

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO NEGRO
E SUA CULTURA EM *URUCUNGO* DE RAUL BOPP**

JOSÉ HELBER TAVARES DE ARAÚJO

**JOÃO PESSOA
MARÇO DE 2008**

JOSÉ HELBER TAVARES DE ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO NEGRO
E SUA CULTURA EM *URUCUNGO* DE RAUL BOPP**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Letras da Universidade
Federal da Paraíba para obtenção do título
de Mestre em Letras (Área de concentração
Literatura e Cultura)

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Elisalva Madruga Dantas

**JOÃO PESSOA
MARÇO DE 2008**

A663r Araújo, José Helber Tavares de.

A representação poética do negro e sua cultura em Urucungo de Raul Bopp/ José Helber Tavares de Araújo. - - João Pessoa: [s.n], 2009.

142f..

Orientadora: Elisalva Madruga Dantas.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1.Poesia brasileira. 2.Modernismo. 3.Antropofagia. 4.Negro na literatura.

JOSÉ HELBER TAVARES DE ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DO NEGRO
E SUA CULTURA EM *URUCUNGO* DE RAUL BOPP**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras (Literatura e Cultura), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraíba – UFPB, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: 04/ 04 / 2008

BANCA EXAMINADORA

Elisalva Madruga Dantas (Orientadora - UFPB)

Líduína Maria Vieira Fernandes (Examinadora - UECE)

Genilda Azeredo (Examinadora - UFPB)

Liane Schneider (Suplente - UFPB)

À memória do meu avô, José Adelino, que, em sua moto, levava-me todos os dias à escola primária, na esperança que eu pudesse conquistar o conhecimento que ele nunca pôde obter.

AGRADECIMENTOS

Por toda a confiança que depositaram em mim, agradeço aos meus pais, José Tavares e Francisca Alves, casal que, em minha vida, é exemplo máximo de amor e de ética.

A Leyla Thays, vivaz, carinhosa, feminina, a quem devoto amor incondicional. És responsável pela simetria da minha vida, assim como a estrela Giedi harmoniza a constelação de Capricórnio.

Aos meus queridos irmãos, Helton Tavares e Henny Nayane, pela paciência com que, no invariável do nosso cotidiano, aceitam meu jeito de ser.

À Professora Dr^a. Elisalva Madruga Dantas, pela orientação precisa, paciência, espontaneidade, sinceridade e incentivo. Em cada frase sua, uma orientação e em cada orientação, uma aula.

Às Professoras Dr^a. Genilda Azeredo e Dr^a. Liduína Maria Vieira Fernandes pela leitura atenta que, gentilmente, prestaram-se a fazer desse trabalho. À Liane Schneider, coordenadora ágil e responsável.

Aos professores que marcaram minha trajetória acadêmica: Maria Ignez Novais Ayala, Marcos Ayala, Luis Custódio, Sergio de Castro Pinto e Wilma Martins.

Aos meus colegas de graduação e mestrado, Leandro César, Fabio Dantas, Danielly Lopes e Sara Moreira. Amigos que compartilharam comigo as mesmas inquietações literárias e angústias dos calendários.

Aos meus sagrados amigos de momentos profanos: Luciano Igor, Carlos André, Raphael Alves, Fabrícia Oliveira, Moama Lorena, Paulo Anchieta, Cleomar Cabral, Bruno Ricardo, Júlio Francis, Ailton de Freitas. E pela amizade e cumplicidade de Gretha Vianna e Larissa Avelar.

Ao CNPq pela bolsa de estudo concedida.

A todos os demais amigos e familiares que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

*Aprentei milho e feijão
A semente floresceu
Iôio ficou contente
Mas nem sequer agradeceu*

*Quando eu fui aprentar semente
No coração de sinhá
Nhô-nhô enraiveceu
E veio me castigar*

(Cantado por Vó Mera, mestre de coco e ciranda, no documentário **Vó Mera: Múltiplos Saberes**)

Resumo

Esta dissertação tem como objeto de estudo os poemas sobre o negro reunidos na obra *Urucungo* (1932), de Raul Bopp, fortemente marcada pelas propostas do movimento modernista da Antropofagia. Considerando esta perspectiva, busca-se verificar como se dá nesses poemas a representação do negro, a partir de dois eixos: a utilização de elementos culturais de procedência afro-brasileira e aspectos do processo sócio-histórico do negro enquanto escravo. Obedecendo a lógica dos estudos literários, a análise dos poemas priorizará a elaboração estética, sem deixar de lado componentes de apelo histórico que se apresentam com função importante no corpo do texto.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Modernismo; Antropofagia; Negro na Literatura

Abstract

This research constitutes a study of poems about black representation in *Urucungo* (1932), by Raul Bopp, a work which is strongly characterized by the principles of the modernist anthropophagic movement (Antropofagia). Considering this perspective, the purpose is to examine in what ways black people are represented in these poems, having two parameters as a basis: the use of Afro-Brazilian cultural elements and aspects concerning the social and historical process of black people as slaves. Following the dynamics inherent to literary studies, the analysis of poems emphasizes aesthetic construction, without ignoring historical components that play a relevant function in the text.

Keywords: Brazilian poetry; modernism; Anthropophagic movement; blackness

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O NEGRO NA LITERATURA	16
1.1. Algumas representações do negro na história e crítica da literatura brasileira	16
1.2. Uma proposta de abordagem teórica	34
2. MODERNISMO, ANTROPOFAGIA, AFRICANIDADE EM RAUL BOPP	39
2.1. Antropofagia: a afirmação das culturas brasileiras	39
2.2. Raul Bopp e a crítica do modernismo	51
2.3. Novos rumos para Bopp	56
2.4. O negro na antropofagia boppiana	64
3. PELA CULTURA NEGRA	72
3.1. A musicalidade do homem negro	72
3.2. O som do Urucungo	81
3.3. Lendas da história africana	92
3.4. No transcorrer da história do escravo negro	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Uma ocasião, em busca de leituras sobre a Amazônia, veio-me às mãos um trabalho de Antonio Brandão de Amorim, com nheengatus colhidos genuinamente nas malocas do Urariquera. Era um idioma novo, de uma pureza lírica deliciosa. No seu mundo as árvores falavam. (BOPP, 1972, p.16)

Este é um trecho do livro de relatos de Raul Bopp intitulado “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo, de 1972. Apesar de se concentrar muito mais em passagens de sua vida diplomática, o livro contém informações – como as acima – sobre o escritor que esclarecem uma parte de suas andanças, suas experiências modernistas e seu contato com as manifestações populares afro-brasileiras.

A figuração poética da árvore é uma temática muito recorrente nos trabalhos de Bopp. Elas instauram em seus poemas, sempre que evocadas, relação direta com a pureza lírica e fantástica que tanto marcou o estilo do poeta gaúcho. Em *Urucungo*, livro objeto de nosso estudo, há um poema intitulado “Casos da negra velha” onde Bopp emprega as árvores, no corpo do texto, sob uma perspectiva fantástica: “Uma árvore disse:/ -Quero virar elefante,/ E saiu correndo no meio do mato”.

Como a árvore que sai correndo pelo mato, Bopp, enquanto poeta, se lança também pelo Brasil a fora, percorrendo-o de sul a norte.

De fato, no período de sua graduação, de 1918 a 1922, Bopp foi um verdadeiro andarilho, cursando cada ano de direito em uma região diferente do país (Porto Alegre em 1918, Recife em 1920, Belém do Pará em 1921 e Rio de Janeiro em 1922). O itinerário o qual Bopp fez é longo, com viagens pela costa do Amapá, viagens de canoa pelo Maranhão, viagens em busca de festanças folclóricas nos estados vizinhos de

Pernambuco e viagens pelo Pará, onde Bopp penetrou na Amazônia. Em todo este percurso “não levava em propósito, catar material para algum estudo, ou para trabalhos literários, de base folclórica. Nada disso. Viajava pelo simples prazer de ver coisas brasileiras, nas suas manifestações autênticas” (BOPP, 1972, p. 30).

Assim, o trajeto que Bopp realizou como estudante estava subordinado ao seu interesse em conhecer o país, sua diversidade cultural e festas populares. Nesta perspectiva, ele teve a oportunidade de acumular uma vasta experiência sobre a cultura brasileira e, com certa antecedência, já conhecia e valorizava aspectos culturais do país que, mais tarde, seriam fundamentais para a realização do projeto de “brasilidade” do grupo Antropofagia. Tendo vivido a realidade cultural amazônica e nordestina, foi essencialmente na aproximação entre cultura e literatura brasileiras – mais do que através das vanguardas – que Bopp percebeu que o esgotamento das formas poéticas tradicionais poderiam ser substituídas por aquilo que denominou de “clima de magicismo” presente na imaginação de uma “terra enfeitiçada.”.

Da mesma forma que ele aproveitou a condição de estudante para viajar, quando virou repórter, no Rio de Janeiro, Raul Bopp, procurava propor pautas sobre lugares que achava interessante conhecer. Sugeriu a Américo Facó, que organizava as reportagens de Bopp para o jornal *O Globo*, fazer um trabalho jornalístico sobre a região andina. Facó propôs uma outra reportagem/viagem: ir com Graça Aranha para a região do Araguaia, pois o escritor de *Canaã* aspirava coletar informações sobre o lugar para uma novela que estava escrevendo. Assim, ficou combinado assim que Bopp viajaria a São Paulo e lá esperaria Graça Aranha para que fizessem a expedição. (Bopp, 1966, p.142-134) Ao chegar em São Paulo, Bopp conheceu o ciclo de amigos de Plínio Salgado. Logo passou a freqüentar a pensão de Luiz Antônio, lugar onde se reunia diversos intelectuais. “O ponto central das conversas era invariavelmente o Brasil, no seu estado

de inércia, com populações resignadas no interior. O país estava à espera de soluções que desse rumo ao seu destino”. Passou então a ter contato com os principais realizadores do grupo Anta e compartilhava com Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e o próprio Plínio Salgado as estórias, mitos e narrativas da Amazônia que aprendeu durante sua estadia no Norte. A intimidade que Raul Bopp adquiriu junto ao futuro grupo do verde-amarelismo revigorou suas intenções literárias, há algum tempo tratadas por ele mesmo com desdém, e proporcionou-lhe uma atualização com o processo de transformação modernista que o país vivenciava.

Em São Paulo, passou a ser superintendente da Associação Paulista de Boas Estradas. Com pouco tempo depois, o amigo carioca Américo Facó entra em contato com ele mais uma vez, expondo um projeto de criar uma agência de notícias que forneceria matérias jornalísticas para todo o país. Facó desejava que o gaúcho cooperasse com a criação da sucursal paulista, Bopp aceitou a proposta facilmente. A sede da Agência Brasileira de Notícias, um tempo após ser fundada, tornava-se então centro de reuniões de intelectuais de todas as correntes e ideologias daquele momento histórico. Ali, Raul Bopp participava de ecléticas discussões e estava atualizado com os principais acontecimentos do Brasil, além de usufruir um vínculo amistoso com intelectuais do país inteiro.

Na agência, conviveu com Oswald de Andrade, que visitava o ambiente “com o mesmo espírito buliçoso de 22”, como disse o autor de *Cobra Norato*. O então superintendente tomou gosto pelos debates literários do jovem modernista, simpatizando com suas causas e estabelecendo um vínculo mais estreito com o grupo do autor de *Pau-Brasil*. No novo círculo de amizades, Bopp chegou a visitar a casa de Mário de Andrade. O escritor gaúcho comenta que admirava a sabedoria do autor de *Paulicéia Desvairada* sobre a cultura nacional: “Saímos muitas vezes, à noite, ajustando

pontos de vista nesses assuntos [os postulados nacionalistas na literatura]. Outras vezes, em pequenos grupos, íamos para a casa de Tarsila, onde as reuniões, em ambiente animado, alongavam-se até alcançar a faixa da madrugada” (Bopp, 1966, p.66).

Assim, depois das viagens que fez praticamente por todas as regiões do país, da vivência com o processo de modernização e da familiarização com os grupos modernistas do Rio e de São Paulo, Bopp se incorporava ao movimento do qual alicerçaria sua principal produção literária e que daria novos rumos à literatura brasileira: Antropofagia.

Se um dos principais argumentos da antropofagia modernista fora a denúncia de uma intelectualidade bacharelesca distante da realidade do país, pode-se dizer que Bopp, seria um arquétipo simbólico desta luta, já que enquanto escritor, jamais galgou prestígio literário, sendo um escritor de postura anti-acadêmico. Além do relato que faz sobre nunca ter cogitado se candidatar à vaga, prêmio ou ordem honorífica para adquirir relevo na vida intelectual, seus dois principais livros, *Cobra Norato* (1931) e *Urucungo* (1932), somente foram publicados devido a muita insistência de amigos, que mandaram seus poemas para impressão, com o autor fora do país, quando exercia a função de diplomata no oriente.

Levando em consideração a inusitada série de fatores que levou essas obras de Raul Bopp a uma situação periférica em relação às obras canônicas do modernismo, este trabalho tem o propósito de realizar uma análise interpretativa do livro de poemas *Urucungo*, buscando entender como a temática do negro, partindo da elaboração literária, se faz presente na tessitura do texto fenômeno poético e lingüístico.

De certo modo, a análise-interpretação proposta neste trabalho irá considerar a relação de Bopp com a história e a tradição afro-brasileira, a fim de entender como, na tessitura dos poemas de *Urucungo*, existe uma representação do negro em que as

imagens, personagens e linguagem poéticas são marcadas por elementos étnicos, históricos e folclóricos próprios da realidade da população brasileira afro-descendente. A maneira como os poemas de *Urucungo* revivem o passado da escravidão ou os cantos da tradição de descendência africana tem um caráter singular por manejar com equilíbrio um discurso literário sobre o negro, os ideais antropofágicos de brasilidade, as riquezas das formas populares e o aproveitamento das marcas vanguardistas.

