e aos tempos primordiais é o traço fundamental de todos os mitos e, narrando-os, o ser se projeta, com o seu relato, aos tempos primordiais (Kerényi, 1990, pp. 21-22). Podemos afirmar que, narrando mitos antigos, a personagem do poema anula o fluir do tempo linear, instaurando uma diversa relação com o mundo, em um tempo cíclico, onde é possível renascer e ver as coisas gerarem-se como no início da criação do mundo. Essa necessidade de conhecer a origem dos seres e das coisas, de retornar periodicamente ao passado, responde a um desejo muito humano de mitigar a dor existencial causada pelo fluir impassível do tempo: “para curar-se da ação corrosiva do Tempo, é preciso *voltar para trás* e alcançar o *início do Mundo*” (Eliade, 1985, p. 115). A memória assume, em tal processo, uma importância catártica, pois por ela se recuperam conteúdos removidos, quer de eventos primordiais (no caso dos mitos), quer de fatos históricos que dizem respeito ao indivíduo ou à coletividade.

Igual procedimento temos no poema “África”, outra narração mitológica, a da origem do “carvão-animal”:

A floresta era um útero.

Quando a noite chegou

As árvores incharam.

[...]

A selva carregada de vozes ia crescendo no sangue.

Quando vieram as estrelas

o carvão-animal filtrou a luz das estrelas (Bopp, 1998, p. 204).

Ora, o carvão-animal é elemento que se obtém pela combustão de matéria orgânica, especialmente ossos. No poema acima, sua gênese seria no “útero” da

África, origem de milhões de homens que, com seu duro trabalho, edificaram tantos países, entre os quais o Brasil. Se considerarmos que o carvão-animal é utilizado na fabricação do açúcar, para refiná-lo, e que desde o início da colonização os escravos foram empregados para produzir o açúcar de cana, entenderemos melhor a associação feita pela narradora nesses versos entre a origem e o destino tanto do carvão quando desses homens e mulheres originários da África, que foram a força dinâmica e a energia graças às quais uma parte da humanidade progrediu e caminhou durante séculos.

Releve-se que, em *Urucungo*, quem narra é a “negra velha” e isso revela que Bopp conhecia bem uma antiga tradição entre os africanos no Brasil, ou seja, o *akpalô*, que, segundo Gilberto Freyre, “é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias à outras pretas, amas dos meninos brancos.” (Freyre, 1989, p. 332) Por meio dessa tradição, tais figuras de narradoras mantinham vivos os laços com o passado africano, conservavam a memória de mitos e ritos que serviam para atenuar a nostalgia, pois tinham o poder de projetar, narrador e público, em um tempo fora do tempo, onde era possível reviver e recuperar todo um manancial de experiências e de conteúdos, que serão depois parte integrante e fundamental da cultura brasileira.

Um dos poemas mais conhecidos e citados do livro é “Dona Chica”, crua descrição do relacionamento entre uma escrava e sua patroa branca. Nele, estão em jogo dois tipos de beleza e de sensualidade e uma espécie de competição, que se instaura entre duas jovens mulheres, na qual quem perde, pagando muito caro por sua beleza e pela ousadia em ostentá-la, é a mucama:

- A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica.
- Ah, o senhor acha?

Ao sair
A negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda.
[...]

Dona Chica não disse nada.
Acendeu ódios no olhar.

Foi lá dentro. Pegou a negra.
Mandou metê-la no tronco.
– Iaiá Chica não me mate!
– Ah! Desta vez tu me pagas.

Meteu um trapo na boca.

Depois
quebrou os dentes dela com um martelo.