Além disso, de certa maneira, o homem inquieto que não conseguia se fixar em um único lugar se refletiu no poeta através das inúmeras reescritas e modificações dos poemas a cada reedição de suas obras. Esta constante mutação dos versos foi enriquecendo, no plano estético, o estilo boppiano, como identificou Drummond, fazendo com que os poemas de Raul Bopp adquirissem uma diversidade de versões análogas a dos cantos populares, os quais o gaúcho tanto se preocupou em recriar. Assim, para respeitar as inquietantes alterações dos textos poéticos promovidas pelo poeta, para este trabalho foi utilizada a edição de *Urucungo* presente em *Poesia completa de Raul Bopp*, de 1998, organizada e comentada por Augusto Massi, por se tratar de uma versão onde o crítico estabelece os poemas a partir de uma pesquisa apurada e meticulosa., não apenas dos poemas originais, mas de toda a gama de reconstruções realizadas ao longo da vida do poeta.

Esta dissertação se estrutura em 3 capítulos.

O primeiro, de discussão mais historiográfica, visa mostrar como as perspectivas de abordagem do negro na literatura foram se modificando ao longo do tempo. O intuito é perceber como vão se construindo as matrizes teóricas sobre a representação do negro na história da literatura brasileira, constatar pontos de vista relevantes e justificar a escolha de certos procedimentos entre as delimitações expostas. Ainda, neste capítulo, procura-se elaborar um breve panorama histórico de obras e autores brasileiros que

representaram o negro ao longo dos diversos momentos literários. Em certo sentido, o objetivo deste capítulo é refletir, de maneira concisa, sobre estudos precedentes e situar obras literárias que podem dialogar, em estudo comparativo, com os poemas de *Urucungo*. Ao final deste, serão levantados alguns pontos teóricos que nortearão a leitura crítica dos poemas.

O segundo capítulo é de caráter contextual e busca-se o significado da Antropofagia para o modernismo, suas idéias, características, fases, colaboradores. Além disto, busca-se também recuperar concepções da Antropofagia nos escritos de Raul Bopp para se compreender como os poemas que representam o negro e sua cultura se relacionam com a moderna visão sobre a cultura brasileira. Neste sentido, é também o momento oportuno para aprofunda-se nas discussões teóricas sobre a poesia boppiana, enfocando como se dá as divergências críticas a respeito do lugar que o autor de *Cobra Norato* deve assumir na história literária brasileira. Neste percurso, será visto como, com o tempo, alguns destes enfoques foram sendo superados por trabalhos que buscaram apreender a qualidade estética de suas obras, a partir de um estudo interpretativo mais atencioso sobre sua produção literária.

Por fim, o último capítulo é de natureza analítica. Serão analisados os poemas “Caratateua”, “Marabaxo (Dança de Negros)”, “Coco”, “Monjolo (Chorado de Bate-Pilão)”, “Urucungo”, “Casos da negra velha”, “África” e “Mãe-preta” buscando verificar como no nível da palavra, da sintaxe e das imagens presentes em seu discurso poético se dá a representação ideo-estética da cultura negra. A partir da análise das metáforas, rimas e ritmos utilizados na estruturação do poema “Dona Chica” e “Serra do Balalão”, também será verificado como Bopp traça para o plano literário a situação histórico-social da escravidão.

1. O NEGRO NA LITERATURA

1.1. Algumas representações do negro na história e crítica da literatura brasileira

A visão sobre a representação do negro na literatura brasileira tem passado por algumas transformações críticas no último meio século. Não somente pelo fato do surgimento de algumas posições metodológicas que ampliaram e implementaram novas perspectivas no que se refere à relação entre o negro e a literatura, mas também devido ao fazer literário dos escritores brasileiros que, impulsionados pelos movimentos da Negritude, consolidou o assunto definitivamente como temática literária por dois vieses: uma consciência negra no modo de expressão e no discurso poético, estabelecendo uma diferença significativa da tradição literária anterior ao século XX.

Quando se trata da representação do negro na literatura, além das transformações no campo da crítica acadêmica e da construção literária, é importante perceber que processos a sociedade brasileira tem passado para alcançar uma nova politização das questões raciais nas áreas importantes do conhecimento. Cada estudo mais aprofundado no âmbito da história, política, religiões ou manifestações culturais tem contribuído diretamente para um melhor esclarecimento da discussão sobre a participação do negro nos textos da literatura brasileira.

Assim, pode-se pensar o fenômeno do negro da literatura como um trabalho em que se combinam, de maneira plural e simultânea, as forças dos discursos ideológicos, a situação histórica concreta de cada obra e a sua dimensão estético-literária. Ao longo do século XX, investigadores se detiveram em apenas um desses aspectos, privilegiando principalmente a relação comparativa entre as tendências literárias predominantes no

Brasil e do que delas pode-se “colher” sobre o negro, como se a literatura sobre o negro não pudesse ter uma existência estético-estilística própria, sendo sempre refém do barroco, do romantismo ou do realismo.

Atitude pioneira de investigação da história da figura do negro na literatura brasileira que exemplifica a pouca preocupação com a averiguação do texto literário está em Renato Mendonça, que apresentou o ensaio *O negro no folclore e na literatura do Brasil*, no 1º Congresso Afro-Brasileiro, em Recife no ano de 1934. Neste estudo, Mendonça trata primeiramente da cultura popular, expondo dados e informações sobre a religiosidade africana, sobre a culinária, a música e os contos populares registrados por folcloristas como Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Sílvio Romero. Observa-se que Renato Mendonça ainda está vinculado a uma tradição intelectual que não percebe todas estas manifestações afro-brasileiras como parte integrante de uma literatura e arte popular negra. Os versos das músicas religiosas africanas ou dos Congos e as lendas e histórias de origem e temática negra são reconhecidas como folclore, pensando os costumes antigos como sobreviventes do passado no presente. Sua preocupação está na identificação dos aspectos etnográficos ou lingüísticos da cultura negra, sendo que as questões literárias são canhestras a ponto de citar Gregório de Mattos como o cultor do amor da raça negra.

No caso de Gregório de Mattos, suas aspirações poéticas, em determinados momentos, eram expor sua visão barroca de desprezo e de atração pelas negras e rebaixar através de um preconceito social consciente o negro e seus descendentes, forma eloqüente que ele encontrou para exaltar sua posição diante de ‘rebaixados’. De acordo com Alfredo Bosi, Gregório de Mattos representa em seus poemas “uma prática erótica onde se geram, íntima e simultaneamente, a atração física, a repulsa e o sadismo”. Além disso, Gregório utiliza a figura dos negros não propriamente como uma temática

de sua poesia, mas como um meio de expressar às suas concepções ideológicas, barrocas e aristocráticas. Naquele momento, a literatura no Brasil era produzida em manifestações literárias isoladas, sem um sistema literário definido, devedora da tradição e visão de mundo portuguesas, sob o marco da colonização e da escravidão, contexto em que a obra agressiva ao negro do poeta baiano, em parte, foi orientada:

Triste da boca enganada,
Que sendo vossa cativa
Quando convosco mais priva
Então beija uma privada:
Vós não sois não desdentada,
Com que fedor vós não toca:
Porém isso me provoca
A ver, se o fedor acaso
Vai da boca para o vaso,
Se do vaso para a boca. (...)

Fedeis mais que um bacalhau,
E prezai-vos de atrevida,
Como que se a vossa vida
Não fora sujeita a um pau
Olhai, não vos dê o quinau
Um Mina de cachaporra
Que um cão morde uma cachorra,
E se em ser puta vos fiais,
Sois puta, que tresandais,
E enfastiais toda a porra.
(MATTOS, 2003, p. 182-185)

Este trecho ilustra bem o quanto estava equivocado o posicionamento de Renato Mendonça em relação a Gregório de Mattos. Os inúmeros poemas que descrevem, em estilo grosseiro, mulatas e negras levam a constatação de que o poeta baiano jamais cantou lirismo pra os negros, havendo justamente uma posição contrária, onde a negra é submetida à depreciação sexual. O contexto ideológico da década de trinta em que o crítico está situado tende a democratizar a relação racial de maneira otimista, ignorando impudentemente o texto literário, que diz justamente o contrário do afirmado pelo crítico.

Das décadas 40-50, destaca-se na crítica literária brasileira preocupada com as representações poéticas do negro o francês Roger Bastide. Seus melhores trabalhos estão voltados para a preocupação em entender como aconteceram os encontros sócio-culturais entre Brasil e África, principalmente no âmbito das religiões. Entretanto, Bastide possui alguns ensaios importantes dedicados à questão do negro na literatura brasileira: *A poesia afro-brasileira*, de 1943, *A incorporação da poesia africana à Literatura Brasileira*, de 1946. Coube a Bastide refletir mais a fundo sobre os procedimentos críticos no que se refere à forma de abordar a questão do afro-brasileiro na literatura.

Em *A poesia afro-brasileira*, percebe-se na crítica de Bastide um viés psicanalítico, social e biográfico utilizado eventualmente, sem uma ordem sistemática. Sua perspectiva de historiador acaba dando mais ênfase a pesquisa por traços implícitos de africanidade nos textos literários produzidos por negros ou descendentes de negros. Na verdade, o método do sociólogo francês, neste primeiro texto, aproxima-se muito mais do biografismo com intuito de perceber reminiscências históricas na vida e no pensamento do escritor negro. O objetivo é de perceber a vivência de um autor afro-descendente representada ou não na obra literária. Repara-se que, neste caso, Bastide pretende partir do externo, seja da vida do autor ou dos fatos sociais, para o interno, praticando aquilo que seu amigo Antonio Candido chamou de sociologismo da literatura, não se constituindo uma crítica literária efetiva¹. Em outras palavras, observa-se que Roger Bastide estava num terreno muito mais biográfico e sociológico do que na história e na crítica literária, a ponto de ser confuso na parte teórica do ensaio:

¹ Sobre essa questão, vai dizer Antonio Candido em *Crítica e Sociologia*: “Todas essas modalidades [de abordagem do social], e suas inúmeras variantes são legítimas e, quando bem conduzidas, fecundas, na medida em que as tomamos não como crítica, mas como teoria e história sociológica da literatura, ou como sociologia da literatura, embora algumas delas satisfaçam também as exigências próprias do crítico.” (CANDIDO, 2000, p.11)

Os escritores que passaremos em revista apresentam, sabemos-lo, valores muito desiguais, mas anima-os o mesmo desejo de criar algo belo. Além do mais, não visamos fazer só crítica literária, e sim estudos psicológicos. Interessa-nos conhecer e compreender a própria alma do negro, ou do mulato, para averiguar o quanto de originalidade ou de inspiração lírica pode ser atribuído ao sangue africano que lhes corre nas veias, seja puro, seja misturado a sangue europeu. (BASTIDE, 1973, p.11)

E em seguida comenta:

A literatura afro-brasileira está marcada pelo estigma da imitação. Porque as representações coletivas só existem encarnadas nas consciências individuais e é justamente ao passar através da alma de um homem de cor que elas adquirem matiz diferente, se diversificam e se enriquecem. (BASTIDE, 1973, p.12)

Estas passagens são significativas para compreender a forma de abordagem que Bastide utiliza no seu primeiro e controverso estudo. Como um crítico literário consegue apreender tal alma negra? Como elaborar crítica literária da representação do negro à ausência do próprio negro no texto de autores como Cruz e Souza? É válido apontar o que um escritor deveria ter feito, como ele faz com Luiz Gama, ao invés de discorrer sobre o que foi fixado textualmente por esse autor?

Três anos depois, o professor francês muda seu olhar sobre o negro na história da literatura brasileira. *A incorporação da poesia africana à Literatura Brasileira* é um estudo que deixa de lado aquela preocupação anterior com a alma do escritor de origem africana e passa a estudar como correntes literárias e seus principais autores (na maioria brancos) trataram a temática africana e afro-brasileira. Neste ensaio, Bastide tem noção de que a tradicional literatura brasileira, isto é, a formada e desenvolvida nos moldes europeus e orientada racialmente de acordo com a estrutura de poder, trata o afro-brasileiro de tal maneira que é necessário ser estudado à parte, quase como uma tendência literária. Assim, Bastide ressalta que:

(...) a incorporação da poesia negra seguiu uma marcha progressiva de fora para dentro. (...) Temos primeiramente o período de rejeição, ou da sátira, depois o do desejo de comunhão, do impulso sentimental, mas que permanece uma tendência puramente pessoal que não sai do “eu” do poeta para alcançar a intuição compreensiva de um ser que, no fundo, é sempre uma situação social, poesia menos lírica que dramática, considerada por um estranho; temos depois a poesia do canto da escravidão, e finalmente a descrição de um certo comportamento exterior, a descoberta de uma certa originalidade, mas uma originalidade que não ultrapassa o domínio dos gestos. (...) Numa palavra, o africano é sempre um “objeto” poético, um tema lírico; quando começa o século XX, ele ainda não se tornou poesia pura e lirismo essencial. (BASTIDE, 1997, p.35)

Parece que a mudança de enfoque de Bastide permitiu resolver aquela confusão do texto anterior sobre a maneira de abordar a literatura afro-brasileira. Fica claro para ele que, ao se estudar o negro na poesia brasileira, deve-se ter a compreensão da existência de dois estágios distintos da história do Brasil. Um desses estágios vai da colônia à abolição da escravidão, que, de maneira diversificada ao longo dos anos e tendências, produz uma literatura de impressões e ideologicamente dirigida sobre a cultura afro-brasileira que facilmente se identifica, com raras exceções, com preconceitos, estereótipo e distorções culturais da vida do africano e dos seus descendentes; compreende-se o segundo estágio do final do século XIX aos dias atuais, quando a poesia tradicional, nativa, popular e dita folclórica torna-se mais evidente e presente na elaboração poética de autores interessados em representar o negro.

A defesa de Bastide pela orientação sócio-histórica é oportuna, principalmente quando se trata do Brasil-Colônia, para se compreender outro estágio histórico, subsequente ao barroco, da representação literária do negro: o momento neoclássico. Alguns críticos tentam recriar um significado histórico da imagem do negro neste período apenas a partir de fragmentos literários, muitas vezes periféricos ao cerne das obras, e fazendo um intenso esforço para não deixar uma lacuna na tradição. No entanto, mais importante é perceber e explicar as lacunas realmente existentes e não simplesmente tentar preencher espaços destituídos. Encontram-se nas obras do período

neoclássico no Brasil determinadas referências ao negro e sua cultura, mas isoladas, sob aspectos estéticos e ideológicos mal dotados que impossibilita discorrer sobre uma representação do negro como projeto literário.

Esta ausência do negro na literatura deste período pode ser explicada pelo fato de que o processo formativo da Literatura Brasileira enquanto articulação de um sistema começa a se desenvolver justamente pelos postulados neoclássicos e iluministas. A razão, o progresso, o classicismo de inspiração francesa, a busca pela verdade, o olhar sobre a natureza reorientaram a visão de mundo colonial brasileiro. Os homens das letras passaram a assumir posição em favor da busca de expressões das verdades locais, nativas, mas sob a ótica e normas da intelectualidade européia. É a partir deste momento que se esboça no Brasil a configuração de um sistema literário orgânico. Como dito anteriormente, representação do negro e de sua cultura neste período literário é escassa, pois ao eleger a tradição clássica européia como modelo universal, criou-se na intelectualidade brasileira uma circunstância desfavorável à temática afro-brasileira como assunto poético.

Assim, pode-se afirmar que neste momento da história brasileira praticamente não houve obra de expressão literária devido ser o negro tema reprovado nas belas-arts. Roger Bastide afirma que neste período:

Para que o africano se torne poético é preciso que seja de qualquer forma “exótico”, é preciso separá-lo da vida cotidiana, do meio ambiente, para fazê-lo sofrer uma dupla transposição, no tempo e no espaço. (BASTIDE, 1997, p. 20)

Quitubia de Basílio da Gama, de 1791, é talvez um dos poucos desvios desta ausência do negro na literatura. No entanto, é mais do que nunca prova rigorosa da afirmação de Bastide, pois a proposta da obra ostenta um negro como protagonista

inserido em aventuras heróicas nos moldes clássicos, fora de seus valores e culturas, adaptado ao mundo do outro, como se pode perceber nos versos a seguir:

Esforçado Quitubia, o Téjo sabe
Quanto valor dentro em teu peito cabe.
Herdaste de teu Pai o Nome, e o brio,
Que foi terror do pérfido Gentio:
Fez-lhe sentir da nossa Espada o peso;
E levando nas mãos o Raio aceso
Queimou a Corte da feroz Rainha.
Mas tu ganhaste, além dos que ele tinha,
Novo Direito à Imortalidade:
É teu Brasão a tua Lealdade:
O Título, que tens, deu-to a Vitória:
C'o teu sangue compraste a tua glória.
Que ainda que essa cor escura o encobre,
Verteste-o por teu Rei; é sangue nobre.
(GAMA, 1996, p.3, v.11-24)

Vale a pena ressaltar que é uma obra escrita em Portugal, no final da vida de Basílio, sem elementos ligados ao afro-brasileiro, fora do sistema literário local, não fazendo parte efetiva da tradição literária brasileira. Seu texto apresenta constituição apropriada desta natureza adaptada do negro ao universo cultural europeu. O poema, em seu início, considera Quitubia de sangue nobre, apesar de dessa “cor escura que o encobre”. Esta obra de Basílio da Gama possui passagens mescladas de desarranjos ideológicos, pois embora seja pioneiro em tente criar uma aproximação da temática do negro, ele desraiga a sua cultura, deixando apenas sua cor como um sinal que se sobressai como empecilho a sua grandeza de herói.

Anda deste período, Silva Alvarenga e Domingos Caldas Barbosa são exemplos de escritores que possuem descendência negra e que obtiveram prestígio literário. Porém, o primeiro incorpora em sua obra o discurso literário neoclássico, sem representações do negro ou sequer menção, e o segundo logo cedo partiu para a Europa, construindo sua obra poética fora do Brasil, a exemplo de Basílio da Gama. Sobre a

relação entre este período e o ofício dos escritores negros, relata Oswaldo de Camargo que:

Mesmo os poucos negros e mulatos que alcançaram a condição de letrados e se intelectualizaram como poetas, romancistas e jornalistas, não quiseram ou não viram motivo nenhum para atingir a condição de negro, como escritores, isto é, ser também um “negro escrito”. (CAMARGO, 1987, p. 32)

José Aderaldo Castello afirma que o romantismo marca o início de um novo período da História da Literatura Brasileira. Com um sistema literário com condições internas mais favoráveis, a literatura aos poucos foi se caracterizando pela afirmação nacionalista, ancorando-se no indianismo, na liberdade formal e na preocupação com os anseios do indivíduo, substituindo as noções de racionalidade impessoal do neoclassicismo. É um movimento em que “modelos, teorias e poéticas passam a ser progressivamente submetidas à nossa reanálise crítica intimamente comprometida com a representação da realidade brasileira” (CASTELLO, 1999, p.25).

Muito destas transformações do contexto literário se deve a questões políticas e econômicas. A vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil desencadeou, junto com as insurreições internas pela autonomia nacional, o processo de Independência do país, modificando profundamente a situação cultural brasileira. Escolas superiores, bibliotecas e tipografias entraram no país e promoveram abertamente o surgimento dos suportes necessários para a consolidação de um público leitor. O intercâmbio cultural com a metrópole se estreitou e, com isso, logo os postulados românticos começaram a brotar no pensamento do brasileiro, não como forma de equiparação ao modelo europeu, como fizeram os neoclássicos, mas como forma de afirmação da identidade e consciência de uma ação livre, autônoma e independente.

Paralelo ao desenvolvimento do pensamento romântico e nacionalista, havia as posições teóricas e ideológicas do liberalismo sócio-econômico que defendiam o

comercio livre como égide do progresso de uma nação. A formação de um setor liberal representado por uma burguesia agroexportadora veio de encontro ao conservadorismo das oligarquias e dos traficantes de escravos. A primeira metade do século XIX certamente é marcada por essa dialética do regime pós-colonial, em que escravistas e liberalistas coexistiam contraditoriamente, a ponto de se pensar em determinados momentos, por exemplo, que era um direito de liberdade de propriedade a oligarquia comercializar o “bem mercadológico” chamado escravo (BOSI, 1992, 194). Mas o que era contradição logo passou a ser tensão, e o contraste entre trabalho livre e trabalho escravo exigiu do liberalismo uma posição mais contundente contra os direitos do senhor, o tráfico negreiro e a escravidão. Surge, assim, a posição ideológica denominada abolicionista, colocando a questão escravista no centro da discussão sobre o progresso nacional.

Pode-se observar que a inclusão aberta do negro como tema poético ou prosaico acompanha o desenvolvimento dessas discussões político-econômicas. O negro já não é mais elemento ornamental como no Arcadismo, nem figura destituída de humanidade como no barroco de Gregório de Mattos, mas integrante de uma sociedade escravocrata. No entanto, a preocupação com o negro se torna mais presente nas décadas de 50-60 do século XIX, somente depois de muito se esgotar a temática romântico-indianista, onde os nativos desempenhavam papéis literários simbólicos, míticos e ideais de uma literatura estritamente nacional. Com os postulados do romantismo, a Literatura Brasileira podia agora discorrer mais abertamente sobre temas mais amplos da cor local, sobre os povos que constituíam a nação. Nesta perspectiva, surgem obras importantes enfocando o negro, como as de Gonçalves Dias, de Fagundes Varela, de Luiz Gama e de Castro Alves. Assim, o negro começava a fazer parte dos assuntos admitidos na literatura, fato considerado despropositado nas tendências literárias anteriores.

Além da preponderância do tema indianista no romantismo, a preocupação dos escritores românticos com o negro na literatura foi incluída tardiamente por passar muito mais pelo debate sobre a pertinência da economia escravocrata, isto é, sobre um processo político-judicial da ordem do dia do que necessariamente pelo decantar de versos sobre a cultura do afro-brasileiro e do interesse em recontar a história de sua cultura negra. Esta é a opinião de Heloísa Toller Gomes (1988), que estuda especificamente como o período romântico representou, em algumas obras, a temática do negro ora com simplicidade grosseira, ora com um pensamento demasiadamente idealista:

Foi mais fácil pairar o silêncio sobre o negro ou, quando muito, pintar a escravidão como instituição benevolente ou cruel, do que tentar ver e expressar o que se passava dentro da realidade da senzala: senzala essa tão desconhecida quanto acusadora. (GOMES, 1988, p.3)

Voltando para as questões relacionadas à crítica literária da representação do negro, o momento histórico do romantismo convém uma transição rápida dos estudos de Roger Bastide, escritos nos meados dos anos 40-50, para as leituras mais contemporâneas, em que se pode perceber uma distinção de posições que envolvem diretamente a figura de um dos principais escritores românticos e defensores do abolicionismo: Castro Alves.

Elio Ferreira, no artigo *Algumas vozes da literatura afro-brasileira*, defende que a poesia de Castro Alves que representa o negro possui a perspectiva de uma terceira pessoa distanciada e que enxerga o negro com uma postura paternalista, piedosa e pessimista. Para Ferreira, “Castro privilegia a visão do branco sobre o negro e vê o africano como o Outro, um ser estranho, uma raça incapaz que precisa ser protegida.” (2005,p.63). Condizente com os ideais abolicionistas, poemas como “Navio Negroiro”

possuiriam o tom predominante de comiseração e tragicidade, sendo este o ponto fraco na obra do poeta, pois somente destaca o lado sofredor e infeliz do negro.

Ressaltando um aspecto diferente do de Elio Ferreira, Alfredo Bosi entende os poemas anti-escravistas de Castro Alves contextualizados na situação histórica da formação da sociedade brasileira, em que o liberalismo e o abolicionismo exigiam medidas urgentes na integração da nação ao processo de democracia moderna. Justamente por isso, para ele, os poemas castrianos vão além de simples lamentos, sendo “protestos contra a cumplicidade dos brasileiros no massacre dos negros” (2003, p. 238). Bosi acredita que os poemas de Castro Alves sobre o negro registram denúncias, protestos, inquietações. Se há uma separação formal entre África e América no poema “Navio Negreiro” é para simbolizar, no viés romântico de destacar nações como entes vivos, a relação entre oprimidos e opressores que regem a condição do escravo brasileiro.

É pertinente a observação de estrofes onde se pode encontrar, respectivamente, os elementos destacados por ambos os estudiosos:

São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto
A tribo dos homens nus...
São os guerreiros ousados,
Que com os triges mosqueados
Combatem na solidão...
Homens simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos
Sem ar, sem luz, sem razão...
(ALVES, 2002, p. 100)

Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cúmulo de maldade
Nem sô livres pra... morrer...
Perde-os a mesma corrente
- Férrea, lúgubre serpente –

Nas roscas da escravidão.
E assim roubados à morte,
Dança a lúgubre coorte
Ao som do açoite... Irrisão!...
(...)