– Agora
junte esses cacos numa salva de prata
e leve assim mesmo,
babando sangue,
pr’aquele moço que está na sala, peste! (Bopp, 1998, p. 205)

Não era fácil a convivência entre escravas e sinhás brancas. Na verdade, desde o início da colonização, a mulher africana teve dois papéis, o de mucama e o de ama-de-leite, ambos com uma ação, embora não intencional, de mediação entre culturas diferentes, aproximando dois pólos. A mucama era escolhida entre as mais jovens, fortes e belas escravas da senzala, para trabalhar na Casa-Grande, servir à família, sendo muitas vezes vista e considerada pelos homens da casa como símbolo e objeto sexual. Isso a colocava numa situação de competição com as senhoras brancas, sobretudo noivas e esposas, que se vingavam nos piores modos, com uma crueldade ímpar, descrita por cronistas e viajantes do período colonial:

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-las à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas (Freyre, 1989, p. 337).

Em “Dona Chica”, poema realista e direto, como se viu, fica evidente o rancor e a rivalidade entre mulheres, que ocupam, porém, posições diferentes na sociedade. Construído em forma dialógica, elemento que traz maior dramaticidade à cena, ele nos reporta a um passado em que as relações entre senhores e escravos eram regidas pelo domínio absoluto de um sobre o outro. O corpo, a alma, os sentimentos e até os pensamentos dos negros, controlados por feitores e capatazes, tudo pertencia aos senhores brancos, proprietários de terras e de almas nos imensos poderios do Brasil. Em posição duplamente subalterna, porque escrava e porque mulher, a mucama não tinha meios para se subtrair às atenções masculinas e, conseqüentemente, ao ciúme e ao ódio das sinhás.

Como contraponto ao poema “Dona Chica”, temos o “Mãe-preta”, que focaliza a figura da ama-de-leite. Se as mucamas despertavam paixões e

rivalidades, eram aos cuidados extremos das Mães-pretas que se confiavam os meninos e meninas da Casa-Grande. Elas os amamentavam e criavam, privando involuntariamente os próprios filhos desse cuidado e atenção consagrados aos sinhozinhos. Em “Mãe-preta”, a velha conta histórias a uma criança, cena comum, como vimos, no sistema de relações do período colonial:

– Mãe-preta, me conta uma história.
– Então feche os olhos filhinho: [...]
Era uma vez o rio Congo... [...]
Era uma praia vazia
Com riscos brancos de areia
E batelões carregando escravos (Bopp, 1998, p. 207).

Nesse poema pausado, dialógico, formado por versos curtos e uma linguagem em que os elementos da natureza se animam e participam dos eventos descritos como entes dotados de vida, somos – com a narradora – transportados para dentro do “mato grande” e a magia, recriada pela narração, acorda na velha lembranças dolorosas:

Olhos da preta pararam.
Acordaram-se as vozes do sangue,
Glu-glus de água engasgada
naquele dia do nunca-mais (*ivi*, p. 207).

“Mãe-preta” é um dos poemas mais intensos do livro. Não há, nele, uma conclusão, o texto se interrompe abruptamente, quando os fatos lembrados atravessam o corpo da protagonista, que os vivencia em silêncio, sem poder exteriorizar o sofrimento a uma criança, que não os poderia entender:

Começou então
uma noite comprida.
Era um mar que não acabava mais

... depois...

– Ué mãezinha,
por que você não conta o resto da história? (*ivi*, p. 208).

O silêncio da narradora pesa mais do que qualquer palavra ou frase dita. Vemos que ela começa o relato, situando-o às margens do rio Congo e projetando-o em uma dimensão mítica, em que não há distinção entre seres animados e

inanimados. Se o relato começa em *illo tempore*, acaba por desembocar no tempo histórico e se intersecciona com o seu passado e com sua memória dolorosa do apresamento, da penosa viagem pelo Atlântico e da condição degradante de escrava. É extremamente eficaz a contraposição final entre o sentimento doloroso da mulher, que recorda perdas e humilhações de toda uma vida, e a curiosidade inocente da criança, para o qual aquela era apenas uma entre as tantas fábulas e lendas por ela ouvidas, histórias de fantasia, que ela não interioriza com a carga emotiva e trágica com que, ao contrário, é rememorada pela Mãe-preta.

A escravidão projetou, numa terra desconhecida, homens e mulheres distantes do próprio universo, separados das famílias e comunidades originárias. Quantas dessas mulheres cresceram filhos de outras, enquanto seus filhos lhes eram arrancados, vendidos nos mercados e mandados para o eito? A escravidão dissolveu todos os vínculos que o africano tinha com o mundo e foi preciso muita força e obstinação para reconstruir no Brasil outros laços e estabelecer novas relações com o universo físico e metafísico. Afirma Darcy Ribeiro:

O espantoso é que os índios como os pretos, postos nesse engenho deculturativo, consigam permanecer humanos. Só o conseguem, porém, mediante um esforço inaudito de auto-reconstrução no fluxo do seu processo de desfazimento. Não têm outra saída, entretanto, uma vez que da condição de escravo só se sai pela porta da morte ou da fuga (Ribeiro, 1995, p. 118).

O sistema escravocrata, de fato, rebaixou o africano, privou-o de sua dignidade, transformou-o em objeto, vendido e comprado nos mercados do Novo Mundo. No entanto, tal sistema rebaixou moralmente também a inteira sociedade que o praticou, minou as bases da convivência social, criou instituições repressivas, cunhou modelos de comportamento baseados em falsos princípios biológicos e raciais, moldou preconceitos e estereótipos que ainda hoje justificam a estratificação econômica e dificultam as relações sociais no Brasil. O latifúndio foi uma máquina que, para funcionar, moeu milhões de seres em suas engrenagens – índios e africanos. É apropriada e eficaz, em tal sentido, a metáfora com a qual Darcy Ribeiro definiu a sociedade brasileira, durante todo o período de sua gestação étnica: um moinho “de gastar gente” (*ivi*, p. 106).

Décadas antes desse grande livro de Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro*, já Bopp, em âmbito poético, nos dava com o seu *Urucungo* uma visão panorâmica e ao mesmo tempo íntima e dolorosa da escravidão no Brasil. Raul Bopp resgata, assim, o sentimento de desenraizamento e mesmo, em muitos casos, de aniquilação total do ser nessa condição, que levou tantos negros a optarem pelo suicídio. Em tal sentido, o poema “Monjolo” é pungente. Ao ritmo monótono e obsessivo do pilão, é narrada a vida de um negro na fazenda. Ele passa os dias nesse trabalho repetitivo e alienante, mas, enquanto bate e mói os grãos em seu

pilão, ele é moído por outro pilão muito maior, que é o trabalho forçado, compassado pelo ritmo surdo e sempre igual da mó que vai triturando tudo. É emblemático como a imagem de moinho e de moagem seja recorrente nas representações do passado colonial brasileiro, sobretudo quando referida ao destino de índios e escravos africanos.

Há, em “Monjolo”, regularidade métrica, quase todos versos são de sete sílabas, alternados pelo refrão de quatro sílabas, criando uma espécie de música monocórdia. A recorrência dos vocábulos “noite”, “negro”, “triste”, associados a outros da mesma área semântica, como “Ave-Maria”, “velório”, “cova”, reforça o senso de torpor e de morte do poema:

Negro passa a vida ouvindo
Bate-pilão

Relógio triste o da fazenda
bate-pilão

Negro deita. Negro acorda.
Bate-pilão (Bopp, 1998, p. 206)

Nem mesmo na morte, porém, o escravo se liberta do seu destino, pois nela o pilão que o moeu vai continuar batendo, até cancelar sua imagem, sua identidade e memória do mundo: “Quando há velório de negro / Bate-pilão // Negro levado pra cova / bate-pilão” (*ivi*, p. 209).