Fatalidade Atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu na vaga
Como um íris no pélagos profundo!...
... Mas é infâmia demais... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
Andrada! Arranca este pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta de teus mares!
(ALVES, 2002, p. 102-103)

Quem irá acrescentar uma forma inovadora ao tratamento poético do negro será Luís Gama. Nas *Primeiras Trovas Burlescas*, de 1959, o poema “Quem sou eu?” é uma bem elaborada sátira carnavalizada sobre a questão do afro-brasileiro na sociedade. A inovação poética está principalmente em dois aspectos ainda não presentes nas obras anteriores da história literária brasileira: o negro como sujeito poético, debochador, consciente de sua situação no meio de tantos brancos discutindo sua liberdade sem consultá-lo; e a utilização de uma linguagem procedente da cultura africana. A poesia deste autor originou procedimentos que serviram de critérios para inspirações e práticas literárias posteriores, se tornando um precedente do que no século XX viria se chamar de literatura do negro:

(...) Eu bem sei que sou qual Grilo,
De maçante e mau estilo;
E que os homens poderosos
Desta arenga receosos
Hão de chamar-me Tarelo
Bode, negro, Mongibelo;
Porém eu que não me abalo
Vou tangendo o meu badalo
Com repique impertinente,
Pondo a trote muita gente.
Se negro sou, ou sou bode
Pouco importa. O que isto pode?
Bodes há de toda casta
Pois que a espécie é muito vasta...
Há cinzentos, há rajados,

Baios, pampas e malhados,
Bodes negros, bodes brancos,
E, sejamos todos francos,
Uns plebeus e outros nobres.
Bodes ricos, bodes pobres,
Bodes sábios importantes,
E também alguns tratantes...
Aqui, nesta boa terra,asmin
Marram todos, tudo berra;
Nobres, Condes e Duquesas,
Ricas Damas e Marquesas
Deputados, senadores,
Gentis-homens, vereadores;
Belas damas emproadas
De nobreza empantufadas;
Repimpados principotes,
Orgulhosos fidalgotes,
Frades, Bispos, Cardeais,
Fanfarrões imperiais,
Gentes pobres, nobres gentes
Em todos há meus parentes.(...)
(GAMA, 2000, p.35)

Silvio Romero foi um dos poucos que, como crítico e historiador, reconheceu a relevância do poeta de Luiz Gama. Entretanto, Silvio Romero compreende, a partir de posições naturalistas e deterministas, a nação como a síntese da modificação da matriz européia diante das relações com o meio sul-americano e com outras matrizes como a negra e a indígena. Sua abordagem das culturas era predominantemente eurocêntrica assim como todo o período que vai dos últimos trinta anos do século XIX ao início do século XX. De acordo com Roberto Ventura:

Introduziu-se, na literatura e na crítica brasileira, uma visão exótica ou um olhar de fora, que trouxe uma imagem negativa da sociedade e da cultura local, expressa na oscilação entre o ufanismo e cosmopolitismo, na tensão entre a ideologia civilizatória e o projeto nacionalista. (VENTURA, 1991, P.41)

Neste sentido, embora, em termos literários, a poesia de Luiz Gama tenha dado um salto qualitativo em relação ao que já foi escrito sobre a literatura de representação do negro, em termos históricos, naquele contexto, ela é um fato isolado diante do

paulatino engajamento da intelectualidade brasileira, agora já mais desenvolvida em termos de meios e produção, nas teorias da inferioridade das raças e das culturas não européias. Em outras palavras, o cientificismo que predominou nas três últimas décadas do século oitocentista possuía entre suas principais vertentes a marca da desigualdade racial: a ideologia do branqueamento e a miscigenação cultural. Levado a cabo pelo pensamento nacional no campo social, cultural e científico, pode-se constatar que, durante este período, as produções de obras poéticas ousadas, como a de Luiz Gama sobre a temática do negro, rarearam, embora no que se refere a narrativa, Machado de Assis, Lima Barreto e Cruz e Souza conseguiram atingir com suas obras grande repercussão (tanto estética quanto ideológica) na discussão sobre questão étnica brasileira. Quanto à poesia, há ofuscamento da cultura local devido ao intenso trabalho intelectual voltado para as artes européias. O parnasianismo se torna movimento literário hegemônico, elegendo como pauta a tradição neoclássica e a força formal da arte, em detrimento de uma poesia livre e de feição local. Este estilo poético predominará em grande parte do período de 1880 à 1922, quando o modernismo oficialmente se inicia. Assim, o negro, no Parnasianismo é novamente aliado da literatura, à exceção do poema “Fugindo do Cativeiro” de parnasiano Vicente de Carvalho e de “Banzo”, de Raimundo Correia, citados por Oswaldo de Camargo (1987). Há ainda um poema simbolista de Cruz e Souza de grande expressão na área, mas também como um fato isolado, inclusive dentro de sua obra poética:

(...) Preso à cadeia das estrofes quentes
Como uma forja em labareda acesa,
Para cantar as épicas, frementes
Tragédias colossais da Natureza.

Para cantar a angústia das crianças!
Não das crianças de cor de oiro e rosa,
Mas dessas que o vergel das esperanças
Viram secar, na idade luminosa.

Das crianças que vêm da negra noite,
Dum leite de venenos e de treva,
Dentre os dantescos círculos do açoite,
Filhas malditas da desgraça de Eva.

E que ouvem pelos séculos afora
O carrilhão da morte que regela,
A ironia das aves rindo a aurora
E a boca aberta em uivos da procela.

Das crianças vergôntas dos escravos
Desamparadas, sobre o caos, à toa
E a cujo pranto, de mil peitos bravos,
A harpa das emoções palpita e soa.

Ó bronze feito carne e nervos, dentro
Do peito, como em jaulas soberanas,
Ó coração! és o supremo centro
Das avalanches das paixões humanas.(...)
(SOUSA. In: Bernd, 1992, p.34)

Corrente crítica que vai se debruçar com interesse sobre esse período histórico pós-abolição são os representantes americanos brasilianistas Raymond Sayers (1959), Gregory Rabassa (1975) e David Brookshaw (1983), este último o único dos três que se preocupou com a representação do negro no texto poético.

Segundo David Brookshaw, em *Raça e Cor na Literatura Brasileira* (1983), os estereótipos de negros criados e representados no decorrer da literatura brasileira foram maneiras de aprisionamento no modo de vida do branco, na relação de oposição entre euro-brasileiro e afro-brasileiro, com toda a carga de conflito cultural, entre a oposição de cor e também, evidentemente, entre as diferenças sócio-econômicas. A linha de raciocínio estabelecida por Brookshaw em sua pesquisa é feita a partir da suposição de que existe uma constante “assimilação à cultura branca metropolitana e desassimilação dessa mesma” por parte das culturas subalternas brasileiras. Sua discussão não gira em torno do centralismo da raça, mas sim da cultura. Este é o princípio metodológico que o norte-americano irá empregar para fazer em suas críticas a distinção de autores brancos de autores negros. O escritor branco condizente com a estrutura de poder enfatiza o lado primitivo, violento e selvagem do negro, defendendo um país branco. Já aquele que tem propensão a retratar o negro a partir de suas qualidades, faz de maneira exótica ou então como mero objeto estético. Processo semelhante acontece, para o crítico, com o escritor negro, mas de maneira mais complexa, já que a assimilação ou a desassimilação da cultura branca, neste caso, potencializaria outros tipos de estereótipos, criando a

dicotomia “negro fiel” X “negro rebelde”. O período central estudado por Brookshaw é o abolicionismo e suas conseqüências.

O estudioso é um dos primeiros a afirmar que os escritores, independentes de sua descendência, podem abordar ou não questões raciais e da cultura afro-brasileira em seus poemas. A questão não está na diferença entre escritor negro e escritor branco, a questão é se o negro representado literariamente está subordinado à imagem da ideologia dominante ou não.

Mas essa perspectiva só pôde ser compreendida atualmente devia a uma verdadeira revolução cultural iniciada em 1922. Ora, somente com a culminância das proposições das vanguardas modernistas que o Brasil se viu imerso em um novo panorama literário, diferente da tradição do século anterior. Fundamentados e empenhados na descoberta de um novo Brasil, livre dos recalques históricos e das ideologias estrangeiras, os modernistas modificaram radicalmente os valores estéticos do país utilizando principalmente a paródia, a irreverência, a ironia e a desautomatização das formas literárias fixas. Fazendo parte do segundo momento nacionalista na literatura brasileira, os modernistas fortaleceram os principais traços de brasilidade e, mais uma vez, elegeu-se o índio como temática principal.

Mas os modernistas também contribuíram para a inclusão da cultura afro na formação da literatura e da identidade nacional. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Jorge de Lima e Raul Bopp, autor perquirido neste estudo, voltaram-se, em determinado momento de suas obras, para a representação do negro e da sua cultura. Preocupados com a expansão de assuntos literários que fizessem contraponto aos moldes rígidos dos neoclássicos, os modernistas amplificaram a heterogeneidade da literatura, desencadeando um modelo de busca de identidade que servirá de matiz para os movimentos literários negros posteriores.

Apesar de todo esse desempenho da literatura na tradução do país, no gênero poesia, quando se pensa nas imagens poéticas do afro-descendente verifica-se que, da mesma forma que a sociedade brasileira custou reconhecer a real história e condição social dos negros, a literatura resistiu em eleger como temática literária a camada social basilar afro-descendente, muito como reflexo da não garantia de sua cidadania. É certo que a representação poética do negro, como se percebe, não é totalmente ausente dos principais períodos literários da literatura escrita brasileira, mas se pensarmos a literatura brasileira com papel e função interpretativa do país, há uma grande disparidade entre o social, com sua presença marcante do negro, e a representação da sociedade brasileira na literatura, com raras referências a esta presença.

Seja como for, o reconhecimento da presença do negro na literatura brasileira tem sido abordado em discussões complexas, polêmicas e sempre atuais. Por exemplo, tem sido questões bastante trabalhosas analisar imagens do negro no texto literário, ver o negro como produtor do discurso literário e articular esses aspectos numa história literária maior que é a da Literatura Brasileira. Relacionar estas dimensões do conhecimento tem motivado trabalhos de variadas perspectivas, ao longo do século XX, que se esforçam em organizar efetivamente o lugar dos elementos afro-brasileiros na literatura, o que de alguma forma, já estabeleceu uma série de textos críticos e históricos importantes que vêm sendo revisados e revisitados sistematicamente. Estes textos comportam diversos conflitos de abordagem, da mesma forma que trazem alguns pontos de concordância em algumas categorias. O que se tenta nestas linhas é circunscrever, de maneira condensada, alguns tópicos da crítica literária brasileira que foram importantes para o desenvolvimento dos procedimentos teórico-metodológicos que fundamentam esta pesquisa em torno de poemas de *Urucungo*, de Raul Bopp.

1.2. Uma proposta de abordagem teórica

Os significados estéticos do gênero poético se manifestam também na recriação dos acontecimentos históricos, pela codificação de imagens e pela nova expressão social dada a um determinado evento. É principalmente destas características que se pode articular um esboço conceitual para compreender a representação do negro e seus aspectos culturais na poesia. A elaboração semântica do discurso sobre o negro presente no corpo de um poema pode, com evidência, serem tomadas como categorias literárias legítimas no momento do exercício de interpretação textual, principalmente se levado em conta “o estudo da metáfora, das constantes estilísticas, do significado profundo da forma” (CANDIDO, 2006, p.36).

Riffaterre (1984) afirma em seus estudos que a unidade semântica de um poema é indissociável da sua unidade formal e que é apenas nesta relação complementar que se pode pensar na abrangência da significância poética, que extrapola o sentido isolado das palavras e das técnicas de composição. Assim, torna-se perfeitamente possível, levando em conta o caráter plural das significações da literatura, uma interpretação da realidade dos valores afro-descendentes construídas nos poemas, já que este referencial da composição é urdido na organização mútua da semântica e da sintática da linguagem. Desde que as referências analíticas, sejam no âmbito das representações históricas ou no âmbito da expressão da organização formal, estejam direcionadas ao esclarecimento de alguns pontos da construção poética, não existe inconveniência em se aprofundar questões relacionadas, por exemplo, aos sujeitos históricos como os negros.

A proposição de que a poesia negra de Raul Bopp se revela possuidora de uma abordagem crítica dos processos de opressão do negro, considerando-os sujeitos detentores de experiências históricas e sociais, será amparada, dentro da possibilidade,

por vários procedimentos analíticos proposto pelos críticos já debatidos, mas sobretudo, será orientada pela própria obra, que exigirá, em determinados momentos, atenção mais perspicaz nos seus procedimentos técnicos que fornecem ligações com os valores afro-brasileiros e, em outros momentos, com a criação de imagens poéticas do negro. É refletindo sobre o referencial teórico exposto que se chega, no procedimento metodológico desta pesquisa, a alguns pontos que serão observados na leitura dos poemas. Um deles é a atenção que será voltada para as articulações fonológicas e lexicais das palavras, onde estão presentes significados (rítmicos, sintáticos e sonoros) ligados à cultura africana e que predominam em determinados poemas boppianos que serão analisados. Também se deve atentar para a unidade semântica e formal dos poemas, entendendo o poema como a síntese de um evento que congrega os aspectos da realidade com diversas operações textuais (BOSI, 2002, p. 463). Visto que é recorrente a mimese de situações da história dos africanos e afro-descendentes em *Urucungo*, esta perspectiva preocupada com a representação do real será essencial para a investigação desta obra e fundamental para se compreender a visão de mundo adotada no discurso do eu-lírico dos poemas. Como se verá, motivado pelo cenário modernista e pela visão antropofágica, o poeta gaúcho se empenhou em construir um mosaico de episódios históricos e cantos da cultura negra, dando privilégio à posição dos negros. Um outro ponto que não se deve deixar de fora da análise diz respeito às relações textuais dos poemas com os padrões literários de épocas anteriores e com o contexto em que foram produzidos.

Outros fundamentos teóricos que podem dirigir mais de perto a análise desta “presença negra no Brasil” existente em *Urucungo* encontram-se no modelo teórico proposto por Zilá Bernd que – assim como os princípios de Massi, Madrugá e Averbuk –, podem se configurar como basilares para a interpretação dos poemas desta obra no

que dizem respeito à construção literária da figura do negro. Embora a estudiosa foque seus trabalhos em um período diferente do que Bopp está inserido, Bernd estabelece alguns marcadores estilísticos que possibilitam reger uma interpretação das representações do negro quando afirma que:

No que concerne à literatura negra, sua característica maior talvez seja aquela ligada aos procedimentos de (re)nomeação do mundo circundante. Ora, nomear equivale a tomar posse do que foi nomeado. Em certa medida, a função da crítica também é a de nomear: é tornando *visíveis* as descobertas feitas pelos autores que os críticos as transformam em história da arte, ou melhor, as legitimam. (BERND, 1988, p.20)

O termo escritura negra parece ser pertinente por conduzir a questão da representação do negro partindo do próprio universo mimético e simbólico da literatura, deixando questões como a cor da pele do escritor ou a eficiência do discurso político para um plano secundário. O que interessa nas premissas de Bernd aproveitáveis para a análise da obra de Bopp são os três parâmetros de investigação que ela propõe para perquirir a realidade do universo afro-brasileiro existentes em uma “literatura negra”:

1) O reconhecimento dos negros como sujeitos históricos, detentores de uma identidade cultural, sem deformações, exclusões ou estereótipos. Ou seja, uma forma de contraposição ao discurso literário pautado na história institucionalizada, ideologicamente deturpada e que não assinala a visão de mundo de grupos étnicos oprimidos. Uma poesia em que o tratamento do negro se dá de maneira em que há uma distância e estranhamento, isto é, “fala de um lugar que se situa fora da comunidade negra” (Bernd, 1988, p.67). Zilá defende que da posição contrária à tradicional emerge um tratamento diferenciado do discurso literário, pois nele está presente o reconhecimento sócio-histórico que, a partir do momento que os poemas dão voz, identidade, história e cultura aos sujeitos afro-descendentes, estabelece-se uma nova

organização poética de idéias complexas sobre o negro. Preocupado com a imagem poética da realidade histórica do país, objetivo do nacionalismo literário dos modernistas, Bopp redescobre o ângulo da formação brasileira pela releitura de passagens cujo foco principal é a população negra, realizando, no corpo dos poemas, este reconhecimento proposto por Bernd.