No poema “Negro”, somos transportados a um navio negreiro e é como se fizessemos também, junto com o escravo, a viagem pelo Atlântico, vendo as costas da África se distanciarem: “E durante longas noites e noites / vieste escutando o rugido do mar / como um soluço no porão soturno” (*ivi*, p. 209). Os elementos da natureza participam desse drama, rugem e choram, contagiados pela dor dos homens nos porões do navio negreiro. O sujeito lírico, como em outros textos, se põe na pele e na consciência do outro, sente pelo lado de dentro a dor de ter sido arrancado do solo materno e a sensação de perda é latente e tão intensa que não há palavras que possam contê-la ou defini-la. Se o silêncio do não-dito caracteriza o poema “Mãe-preta”, aqui esse conteúdo denso e pregnante é confiado às cordas do urucungo, como se só a música pudesse exprimi-lo e, de alguma forma, mitigar a dor humana: “O resto / o que ficou pra trás, / o Congo, as florestas e o mar / continuam a doer na corda do urucungo” (*ivi*, p. 209).

Afirmam os estudiosos que, para sobreviver e consolar-se do seu destino, o negro se apegava às crenças religiosas e às práticas mágicas características das culturas originárias. Foi uma espécie de resistência aparentemente passiva, mas de fato ativa, pois, através da conservação de crenças e tradições, ele pode contribuir

para reinventar um mundo original, onde elementos de diversa proveniência étnica e cultural se amalgamaram, num lento processo de adaptação às novas condições de vida. Bopp dá conta desse aspecto. Há poemas que descrevem ritos mágicos, feitos para propiciar o contato com espíritos ou divindades da cultura africana. Alguns desses ritos, em que são usadas também plantas alucinógenas e bebidas como a aguardente, serviam para transportar, pelo menos mental e psicologicamente, em forma de transe, o escravo de volta ao continente de onde fora arrancado, como no poema “Diamba”: “Com mais uma pitada / o chão perdeu o fundo. / Negro escorregou / caiu no meio da África” (*ivi*, p. 214). A diamba, ou seja, a maconha, reconduz o velho negro ao seu ambiente, anulando o presente: “Negro velho fuma diamba / Para amassar a memória. // O que é bom fica lá longe...// Os olhos vão-se-embora pra longe” (*ivi*, p. 214).

Há no poema uma união mística e mágica com as forças da natureza e tudo adquire vida, o inteiro universo africano é solidário e participa dessa evocação, que é, antes de tudo, uma dramatização de experiências, situações e estados que se imprimiram profundamente na memória do protagonista do poema: “Águas tristes geram / e as estrelas choraram.” (*ivi*, p. 214); “Os coqueiros debruçaram-se na praia / para dizer adeus” (*ivi*, p. 215).

“Macapá” tem tema semelhante, mas, ao invés de projetar o feiticeiro para longe do espaço hostil do presente, o “Pai da mandinga” convoca espíritos do além, para assombrar os vivos. Texto cheio de termos e expressões africanas, delas o feiticeiro se serve para “chamar o mato”. Traz, assim, a África até ele, traz seus espíritos, antepassados, entidades e mortos tutelares para povoar e assombrar o Brasil. Se os vivos não têm poder contra a violência e as armas, os mortos talvez o terão e, se não o tiverem, poderão ao menos atenuar a sensação de abandono destes:

Quando a fogueira se apaga
Vultos escorrem devorados nas sombras.
Enche-se então a noite mole
de uivos de carne mordida fungando.
Quem passa ao pé da fortaleza
diz que é assombração da lua nova... (*ivi*, p. 211).

No poema “Serra de Balalão”, temos outro momento dramático, descrito de forma direta e quase brutal. Narrado em terceira pessoa, em poucos e breves versos, em que várias vozes se cruzam e alternam, nele se descreve o linchamento de um negro, acusado de ter matado um “patrãozinho” branco. Sem um processo, sem possibilidade de defesa, sem uma prova de sua culpa, o negro é acusado e justicado apenas porque passava pelo local em que um homem branco fora assassinado:

– Quem foi?
Quem foi?
Ninguém sabia
Então foi aquele negro que vinha tocando a tropa.

– Foi você! Foi você!
– Não fui eu. Não sinhô.

O negro tremia e jurava
Mas nada adiantou. Coitado!

Foi enforcado na entrada da vila (*ivi*, p. 212).