2) A construção histórica como matéria poética, denunciando as injustiças e maus tratos da escravidão brasileira que, em Bopp, caminha do surgimento do tráfico negreiro às favelas urbanas. Poemas pautados nesta proposta buscam reconstruir o passado sangrento a que os negros foram submetidos como forma de denúncia e tem na sua constituição estética a simbologia da resistência dos povos frente às opressões históricas. No dizer de Bernd, “a reapropriação da origem e a estruturação do universo negro na América, desde a viagem nos navios negreiros, a saga da escravidão, os quilombos e a situação pós-Abolição constituem elementos basilares do discurso poético” (Bernd, 1987, p.134).

3) Um código verbal que aponta para referências históricas e culturais do afro-descendente, instaurando uma nova ordem semântica que, nos poemas de Bopp, reproduz campos simbólicos da tradição mítica e social da tradição africana. O trabalho com esta tipologia resgata referências do contexto do passado do negro e, ao mesmo tempo, estimula o redescobrimento da sua identidade a partir da nomeação do seu universo sócio-cultural.

Por dialogar com as propostas críticas deste presente trabalho, as categorias teóricas apresentadas por Bernd serão concentradas nas circunstâncias particulares de alguns poemas de *Urucungo*, já que existem características em suas teorias que disponibilizam recursos úteis à identificação da proposta estética de Bopp no momento em que representa o mundo do afro-descendente em sua obra poética.

Uma interpretação crítica do livro de poemas *Urucungo* com foco na representação do negro em sua história e cultura faz necessária para dar seqüência ao novo interesse na releitura deste autor modernista. Pois, para se compreender a importância de uma obra há de se verificar em seus aspectos mais internos a sua natureza literária. No entanto, esta natureza não escapa do conjunto de valores que fundamentam a percepção literária e cultural de qualquer autor, sendo essencial que se compreenda, neste trabalho, a partir de uma leitura histórica, a noção moderno-antropofágica de Bopp e de como estes preceitos dialogam com sua obra, *Urucungo*. Tal contextualização modernista será observada no capítulo subsequente.

2. MODERNISMO, ANTROPOFAGIA, AFRICANIDADE EM RAUL BOPP

2.1. Antropofagia: a afirmação das culturas brasileiras

O projeto do modernismo, depois que originou as mudanças das formas de expressar a realidade, progressivamente foi voltando sua atenção para novos aspectos e diferentes visões da cultura do país. Para os modernistas, havia chegado o momento de interpretar a realidade que diz respeito ao caráter brasileiro, sem o viés ornamental da linguagem nem o sentimento de inferioridade diante das produções artísticas européias. As reflexões sobre o nacionalismo se tornaram fundamentais entre os modernistas que manifestaram agudo senso crítico na hora de se voltar para a nação. O Manifesto da poesia Pau-Brasil de Oswald é representativo desta nova fase do modernismo: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 1995, p.44). Numa única premissa, Oswald condensa as influências vanguardistas, as transformações estéticas da Semana e a preocupação com o teor nacional na literatura. Os escritores, neste momento de redescobrimento da nação, buscaram resgatar em diversas fases da História do Brasil, na realidade local da Amazônia, do Nordeste ou de qualquer região do país as marcas de brasilidade que passaram a alicerçar suas obras literárias, compostas de enérgica valorização da sincrética cultura nacional e de inumeráveis denúncias de ordem histórica.

Sobre este momento de transição das preocupações formais para as aspirações de nacionalidade, Vera Lúcia de Oliveira afirma que:

O esteticismo exasperado da Semana de Arte Moderna é substituído pela preocupação de reintegrar a literatura na realidade, de mergulhar profundamente naquele Brasil do qual tanto se falava, mas que pouco se conhecia. Sem renegar os postulados do Modernismo, os seus

protagonistas recusam a gratuidade do fato estético em função de uma participação social mais acentuada. (OLIVEIRA, 2002, p. 66)

A Antropofagia possui um significado profícuo para o momento modernista, pois conseguiu convergir os influxos externos provindos dos grandes centros europeus sem ignorar a situação do presente e do passado local, subjugando aquele de acordo com as necessidades deste. Os postulados da Antropofagia, como se sabe, foram elaborados a partir de um amadurecimento das idéias contidas no Manifesto Pau-brasil e, de maneira indireta, das concepções modernas de arte, advindas das produções críticas e literárias brasileiras, como os prefácios de Mário de Andrade e a obra ensaística de Paulo Prado e Graça Aranha, embora nenhum destes tenham aderido abertamente ao grupo.

A antropofagia possui duas fases distintas, ambas geradas por questões de ordem sócio-contextual. Na primeira fase do movimento, englobando as doze primeiras edições da *Revista da Antropofagia*, lançadas entre XXXX e XXXX, existe a predominância dos escritos de Oswald de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, Raul Bopp, Oswaldo Costa, Mário de Andrade e a participação de Tarsila de Amaral, havendo ainda a colaboração de intelectuais de todo o país como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Luis da Câmara Cascudo, José Américo de Almeida, Jorge de Lima e Augusto Schmidt. A contribuição para a revista de escritores de várias partes do Brasil representa o quanto, naquele momento, os ideais de brasilidade e de modernismo tomavam proporções nacionais, não correspondendo apenas a um setor localista da intelectualidade. A *RA* inclusive abrigou texto de autores que se contrapuseram aos ideais antropofágicos, como é o caso dos participantes do Verde-Amarelo Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida.

Nesta primeira fase, o que proporciona a participação de tantos escritores diferentes é ainda a idéia predominante de dar continuidade a ruptura sistemática dos padrões literários e culturais anteriores, muito próxima da concepção *Pau Brasil*. Apesar da variedade de colaboradores e da inquietação em efetivar o “novo código”, a preocupação com a identidade nacional foi, neste momento, elemento importante e essencial para o grupo, independente do teor particular adotado por cada poeta ou articulista. Pensando na diversidade da primeira fase, é difícil estabelecer um projeto antropofágico fidedigno, dado o número de autores, visões e estilos presentes nas páginas da Revista. No entanto, pode-se perceber nos poemas, nas crônicas, nas críticas e, particularmente, nos manifestos, alguns pontos fundamentais que guiaram a filosofia antropofágica nas suas primeiras dez edições. Os textos são críticos, os poemas buscam técnicas inovadoras, e o humor e a imagem metafórica da devoração do passado sempre que possível evocados. O artigo de Oswald Costa é significativo deste estilo antropofágico de espontaneidade estética:

O que se quer é simplicidade e não um novo código de simplicidade. Naturalidade, não manuais de bom tom. Contra a beleza canônica, a beleza natural – feia, bruta, agreste, barbada, ilógica. Instinto contra verniz. Os selvagens sem as miçangas da catequese. O selvagem comendo a catequese. (COSTA, RA, nº 1 In: RA, 1977, p. 8).

Na segunda fase da Revista, compreendida de março de 1929 a agosto do mesmo ano nas páginas do *Diário de São Paulo*, existe uma unidade maior em torno dos ideais antropofágicos, que agora extrapolava o campo literário e buscava instaurar, na relação mais próxima com a história e filosofia, uma nova concepção de identidade nacional, inspirada no homem natural americano. A segunda dentição foi espaço para a apreciação desfavorável daqueles que, segundo a linha editorial da revista, torciam o sentido do modernismo. É o momento em que Oswald de Andrade rompe com diversas

figuras que participaram ativamente dos acontecimentos da década, como Graça Aranha, Menotti del Picchia e Mário de Andrade. Oswald de Andrade, Raul Bopp, Jaime Adour e Geraldo Ferraz, criando e recriando inúmeros pseudônimos, vão estabelecendo as novas diretrizes do movimento, enfatizando que “a descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo. Dá ao homem o sentido verdadeiro de vida, cujo segredo está – o que os sábios ignoram – na transformação do tabu em totem.” (JAPY-MIRIM, RA, 2^{dent}. N.2. 1929)

Benedito Nunes (NUNES, 1995) lança um olhar sobre as diretrizes basilares do movimento antropofágico como um todo. Segundo ele, independente das fases ou dos colaboradores, o movimento assumiu três planos de atuação peculiares que, embora sempre identificados com traços das vanguardas européias, demonstram a importância renovadora que houve na maneira de focar a cultura brasileira. O primeiro plano é o regido pela *simbólica da repressão ou a crítica da cultura*, marcada pela investida radical contra o processo forçado de civilização que os colonizadores, jesuítas e exploradores implementaram no país, trazendo com isso elementos morais, religiosos e jurídicos que não faziam parte das relações humanas do índio nem do negro. *A simbólica da repressão* é a retomada dos mitos e lendas do universo tupi e africano como forma de se contrapor aos mitos do desenvolvimento e evolução do mundo capitalista. Assim, na Antropofagia, há um constante jogo de oposição entre os símbolos coloniais e os símbolos ritualísticos das sociedades primitivas.

O comportamento selvagem é o tema do segundo plano traçado por Benedito Nunes: *a revolução caraíba* ou o processo histórico-político. Esta característica resignifica metaforicamente a deglutição praticada pelos rituais antropofágicos. Com o intuito de convergir os elementos locais e cosmopolitas da cultura, o antropófago

“degusta” as idéias advindas do estrangeiro a fim de determinar quais e como estes elementos podem ser ajustados para sua cultura. *A revolução caraíba* se apresenta como um método que revolucionará a história pelo seu caráter abrangente de reunir todos os processos culturais possíveis sem a perda da identidade nacional. Tudo isso, claro, sob o tom humorístico próprio do movimento. O que é importante saber é que a Antropofagia percebe a sociedade selvagem “equilibrada e feliz”, sem as neuroses e recalques que orientam a civilização, quer dizer, é ideal do movimento antropofágico questionar a razão com a magia primitivista. Por fim, Nunes chama atenção para a *metafísica bárbara*, que se destaca na segunda fase do movimento e é marcada pela exaltação do ato sagrado de devoração como incorporação do estranho ao familiar, fortalecendo o ethos de determinada cultura. Diferente da revolução caraíba que prega uma transformação do mundo exterior, a metafísica bárbara aspira afirmar o sentimento de nacional e de liberdade espiritual no campo dos sentimentos. Pensando nesta dupla transformação, interior e exterior, o movimento da Antropofagia dialoga com alguns pressupostos do surrealismo.

Maria Eugenia Boaventura, tratando da *Revista da Antropofagia*, destaca dois elementos estilísticos que predominaram na estética antropofágica tanto nos textos quanto nas obras: a paródia e a colagem. Para ela, a paródia é a forma de expressão literária encontrada pelo grupo modernista para inverter comicamente o sentido de textos considerados cânones, sérios e elevados. Na sátira, os antropófagos alteram os valores padrões e encontram na liberdade do riso e da ironia o recurso crítico para demolir os tabus da sociedade brasileira. A ridicularização de obras, personagens e acontecimentos históricos e a utilização de piadas e trocas para satirizar discursos e tendências antigas ressaltaram o caráter rebelde e corrosivo da Antropofagia, na linha

dos vanguardistas da época, tendo como objetivo libertar um Brasil recalcado pela repressão e opressão. Diz Boaventura que:

A publicação antropofágica traz à tona, breve e ludicamente, o debate, onde o tom de troça e humorístico de linguagem concorrem para desmistificar e ridicularizar assuntos sérios. Elimina a carranquice do editorial jornalístico e aborda temas incomuns a uma revista literária, pelo menos na época (afora a crítica à sociedade, proposta de legalização do aborto e de substituição do sistema de propriedade privada), numa linguagem nova. As características inovadoras, na segunda fase, prendem-se também ao espaço de impressão do seu material: a página de jornal. O de colagem-citação tem na folha do jornal grande respaldo. E a revista soube explorar todo o poder de dinamicidade que esse modelo ofereceu à escritura em transformação do início do século (...) (BOAVENTURA, 1986, p. 56)

Mas para alcançar a significação do “espírito antropofágico” não se pode excluir a leitura das intenções do *Manifesto Antropófago* que Oswald de Andrade (1995) escreveu para a primeira edição da *RA* onde consta um roteiro básico que orientaram as manifestações literárias e a linha editorial contida na proposta do movimento. A primeira delas está na premissa inicial: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Nesta sentença se encontra a defesa da congregação do modernismo em torno do movimento, através da autenticidade do estilo e do aproveitamento dos diversos campos do conhecimento para a elaboração literária. A antropofagia autorizava, enquanto literatura, a produção de obras que contivessem aspectos sociais, econômicos e filosóficos, proclamando a abertura estética para assuntos preocupados com as necessidades locais. Além disso, a antropofagia traz em seu próprio conceito características de primitivismo moderno, isto é, a valorização dos elementos étnicos e culturais do indígena e do negro, principalmente do nativo, como fonte de originalidade formal e marca de brasilidade. A recuperação da cultura brasileira se dá também, no manifesto, pela volta às concepções mágicas, mitológicas e primitivas

dos habitantes das florestas brasileiras. É um retorno ao homem natural contra a racionalização do colonialismo que se impôs como elite opressora no desenvolvimento da história do Brasil. É deste posicionamento que Oswald fala da “reação contra o homem vestido”: “Queremos a revolução Caraíba”, “o contato com o Brasil caraíba”, “O instinto caraíba”, “A magia e a vida”, “Não tivemos especulação. Mas tivemos adivinhação”, “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1995, p. 47-52), etc.

A Antropofagia, para Oswald, se realiza pelo processo de deglutição das influências externas e do processo de digestão do que melhor pode ser adaptado e assinalado pela cultura nacional. É neste sentido que ele manifesta uma síntese da relação entre o nacional em sua essência e o que pode ser aproveitado da cultura de fora em favor da identidade cultural. “Tupy or not tupy that is a question”, “Só me interessa o que não é meu, lei do homem. Lei do antropófago”, “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”, estas são passagens que refletem um dos pilares principais que a imagem metafórica do antropófago sugeriu para o desenvolvimento do movimento modernista. Um outro aspecto sugerido por Oswald é a denúncia dos males do Brasil. Tomando as proposições do manifesto, pode-se identificar uma postura combativa contra o conservadorismo. O movimento modernista brasileiro que inicialmente possuía preocupação muito mais estética, adotava agora uma postura de revisão crítica da História do Brasil, história impregnada de recalques, pudores e idéias moralistas. Antropofagia se pautava na ruptura, no choque contra o “Brasil arcaico”, desreprimir o país se configurava como uma missão e, para isso, era preciso adotar postura de liberdade, ousadia e alegria, era preciso transformar o “tabu em totem”. Diversas passagens do manifesto remetem a esta posição contrária à estrutura sócio-cultural do país: “Contra todas as catequeses e contra a mãe dos Gracos”, “Contra todos os

importadores da consciência enlatada”, “Contra o Padre Antonio Vieira”, “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas”, “Contra as elites vegetais”, “Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra”, “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas”, “Contra a verdade dos povos missionários”, “contra o índio de tocheiro”, “Contra a Memória fonte do costume”, “Contra Goethe, mãe dos Gracos e a corte de João VI”, “Contra Anchieta contando as onze mil virgens no céu, na terra de Iracema”, “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud”. Estes são alguns aspectos relevantes do complexo e rico texto de Oswald, que Vera Lúcia Oliveira contextualiza:

A antropofagia é um convite a não isolar-se. Como opção, e como consciente postura estético-cultural, ela tem um sentido extremamente fecundo: é a assimilação crítica das forças do “inimigo sacro”, é a transformação ativa e a dominação de tais forças no ato consciente de assimilar apenas o que se considera compatível ou, de qualquer maneira, positivo para a própria cultura. (OLIVEIRA, 2002, p.76)

Através da Antropofagia, a nacionalidade modernista atingiu, nas suas investigações etnográficas e antropológicas da cultura brasileira, elaborado grau de senso crítico da história do país. A partir dessas reflexões, Raul Bopp tinha a oportunidade de trabalhar literariamente o material e a vivência que havia adquirido ao longo das suas várias viagens. As lendas, os folclores e os mitos brasileiros seriam reelaborado esteticamente, pelo olhar antropofágico do escritor, para gerar um rico imaginário poético que ia das “terras do Sem-fim” amazônicas às vozes das florestas africanas.

A participação como escritor na primeira fase da *Revista da Antropofagia* é tímida: apenas o poema “Vaca Cristina”, assinado sob o pseudônimo de “Jacob Plim-Plim” e uma “nota insistente”, escrita junto com Antonio de Alcântara Machado; já na

segunda fase, publicou um maior número de poemas (Macapá, Putirum, Yperungua, Drama cristão e O papagaio do palácio). Além disso, Bopp, ao lado de Antônio Alcântara Machado, desempenhava função fundamental na Revista da Antropofagia, pois, como organizador, gerente e, já nas últimas edições, diretor, tanto enviava a *RA*, através da Agência Brasileira, para todo o Brasil, como lhe eram destinados materiais de importantes pesquisadores, historiadores e escritores do país que gostariam de colaborar para a revista.

É importante lembrar que Bopp não foi um mero seguidor dos ditames do manifesto antropófago, mas um dos seus idealizadores, discutindo, propondo e investigando elementos que pudessem ser incorporados ao movimento. À sua participação com obras poéticas e com a produção da *Revista da Antropofagia* soma-se o registro das suas concepções antropófagas. O vasto conhecimento que possuía sobre o Amazonas o levou a se identificar com a releitura da história colonial brasileira, característica “totêmica” do grupo modernista. A idéia era buscar no primitivismo indígena e africano o tipo de saber brasileiro que contrapusesse a técnica racionalista do colonizador.

Debaixo de um Brasil, de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar germes de renovação; retomar esse Brasil subjacente, de alma embrionária, carregado de assombros e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional. (BOPP, 1966, p.64)

Sem dúvida, este trecho é uma lúcida síntese das pretensões da Antropofagia. A primeira preocupação é, de acordo com a passagem, reconhecer a existência de um Brasil desconhecido, reprimido, distante do mundo técnico-industrial. O projeto de colonização a que o país foi submetido ao longo de sua formação ocasionou uma

historiografia enviesada pela perspectiva daquele que continha os meios técnicos mais avançados, destituindo da história brasileira suas principais matrizes culturais. Se um novo Brasil deveria surgir naquele momento, não era apenas através de mudanças de rumos estéticos, mas de uma revisão da história do país, invertendo pontos de vista, recompondo passagens históricas esquecidas, resgatando tudo que pudesse contribuir para o fortalecimento da identidade cultural brasileira. As riquezas mítica e os aspectos folclóricos das florestas – indígenas e africanas – seriam as temáticas que desmitificariam o descobrimento para demonstrar que a existência do país antecede a visita de Cabral e que só através da valorização desta brasilidade primitiva o Brasil expurgaria seu passado deturpado e, enfim, alcançaria, sem dependências, o ritmo de desenvolvimento que o progresso histórico tanto almejava.

A descida antropofágica veio determinar uma estrutura nova no pensamento de hoje. Violenta e agressiva, mas necessária. Não podíamos pretender um reajustamento com o que já existia. (...) Nós vamos é tomar pulso da terra; consultar a floresta. Enfrentar problemas que se confundem em medida; ajustá-los em outras proporções. Material de fora tem vistorias na aduana. (Bopp, 1977, p.79-80)

É como se o país estivesse fechando suas portas para reorganizar sua identidade e autonomia. Quem desejasse entrar nele, teria que passar pelo processo ritualístico da Antropofagia, isto é, teria que ser incorporado a alma nacional através do processo de deglutição. No entanto, uma leitura atenta da participação do escritor de *Cobra Norato* no grupo demonstrará que os seus ideais antropofágicos são mais voltados para a valorização primitivista da cultura brasileira do que propriamente na configuração simbólica de deglutição de idéias estrangeiras. Isso se dá, talvez, porque Bopp nunca precisou se preocupar em dar respostas às críticas ao movimento, como o polêmico Oswald sentia a necessidade de fazer desde a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*. O certo é que chega a ser bastante evidente, no modelo antropofágico que Bopp

desenvolveu, subjugação das fontes vanguardistas ao universo poético da cultura indígena e africana. Seria de difícil trabalho distinguir, por exemplo, recursos poéticos advindos do imaginário mágico da cultura nativa ou do imaginário surrealista, o que destitui a obra da polêmica travada entre o grupo Antropofagia e o Grupo Nhangaçu Verde-Amarelo em torno das influências estéticas. A poética antropofágica de Bopp passava indissociavelmente por regiões da Amazônia, do Nordeste, do Sul, diferente de Oswald que estava sempre concatenado com os acontecimentos literários de Paris, com sua imagem associada aos eventos da Semana de Arte Moderna e a Blaise Cendrars. O que se pode dizer, através dos registros em que relatou sua orientação poética, é que Bopp, no movimento antropofágico, preocupou-se mais em descobrir um Brasil diferente do que “deglutir” antropofagicamente as influências externas, embora nunca as tenha negado. É da sua obsessão pela “brasilidade” que vai elaborar passagens de alto grau de percepção filosófico-poético do movimento que o envolvia a cada edição lançada da revista:

Vamos descer à nossa Pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir a uma nova estrutura de idéias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos. (BOPP, 1966, p.97)

Essa diretriz da Antropofagia que expressa um universo primitivo brasileiro se tornou a proposição máxima das obras de Bopp. O “reencontro com nossas coisas” na sua obra poética se dá pela hibridização da narração histórico-cultural com a narração mitológica e atemporal das origens dos povos que constituem o Brasil. A referência explícita aos domínios da psicanálise freudiana sugere que a história do país precisa de um tratamento clínico que o faça descer às suas raízes profundas e expurgar seus traumas históricos. A pureza mágica do passado primitivo para redimir a consciência

nacional. Neste sentido, percebe-se que o modernismo antropofágico, através da obra de Bopp, em diversas proposições dialoga com os inquietações surrealistas e primitivistas, diferenciando destes em alguns aspectos como na necessidade de canalizar a discussão para um projeto de identidade cultural do país, uma *técnica de valorização*.

A trajetória antropofágica de Bopp se encerra a partir do momento que o grupo se dilui. As desavenças de Oswald com Paulo Prado e Mário de Andrade antes de sua separação de Tarsila de Amaral tornaram completamente inviável a continuação do projeto do grupo². “E a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época” (Bopp, 1966, p.94). Bopp encerrava um ciclo literário para entrar na diplomacia internacional.

Somente no início dos anos 30, *Cobra Norato* (1931) e *Urucungo* (1932) são publicados por iniciativa de amigos, e sempre com o autor ausente do país. Tais obras tiveram origem em um outro cenário literário. Os escritores modernistas que surgiam se preocupavam em consolidar seus projetos ideológicos, independente das subcorrentes que marcaram os anos 20. Um dos objetivos, por exemplo, passou a ser a denúncia neo-realista dos problemas sociais presentes. Neste contexto, a obra de Bopp não podia receber a atenção adequada. O próprio autor relata em carta a Jorge Amado que “A Noratinho, coitada, andou uns dias neste meio, chuchando no dedo, extraviada. Meio encabulada num canto de vitrine. As livrarias venderam um exemplar. Eu só quero saber quem foi a besta. Talvez por engano uma encomenda do Butantã de São Paulo” (Bopp, 1998, p.196). Se a obra *Cobra Norato*, que mais tarde seria considerada a obra

² Massi comenta a possibilidade de Bopp ter se ressentido com a união amorosa entre Oswald e Pagu, estopim da dispersão do grupo: 'Uma hipótese plausível seria substituir o vago 'um tomou a mulher do outro' por 'Oswald tomou Pagu de Bopp'. Os acontecimentos teria precipitado a decisão de deixar São Paulo, embarcar num cargueiro japonês e viajar dois anos sem parar'. (MASSI, 1998, p. 26)

mais notável do escritor passou por um difícil processo de aceitação, que dirá *Urucungo* que, por muito tempo, passou a ser citada pela crítica apenas com referência incidente.

A temática de *Urucungo* trata da cultura e história afro-brasileira a partir de fundamentos antropofágicos que evidencia uma visão de alteridade sobre características específicas do negro.

2.2. Os caminhos da crítica boppiana

Para se iniciar uma crítica sistemática dos poemas que compõem a obra *Urucungo*, de Raul Bopp, é imprescindível verificar como se deram as abordagens críticas de seus trabalhos ao longo dos anos, principalmente para que se possa entender os motivos que levaram um dos principais realizadores do movimento modernista brasileira a um tratamento crítico muitas vezes aquém do seu valor poético. Comparada com a fortuna crítica de outros escritores modernistas, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, foram poucos os estudiosos da literatura brasileira que se preocuparam em fazer uma leitura aprofundada da obra do escritor gaúcho. O fato de a crítica se concentrar em passagens pontuais de *Cobra Norato*, seu poema de maior prestígio, ou fazer juízos superficiais da sua produção como um todo, acabou retardando a apreensão de traços característicos da poética de Bopp.

Neste sentido, a fortuna crítica da poesia de Raul Bopp pode ser identificada em categorias que oscilam de equívocos e repetições à renovação de valores literários. São diversos os modelos de crítica que permeiam sua obra: a que seleciona nas obras os aspectos que se supõem mais relevantes e os incorpora a um panorama histórico linear; resenhas e ensaios que vão perfazendo passagens diversas da obra, sem a preocupação

de captar sua integridade; e a que busca discutir, através de um olhar mais sistemático e aprofundado, a configuração dos elementos constitutivos das obras do escritor.

Refazer o percurso dos principais textos que refletem a obra de Bopp se torna uma forma de recuperar o que foi explorado até o momento, para que se possibilite perceber nuances estéticas que se fazem presente na elaboração dos seus trabalhos e, de certo modo, para que se compreenda como o valor literário de *Urucungo* foi em parte suprimido ao longo dos anos. Neste caso, a crítica encontrada nos compêndios sobre o modernismo se torna um espaço exemplar para a constatação de algumas dessas observações.

Manuel Bandeira, na *Apresentação da Poesia Brasileira* (1957), foi um dos pioneiros a observar na obra de Bopp a elaboração estilística dos seus versos. Bandeira, como se sabe, sobressai enquanto poeta no modernismo pelo refinado trabalho com os elementos da linguagem coloquial, sendo justamente esta qualidade literária que ele procura abordar enquanto crítico na leitura do escritor de *Cobra Norato*: “mistura-se a sugestão da alma selvagem evocada nos mitos do folclore local, tudo expresso numa linha forte e saborosa, síntese harmoniosamente organizada da dicção culta e da fala popular” (BANDEIRA, 1957, p.51). O autor de *Libertinagem*, no que diz respeito a *Urucungo*, considera que esta obra é “uma contribuição que emparelha com as dos mestres cubanos e porto-riquenhos”.