O texto é denso e conciso e a forma dialógica, na primeira parte, transporta-nos para dentro da cena. Tudo se passa rapidamente e esse ritmo acelerado dos fatos intensifica a sensação de injustiça e crueldade em relação a um inocente: “Foi enforcado na entrada da vila. [...] / O corpo ficou batendo numa timbaúva” (*ivi*, p. 212).

O ato é tão bárbaro que esse homem vai revivê-lo pela eternidade: “Diz-que de vez em quando / ouve-se um ai-ai estrangulando-se no fundo do mato. / – Não fui eu!” (*ivi*, p. 213). Esse homem, que continua pelos séculos clamando sua inocência, sem paz nem mesmo na morte, representa todos os escravos da nossa História, cujas vozes não foram ouvidas, cujas vidas e memórias foram canceladas. Bopp, ao eleger tal tema e ao percorrer esses dramas individuais e coletivos, resgata e reatualiza a dor e a tragédia da escravidão, quer que participemos dela, que a percebamos como própria. Os versos finais do poema – “E essa pancada seca / ouve-se por todo o Brasil” (*ivi*, p. 213) – são um convite e uma provocação do poeta à sociedade, para que ouça essas vozes abafadas e dolentes, para que se volte para o passado e para o presente, para que tome consciência da violência implícita em toda a História brasileira.

Os poemas de *Urucungo* têm um caráter acentuadamente polifônico, não só porque muitos textos são construídos em forma de diálogo, mas porque os próprios elementos da paisagem são personificados, participando como entidades míticas e místicas do universo recriado pelo poeta, o que contribui para acentuar a carga épico-dramática do livro. Entre os tantos exemplos de personificação, podemos citar: “Bocejam os braseiros...” (*ivi*, p. 202), “Uma árvore disse / – Quero virar elefante, / E saiu correndo no meio do mato” (*ivi*, p. 203); “Então as florestas se reuniram / e emprestaram um pouco de sombras pro rio Congo dormir.” (*ivi*, p. 215); “Aquela casa de janelas com dor-de-dente / amarrou um coqueiro do lado.” (*ivi*, p. 218), etc.

Do ponto de vista formal e estilístico, o texto é rico e vário, com recorrências de onomatopeias, repetições, homofonias, aliterações, assonâncias, anáforas e outras associações fônicas, que conferem dinamismo e expressividade aos versos: “num soturno bate-bate de atabaque de batuque” (*ivi*, p. 198); “Na boca do mato de pouco em pouco espoucam foguetes” (*ivi*, p. 201); “amassar a memória” (*ivi*, p. 214); “Já são quatro. Já são oito [...] / Já são sete. Já são oito” (*ivi*, p. 199); “Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá / Quem dá, dá. Quem não dá, não tem nada o que dá” (*ivi*, p. 201); “Bem Belém / Não vem ninguém ninguém / – Olha que vem!” (*ivi*, p. 213); “Pum! Pum! Pum!” (*ibidem*); “dormezinho mansinho”; “cinturinha piquininha” (*ivi*, p. 217), etc.

Há unidade entre todos os níveis, do fonético ao morfológico, do lexical ao sintático, tudo é utilizado pelo poeta para representar, de forma dinâmica, sonora e visual, a presença do negro no Brasil, reconstruindo sintética e eficazmente a vida nas fazendas, delineando – como afirma Antônio Hohlfeldt – “uma espécie de roteiro da condição negra no Brasil, desde a sua caça e escravidão ainda em terras da África [...] até aqueles [poemas] que fixam a miscigenação e a atribuição de atividades sociais aos negros” (Hohlfeldt, 1998, p. 67).

O léxico selecionado pertence a um registro de tipo popular, cotidiano, afetivo, próprio dos relatos e contos orais e, nesse sentido, Bopp dá uma contribuição fundamental ao esforço modernista de criar uma língua literária nacional, que incorporasse modos, termos e ritmos do registro oral, como fizeram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros poetas e narradores.