Esta observação de Bandeira confirma o viés negritudista da obra de Bopp. Encontra-se, aliás, entre os mestres cubanos, o poeta Nicolás Guillén, uma das vozes mais expressivas erguida em favor do negro, de grande ressonância no cenário literário africano de língua portuguesa.

De maneira diferenciada da visão de Bandeira, que destacou a elaboração da linguagem da obra, o espaço destinado à obra de Raul Bopp no compêndio *A Literatura*

no Brasil (1986), organizada por Afrânio Coutinho, polariza a discussão em torno da estrutura do poema *Cobra Norato*. Coutinho constrói uma síntese descritiva do que trata o poema. Cita que “primitivamente, ou como projeto de história para crianças, [Cobra Norato] ostenta a grandeza daquele mundo em formação que é o Amazonas”. A preocupação no texto gira em torno da tentativa de encadear passagens do poema que dêem ao leitor uma noção do que é o mito da cobra amazônica, deixando em segundo plano as considerações críticas de ordem estilística e da dimensão modernista. A referência a *Urucungo* é curtíssima, limitando-se apenas ao registro de que “Urucungo cultivava a poesia negra”.

Perspectivas como a encontrada n’*A literatura no Brasil* levou Massaud Moisés, em *O Modernismo* (1997), a elaborar juízos desfavoráveis a alguns pontos exaltados pela crítica da obra boppiana. Moisés organiza seus trabalhos pela ordem cronológica dos anos das publicações das obras, situando Bopp na fase da poesia brasileira dos anos 30, destituindo seus poemas de reflexão antropofágica que, segundo ele, “cheirava a infantilidade”. Centrando seus comentários em *Cobra Norato*, o referido crítico ressalta que o valor literário da obra de Bopp “reside, na poesia de boa qualidade que encerra, ou seja, na categoria de emoção produzida e no conhecimento implícito da realidade. Tudo o mais é puro subjetivismo, não raro presa a uma visão provinciana ou regional do produto literário” (MOISES, 1997, p. 317). Moisés propõe uma leitura que enfatiza unicamente o aspecto textual e, assim, renega diversos outros elementos do próprio texto que só podem ser entendidos pelo seu teor antropofágico. Ao ignorar a circulação de partes da obra antes da sua publicação, no final dos anos 20, Moisés despoja a obra de Bopp do contexto histórico do modernismo, momento em que brasilidade se fazia necessária enquanto projeto literário, não vinculando, por exemplo, os textos

antropofágicos com a proposta de retorno as origens, razão pela qual faz leva o historiador a atribuir aos textos boppianos “infantilidade”.

O estudioso refere-se a *Urucungo* como obra que não consegue se realizar poeticamente “a altura da saga amazônica, apesar do toque de lírica brasilidade e da generosa adesão à tragédia do escravo” (MOISES, 1997, p. 319).

Um outro historiador que tem relativa dificuldade em especificar onde enquadrar certas considerações a respeito do escritor gaúcho é Wilson Martins (1973) no seu livro destinado ao modernismo – *O Modernismo*. Sob sua ótica, o modernismo comporta obras representativas e autores fundamentais. Para ele, a natureza de abordar os autores que tiveram papéis fundamentais no desenvolvimento cultural do movimento é diferente das obras significativas que foram produzidas no período indicado. Assim, destaca autores como José Américo de Almeida e Augusto Frederico Schmidt como fundamentais no destino do modernismo em 1928, mas torna ausente a presença de Bopp que, no mesmo ano, escrevia, dirigia e organizava a revista literária de maior repercussão da história da literatura brasileira. Ora, na perspectiva de Wilson Martins, se o autor fundamental é aquele que é “inseparável de uma escola” e que vivencia o momento artístico com entusiasmo, não se faz coerente deixar o escritor de *Urucungo* à margem. Com relação às obras representativas, Martins destaca *Cobra Norato* como o poema que conclui a primeira fase modernista e o ciclo literário em que os mitos amazônicos se constituíam como principal temática. Sobre tal obra afirma que é “a suma de toda essa corrente [de composições sobre o Amazonas], situando-se numa fronteira líquida, como as da própria Amazônia, entre o Verdamarelismo, de onde veio Bopp, e a Antropofagia, para onde foi” (MARTINS, 1973, p.193). O crítico e historiador se preocupa durante toda a reflexão sobre Bopp em aproximá-lo e compará-lo com Mário de Andrade e Cassiano Ricardo, tomando “emprestado” destes dois

poetas as diretrizes para examinar aquele, o que dá a idéia de que não buscou encontrar o significado estético na obra e muito menos no contexto do autor, já que o exclui dos representantes fundamentais do modernismo.

Nesta busca do significado histórico da obra de Bopp, deve-se ainda consultar o que Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1997), raciocina sobre o escritor gaúcho. Bosi dá a *Cobra Norato* status antropofágico, chama atenção para o viés mitológico do épico-drama e o classifica como “documento-limite do primitivismo entre nós”. Esteticamente, chama atenção para a sonoridade dos versos boppianos, principalmente os de *Urucungo*, mas não verticaliza a análise, preferindo observar que poesias como a de Bopp rendeu elementos para os estudos de Roger Bastide, sociólogo francês.

Na antologia *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo* (1997), Antonio Candido e Aderaldo Castello não incluem Bopp como autor de contribuição significativa ao período modernista, defendendo que ele é um dos escritores que não ultrapassaram a fase heróica. Os dois literatos justificam que *Cobra Norato* é uma obra telúrica e mitológica admirável, mas sem continuação. Assim, curiosamente, aquilo que Massaud Moisés anteriormente apresentou como irrelevante – a participação de Bopp nos anos 20 – é justamente o que estes dois críticos apontam como única contribuição do autor e que, por este motivo não o incluiu na antologia. Como se percebe, esta é uma controvérsia crítica que suscita a revisão atenta dos olhares sobre o autor de *Cobra Norato*.

Somente mais tarde, em trabalho mais contundente, Aderaldo Castello (1999, v2) revê o papel de Bopp e de sua obra, desenvolvendo uma das reflexões mais lúcidas sobre *Urucungo*. Parte desta reflexão merece ser reproduzida:

Raul Bopp publica a seguir *Urucungo* [após *Cobra Norato*]. Poemas Negros, conforme indica, inspirado no negro, sua cultura e presença brasileira. Alguns destes poemas foram refeitos e incluídos em edição de *Cobra Norato e Outros Poemas*. (...) Com este segundo livro o autor amplia sua temática ao todo do Brasil: natureza primitiva, nossas origens, formação social, desenvolvimento, o Oeste, o Amazonas, o ouro, o negro, o imigrante, tradições, configurações do nosso retrato complexo (CASTELLO, 1999, v2, p.148).

O importante, além das referências e informações extrínsecas dos textos que compõem uma História Literária, é o historiador atentar para a necessidade de aperfeiçoamento das leituras críticas sobre as obras dos escritores, evitando a mera repetição dos antecessores e reconhecendo os processos de revisão crítica no que diz respeito ao desenvolvimento da história da literatura. O que antes era apenas visto como um texto de seleção enciclopédica foi se transformando ao longo dos anos, buscando, de maneira ponderada, adentrar nos aspectos literários – temáticos e formais – que prevalecem enquanto elementos assertivos da poesia de um autor. A poesia de Raul Bopp, como se percebe, tem exigido reparos cuidadosos na ligação com o contexto histórico da literatura modernista e na legitimidade estética do seu estilo literário. E para tal comenda, a apreciação minuciosa de suas obras auxilia na mudança de foco crítico e historiográfico na literatura.

3.3. Novos rumos para Bopp

Com a publicação da poesia completa de Bopp, organizada por Augusto Massi (1998), começam a surgir estudos que buscam reavaliar a sua situação na literatura brasileira. A introdução da edição de sua poesia completa, *A forma elástica de Bopp*, escrito pelo próprio Massi, é um esforço em “esboçar um roteiro de leitura capaz de oferecer uma visão interna e integrada de sua trajetória poética” (MASSI, 1998, p.13).

O que Massi destaca em relação à sua estética é a predominância de uma linguagem solta em que “os poemas se deslocam para dentro e para fora do livro, versos idênticos desembarcam em poemas diferentes, partes transitam livremente dentro do todo”. “Este princípio que estrutura sua poética pode ser definido como uma forma elástica, cuja pele textual alterna polimorficamente momentos líricos, narrativos e dramáticos” (p.15). Massi chama também atenção para o cuidado que Bopp teve em não desvirtuar o sentido primitivo de cada lenda ou mito ao dar um emprego original do folclore brasileiro na elaboração poética. A perspectiva boppiana, neste ponto, parece ser é de incorporar à poesia a diversidade étnico-cultural de um determinado grupo social, dando à cultura popular e aos elementos nacionais um tratamento antropológico.

Raul Bopp conseguiu conservar na sua poesia alguma substância daquela arte de contar histórias de que falava Walter Benjamim, mais próxima do trabalho artesanal do que da técnica industrial. (...) É preciso cavar fundo para redescobrir as diversas camadas culturais que compõem o sedimento de sua poesia. (MASSI, 1998, p.33)

Além da leitura que faz sobre a obra do poeta, Massi seleciona uma série de breves ensaios que compõem a *fortuna crítica* de Raul Bopp. Descrever e analisar todos estes textos demandaria grande esforço já que para execução de uma pesquisa desta dimensão seria conveniente a realização de um trabalho paralelo unicamente com tal objetivo. As referências selecionadas pelo crítico são compostas de textos de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Sérgio Buarque de Holanda, Augusto Meyer, Manuel Cavalcanti Proença, José Paulo Paes e Antônio Hohlfeldt.

O caso do artigo de Carlos Drummond de Andrade, para exemplificar, chama atenção para a necessidade de uma leitura atenta dos versos que Bopp reelaborou ao

longo da vida. Como se sabe, a produção dos poemas de Bopp é marcada pelas diversas modificações e reescrituras. Ao fazer um estudo comparado da remanipulação de *Cobra Norato*, o autor de *Alguma Poesia* se surpreende com a riqueza rítmica e vocabular do poema, afirmando que apesar de ter sido escrito em um determinado contexto, isto é, ser parte de uma literatura de um momento específico da história do país, o texto não perdeu a sua atualidade justamente pela sua expressividade poética (DRUMMOND, 1998, 38-45).

As leituras presentes na fortuna crítica organizada por Augusto Massi demonstram o quanto é diversificado os trabalhos analíticos em torno da poesia de Bopp, significando que há diversas categorias estéticas que ainda precisam ser exploradas com mais afinco pela crítica. É o que sinaliza Antonio Hohlfeldt, por exemplo, em texto que compõe a fortuna crítica mencionada:

O simplismo com que, muitas vezes, a crítica e a história literária brasileira tem examinado a obra e determinados momentos dos nossos escritores tem sido grandemente responsável pela falta de unidade, de visão generalizadora e global de um conjunto literário. (...) Caso típico é o de Raul Bopp, de quem acabou-se por consagrar o poema *Cobra Norato*, escrito em sua primeira versão, ao que parece, por volta de 1928, mas publicado apenas em 1931. Para quem leia os nossos historiadores da literatura brasileira, parecerá que Bopp é autor de um único livro, ou único poema, ou que, à exceção deste, nada mais vale ser lido de sua produção poética. (HOHLFELDT, 1998, p.66)

Pensando como ponto de partida esta reflexão de Hohlfeldt e a retomada dos estudos da obra poética de Bopp, a partir da publicação de sua *Poesia Completa*, pode-se destacar ainda o ensaio de Elisalva Madruga (2001), *Deambulações poéticas de Raul Bopp*, por proceder a uma interpretação do poema renegado *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, de 1928, obra que expressa, ao mesmo tempo, a inquietude da vivência do poeta e do momento modernista. Explorando a fragmentação de imagens e versos, Madruga aponta como destaque do poema a técnica telegráfica – usada também por

Oswald na composição de *Memórias Sentimentais de João-Miramar*, de 1928 – que explora a velocidade das informações poéticas através de uma linguagem depurada e substantivada. Voltar um olhar para uma obra de traços tão modernistas que se tornou totalmente periférica ao longo dos anos é recuperar fontes literárias que foram ignoradas em nome da construção de um cânone. *Como se vai de São Paulo à Curitiba* é uma obra que comporta uma originalidade pela maneira como o seu autor registra poeticamente a experiência moderna de adentrar no país através de uma auto-estrada, associando modernidade e brasilidade.

Outro trabalho crítico de importância por seu rigor teórico e minucioso é *Cobra Norato e a Revolução Caraíba* (1985), de Lígia Marrone Averbuck. Com passagens que vão identificando respectivamente as motivações e temáticas de *Cobra Norato* e suas estruturas metafóricas, o ensaio desloca o foco das leituras críticas de Raul Bopp para um campo analítico onde os elementos sócio-culturais e lingüísticos do poema se fundem e se permutam dialeticamente. O objetivo de seu ensaio é demonstrar como, no poema, a criação de imagens, principal característica da estilística boppiana, deve-se à vinculação da linguagem ao material folclórico e popular e também à forma com que a tradição do imaginário mitológico da cobra amazônica é organizada pela concatenação predicativa dos versos. Isto é, sem o domínio da “linguagem amazônica” que acompanha, de maneira ontológica, a própria narrativa mitológica ou sem o conhecimento da temática que permite organizar linguisticamente os versos de característica moderna, *Cobra Norato* não passaria de mais um poema de regionalismo exótico e pitoresco que tanto se produziu antes do modernismo na literatura brasileira.