Nesse percurso pela história, realizado em *Urucungo*, os penúltimos dois poemas nos remetem ao presente, à realidade da favela, como indicam os títulos, “Favela” e “Favela n. 2”. No primeiro, encontramos um outro personagem de nome João, agora inserido no cenário urbano, embora às margens dele, relegado a uma periferia onde recria um precário ambiente no qual vive. Se o poema tem um andamento lento e as figuras se movem solitárias, os elementos de uma paisagem despojada e pobre se animam de vida, como se ainda tocados pela magia de algum feiticeiro africano: “Um pé de meia faz exercício no arame / [...] Bananeira botou as tetas do lado de fora. / mamoeiros estão de papo inchado” (Bopp, 1998, p. 218). O negro João parece ter perdido a memória dos antepassados da África e está como que resignado, à porta de um botequim, bocejando. É como se o processo de desculturação e alienação, iniciado séculos atrás, tivesse produzido os seus frutos, descaracterizando o africano, dissociando-o de sua identidade originária, sem incorporá-lo à sociedade e sem lhe oferecer alternativas de vida.

O poema “Favela n.2” focaliza o mesmo ambiente de periferia já representado no texto anterior, mas a modorra é quebrada pelo passar provocante de “uma negrinha catonga / se rebolando toda” (Bopp, 1998, p. 219). A mulher

negra é vista e descrita em função de sua sensualidade, que provoca cobiça e rivalidade entre dois homens, “Seu Manuel” e o “sordado de cavalaria”. Se uma crítica cabe a esse livro de Bopp, é a de não ter evitado, ao longo dos poemas, o clichê da mulher afro-brasileira carnal e voluptuosa: “Em preguiça lasciva / as fêmeas de carne sedosa / rengueiam em roda num balanço lento” (*ivi*, p. 202). É uma imagem instrumental, elaborada pela sociedade patriarcal, que, dessa forma, se auto justificava e se absolvía de tantos abusos perpetrados contra as mulheres no Brasil.

O último poema do livro tem como título “Tapuia” e é singular que o seu fulcro seja não mais o negro, mas o índio, também às margens da sociedade: “O mato acorda no teu sangue / sonhos de tribos desaparecidas / [...] E erras sem rumo assim pelas beiras do rio” (*ivi*, p. 220). O poeta estabelece uma relação entre os dois grupos étnicos – índios e africanos – identificando-os no mesmo destino de marginalizados pela sociedade, mesmo em um momento vital em que o Brasil se urbanizava e se industrializava, sem, contudo, incorporar inteiros segmentos da sociedade nesse progresso.

A mesma melancolia do primeiro texto permeia o último, a mesma nostalgia de um mundo perdido, o mesmo sentimento de desenraizamento e, por parte do eu lírico, a mesma participação empática à dor humana. Com esse poema Raul Bopp completa o seu percurso, mostrando que o Brasil ainda tinha muito o que fazer para resgatar o passado, sem o qual não era possível construir um presente, do qual todos os grupos e classe sociais participassem, cada um com suas peculiaridades.

Em geral, podemos dizer que o tom do livro é melancólico. Prevaecem sintagmas ligados à ideia de escuridão e noite, com uma espécie de coluna sonora soturna, dada pelo alternar dos instrumentos africanos de percussão, pelos passos mansos e alquebrados dos velhos escravos. Pela qualidade plástica da poesia de Bopp, podemos quase ouvir e ver os negros se movendo, nas tarefas diárias ou dobrados sobre si mesmos, em sofrida reflexão e recomposição da memória.

Em *Urucungo*, Bopp não se limitou a coletar dados sobre a presença africana no Brasil, mas se despojou de muitos preconceitos e tentou interpretar a história a partir do ponto de vista dos milhões de escravos e de seus descendentes. Se aos historiadores cabe a análise de documentos do passado (arquivos, crônicas, tratados, testemunhos, cartas) que representam a história codificada de uma nação – embora muitas vezes parcial e partidária – cabe aos escritores, sobretudo aos poetas, a recuperação de um conjunto de experiências individuais e subjetivas que a história não pode mais restituir integralmente.

Em *Urucungo* Bopp nos traz vivências, experiências, recordações de tantos homens e mulheres que ajudaram a edificar o Brasil, consciências humilhadas, corpos marcados por castigos terríveis, esperanças, desejos que não se realizaram,

mas que não morreram e que, de alguma forma, o poeta tenta interpretar. É memória da diáspora africana no Brasil, que não se pode minimizar ou justificar, para que a sociedade se recomponha, para que não continue a marginalizar tantos indivíduos, como infelizmente e apesar de tudo, ainda hoje ocorre.

Bibliografia

- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Duas Cidades, 1997.
- BOPP, Raul. *Poesia Completa*, organização, preparação do texto e comentários de Augusto Massi. Rio de Janeiro / São Paulo, José Olympio Editora / Edusp, 1998.
- BOPP, Raul. *Poesia Completa [recurso eletrônico]*. 2ª ed. Organização e notas de Augusto Massi. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2014.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato e outros poemas*. 12ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- BOPP, Raul. *Putirum (Poesias e Coisas de Folclore)*. Rio de Janeiro, Editora Leitura, 1969.
- BOPP, Raul. *Mirongas e outros poemas*. Rio de Janeiro / Brasília, Civilização Brasileira / I.N.L., 1978.
- BOPP, Raul. *Notas de viagem (Uma volta pelo mundo em 30 dias)*. Berna, Druck Stampfli, 1959.
- BOPP, Raul. *Notas de um caderno sobre o Itamaraty*. Berna, Druck Stampfli, 1960.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966.
- BOPP, Raul. *Memórias de um Embaixador*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968.
- BOPP, Raul. *"Bopp passado-a-limpo" por ele mesmo*. Rio de Janeiro, Gráfica Tupy, 1972.
- BOPP, Raul. *Samburá (Notas de Viagens & Saldos Literários)*. Brasília / Rio de Janeiro, Editora Brasília, 1973.
- BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro / Brasília, Civilização Brasileira / I.N.L., 1977.
- BOPP, Raul. *Longitudes – Crônicas de Viagens*. Porto Alegre, Movimento / IEL, 1980.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, s.d.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realità*. Trad. di G. Cantoni, Roma, Borla, 1985.

- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 26ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1989.
- GOUVEIA DAMASCENO, Benedita. *La poesia negra nel Modernismo brasiliano*. Trad. de A. D'Onofrio e V. Graziosi. Palermo, Ila-Palma, 1988.
- HOHLFELDT, Antônio, "O esquecido Urucungo" in BOPP, Raul *Poesia Completa*. Rio de Janeiro / São Paulo, José Olympio Editora / Edusp, 1998. (pp. 66-70).
- KERÉNYI, Károly. "Origine e fondazione della mitologia" in JUNG, Carl Gustav – Károly, KERÉNYI *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Torino, Boringhieri, 1990.
- LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.
- MARTINS, Wilson. "A literatura e o conhecimento da terra" in COUTINHO, Afrânio (org.) *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1968, v. 1. (pp. 110-120)
- MASSI, Augusto. "A forma elástica de Bopp" in BOPP, Raul, *Poesia Completa*. Rio de Janeiro / São Paulo, José Olympio Editora / Edusp, 1998. (pp. 11-34).
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo, Editora Unesp, 2015.
- RAMOS, Artur. *As culturas negras no novo mundo*. 4ª ed. São Paulo, Editora Nacional, 1979.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo / Iluminuras / FAPESP, 1995.

Vera Lúcia de Oliveira

É docente de Literatura portuguesa e brasileira na Università degli Studi di Perugia. Tem vários livros de poesia e ensaio publicados, entre os quais *Storie nella storia: Le parabole di Guimarães Rosa* (Pensa Multimedia, 2006); *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro* (Ed. Unesp, 2015); *Um avesso de país: representações da narrativa brasileira contemporânea* (Ed. Pontes, 2020).

Contato: vera.deoliveira@unipg.it

Recebido: 12.11.2019

Aceito: 30.10.2020