Assim, ao discutir, em *Cobra Norato*, o estatuto de poema polimórfico e plurissignificativo, Averbuck dirige sua leitura para o campo da reflexão sobre o conceito de poesia moderna em Bopp. Naquele final dos anos vinte, a noção de poesia

elegia a natureza híbrida do tema e da forma como fundamento estético principal e, com isso, a expansão da semântica de vocábulos, muitas vezes adequada ao tom coloquial, ou que trouxesse um grupo isotópico³ que representasse a linguagem de uma realidade específica – no caso, a realidade nacional. A poesia modernista tomou este recurso literário como influente pauta inventiva para alcançar este almejado hibridismo do significado literário das palavras. Ao se realizar a leitura de *Cobra Norato*, a fragmentação em “unidades múltiplas” que vão reconstruindo o mundo através de imagens oníricas e míticas da floresta amazônica, o dualismo entre lírica subjetiva e seqüência narrativa e a escolha de vocábulos e metáforas expressivos favorecem a visão plural da realidade poética, num processo semelhante aos de vanguardas como o surrealismo e o cubismo. De modo mais conciso, pode-se dizer que *Cobra Norato* é um poema em que há um entrelaçamento entre um discurso literário modernista, um fundo mítico-maravilhoso que reforçam a condição épica e uma constante elaboração de imagens e subjetividades líricas que vão articulando o material sócio-poético e as expressões lingüísticas de maneira fluente e concomitante. É o que Averbuck quer dizer quando reconhece os elementos mistos do poema:

Posta de lado a evidente largueza da definição, fica ainda a constatação, muito correta, do caráter fluido de que se reveste o poema, advindo, sem dúvida, do seu fundo mítico, que o aproxima simultaneamente do lírico – no que este gênero tem a ver com as categorias do imaginário – e do épico, cujo núcleo reside em sua natureza de relato, narrativa de “uma história sagrada”. (AVERBUCK, 1985, p.98)

É a partir deste “caráter fluido” da obra, mencionado na citação, que o processo de organização das imagens visuais do poema boppiano, segundo as conclusões de Averbuck, vai poder se estruturar em três níveis diferentes de construção poética. O primeiro, chamado de *semântico*, estaria relacionado ao campo da visão, privilegia o ato

³ Para uma explicação mais detalhada dos procedimentos isotópicos na literatura ver RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.

de “olhar”, “contemplar”, “enxergar”, onde “ver” tem o significado de adentrar e compreender os mistérios e magias que se fazem presente no rico território amazônico. Percebe-se neste nível semântico uma predominância na linguagem por descrições objetivas de eventos de natureza subjetiva, fantástica e inventiva. O segundo nível, denominado *semântico e morfossintático*, elegido por Averbuck, está associado ao primeiro por ser também regido pela forma de perceber a realidade em volta, mas sendo este voltado para a noção de espacialidade da imagem poética. É quando este nível se faz predominante em *Cobra Norato* que o ambiente amazônico ganha referências significativas na estrutura do poema, já que a representação de uma floresta de grandes proporções espaciais suscita o ato heróico da travessia da figura humana do poema. Por fim, o terceiro nível chamado de *construção metafórica* remete às montagens de imagens que vão, sucessivamente, criando uma série de painéis dinâmicos onde “ao justapor quadros do mundo primitivo, o que Bopp faz é colocar a floresta em movimento” (AVERBUCK, 1985, p.161).

Há ainda um outro fator na construção poética de Bopp que Averbuck chama atenção como elemento estrutural de *Cobra Norato*. É a relação direta, estabelecida na poesia moderna, com os topos culturais que sugerem a valorização do caráter nacional. Os escritores da fase antropofágica utilizaram referenciais da cultura popular com intuito de se aproximar da população brasileira e das características reais da maneira de se expressar nacional. Assim, para compreender certos graus de concepção literária que estimularam a produção de expressões estéticas de material folclórico, tradicional e popular na poesia modernista, não se pode deixar de levar em conta a noção de cultura dos escritores naquele momento histórico, principalmente dos que participaram da corrente antropofágica. O aproveitamento das temáticas populares, na perspectiva do grupo da Antropofagia, exerceu inúmeras funções que preenchia os requisitos do

projeto estético e do projeto ideológico do modernismo daquele momento, pois traziam, de maneira intrínseca, numa outra concepção de arte, novas formas e conteúdos construídos na coletividade da população, facilmente identificada como patrimônio cultural nacional.

Os temas populares e folclóricos que, pelo crescente impulso nacionalista, povoaram os textos dos poetas modernistas, viriam a se retratar na literatura pelo aproveitamento do material verbal (provérbios, refrões, sentenças, onomatopéias) e dos temas básicos da tradição popular, a literatura oral, dos cantos e danças e resíduo dos cantos populares. (AVERBUCK, 1985, p.182-183)

Para Averbuck, o projeto de reavivar a língua brasileira pelo lado prático da mesma, isto é, pelo seu tom coloquial e oral que se faz presente no cotidiano é transportado para dentro do poema amazônico de Bopp de maneira que atende a força da brasilidade modernista e, simultaneamente, ressalta e enriquece os três níveis de elaboração imagética do poema já descritos: o semântico, o morfossintático e o metafórico.

As observações sobre o aproveitamento dos mitos e tradições e as categorias que buscam analisar as estruturas metafóricas desenvolvidas por Averbuck no seu trabalho sobre *Cobra Norato* se apresentam como linha de bastante proveito para a interpretação dos poemas de *Urucungo*, pois há uma proximidade entre as duas obras no que diz respeito, por exemplo, ao tratamento mito-poético que é dado às origens do mundo e aos procedimentos de organização de imagens. Ao se comparar as duas obras, percebe-se que há a escolha de processos literários bastantes análogos, pois, embora tratem de temáticas diferentes, ambas estão integradas a uma visão boppiana cuja preocupação é antes de tudo entender as particularidades do Brasil, seja de origem indígena ou negra, através da representação da memória cultural.

Buscando as peculiaridades da cultura negra brasileira, *Urucungo* possui uma distinção em relação às obras de poetas modernos que caminharam no campo dos valores afro-brasileiros, como Jorge de Lima e Cassiano Ricardo, decorrente da habilidade antropológica (e antropofágica) do autor de tratar o material folclórico brasileiro, estudados com minúcia por Averbuck. Voltado para a temática histórico-cultural do negro brasileiro, Raul Bopp contribui com seu fazer poético para afirmação da matriz afro da identidade brasileira através do respeito às estruturas dos cantos, ao ritmo dos versos, à religiosidade popular e à narrativa oral histórica.

Após recorrer a alguns dos principais trabalhos que geram a imagem crítica da participação e contribuição de Raul Bopp no modernismo brasileiro, deduz-se que o período de falta de clareza de sua completa produção literária levou a crítica a se debruçar sobre apenas o seu poema de maior expressividade, *Cobra Norato*, em detrimento de uma boa parte de sua obra que também se manifesta portadora de recursos inventivos merecedores de exame mais dedicado, seja no tocante ao seu conteúdo ideológico e cultural ou seja na habilidade estético-formal dos seus versos. O fato dos estudiosos centrarem suas atenções em torno de *Cobra Norato*, criou-se, como diz Augusto Massi, a “recordação mitológica” que Bopp era um “autor de um único livro”. Entretanto, com a publicação de sua Poesia Completa, pode-se dizer que houve um despertar crítico. Da possibilidade de se fazer uma leitura unitária de sua literatura, surgem novos estímulos em repensar sua elaboração estética e sua situação contextual no modernismo brasileiro. Os estudos não só podem tomar como referência a sua obra por inteiro, “desafogando” o foco da crítica em torno de *Cobra Norato*, como também pode-se voltar à pesquisa crítica, de maneira independente de outras obras do autor inclusive aquelas arroladas sob o título de *outros poemas*, cujo teor ideológico e estético merecem ser estudados. É o caso, por exemplo, de *Como se vai de São Paulo à Curitiba*

que, como visto, só recentemente tem despertado maior interesse. Mas é o caso ainda mais grave de *Urucungo* que não tem sido observada pela crítica com maior firmeza e dedicação.

Urucungo, de Bopp, se configura como uma obra composta de dois traços de primitivismo: a vida cultural do negro no contexto do processo de colonização e a fase de escravidão em que se faz necessário a denúncia poética da sua condição social. Sobre este primeiro traço, a representação do negro nesta obra se faz desde o surgimento mítico de sua identidade nas florestas africanas e brasileiras e se prolonga nos costumes, crenças, cantos e danças nos mocambos. Com relação ao segundo traço, a posição vivenciada pelos negros no país é representada principalmente pelas atividades sociais que o escravo exercia e suas conseqüências como a miscigenação contrafeita e os castigos arbitrários. De acordo com Hohlfeldt (1998, p. 66), “cada poema [de *Urucungo*] busca caracterizar algum aspecto da presença negra no Brasil” não apenas pelo conteúdo destes, mas também pela expressividade do vocabulário, pelas imagens metafóricas e pelas transformações fonéticas que enuncia.

2.4. O negro na antropofagia boppiana

A busca por uma consciência nacional motivou o amadurecimento das pesquisas etnológicas sobre o afro-descendente no país e, juntamente com o discurso antropofágico de valorização das matrizes brasileiras, formaram um contexto privilegiado para que Raul Bopp pudesse incorporar a temática do negro em sua poesia. Preocupado em representar em seus poemas assuntos que simbolizassem aspectos da identidade nacional, o escritor modernista buscou em sua obra *Urucungo* (1932)

sintetizar a situação histórica e cultural do negro brasileiro escravizado, através da utilização poética de temas, representações de rituais e ritmos afros. Na obra, Bopp tem a preocupação de explicar a miscigenação afro-brasileira pela estrutura de poder do sistema escravocrata, explicitando situações históricas onde se fez presente a brutalidade da escravidão. Além disso, ao mesmo tempo que denuncia literariamente fatos sobre a história do Brasil, *Urucungo* revela elaborado tratamento poético da tradição cultural africana, assinalando as duas principais premissas que compunham a reavaliação antropofágica do país.

A forma como o negro está presente na poesia boppiana difere da perspectiva do ideário cientificista que predominou entre o fim do século XIX e o início do século XX. Deste período, as principais concepções de raça – inspiradas no positivismo, naturalismo e evolucionismo – que vigoravam no Brasil tinham se fundamentadas na desigualdade racial, afirmando a existência de etnias inferiores⁴. Diferentemente destas correntes, Bopp estabelece uma poesia em que a inferioridade social do negro é entendida através da violenta estrutura escravocrata e não de maneira inata como era a propensão do pensamento do início do século. Assim, de certa forma, pode-se dizer que o escritor modernista rompe com uma tradicional visão etnográfica sobre o negro que, de maneira reelaborada, ainda se fazia presente nas pesquisas brasileiras.

A revisão historiográfica feita pelo grupo da Antropofagia virava instrumento para subsidiar a revisão literária brasileira. *Urucungo* apresenta uma perspectiva em que o negro é sujeito dotado de história cultural e, justamente por isso, assim como o índio,

⁴No pensamento brasileiro do final do século XIX e o início do século XX, em relação ao debate sobre raça e etnia, prevaleceram ideais evolucionistas expressos em estudos como os do médico Nina Rodrigues e o historiador e jornalista Euclides da Cunha. Ambos viam na desigualdade dos estágios evolutivos, do negro ou do mulato, o motivo das desigualdades sociais. Além disso, muito mais incisivo no que diz respeito ao determinismo racial eram as posições adotadas por Silvio Romero e a tradição cientificista que o sucedeu. A inferioridade das raças não-brancas era explicada pela climatização tropical onde índios e negros viviam e pela mistura das raças que havia ocorrido no país modificando desfavoravelmente o alto estágio evolutivo ao qual o branco havia chegado. Ver: VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polemicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

era uma das “fontes genuínas” de brasilidade. No entanto, não é possível estabelecer um programa específico da Antropofagia para a cultura negra, já que no período de circulação da revista quase não há registros de trabalhos etnográficos do grupo voltados diretamente para a questão. Quando tal temática é abordada, sempre há uma diversidade de perspectivas, não apresentando um programa único do movimento sobre o assunto. Porém, a constante referência ao negro nas obras poéticas e o interesse em aprofundar pontos da história do país através do registro de manifestações de origem africana revelam a preocupação dos modernistas em pôr em discussão, na literatura, os elementos culturais afro-brasileiros. Mário de Andrade, por exemplo, neste período, já havia feito longas viagens pelo país, documentando muitos aspectos da cultura afro-brasileira e os incorporando a sua rapsódia *Macunaíma*. Como ele, Bopp também percorreu grande parte das regiões brasileiras. Suas viagens possibilitaram influente contato com a tradição afro, permitindo vincular e internalizar referências destas experiências na sua produção poética.

Sobre o negro, Bopp elaborou, num pequeno texto chamado “Área Poética da Antropofagia”, um esquema de orientação literária, portador dos princípios básicos para a produção antropofágica dos poemas de *Urucungo*. O texto não chega a ser uma “poética da poesia do negro”, mas contém material fundamental para tornar mais claro a proposta boppiana de tratar poeticamente a cultura afro-brasileira. Através dele, pode-se fazer uma leitura dos elementos que motivaram a perspectiva de Bopp na hora de organizar seus trabalhos literários enfocando o negro:

O drama da escravatura deixou pelo Brasil um sopro amargo. Negro chegou, amarrados em lotes, com coleira de ferro. Catou mineração para el-Rey. Trabalhou, sol a sol, nas lavouras. Apalpou o Brasil com as mãos. Assistiu, sem saber, ciclos de nossa História. Fez papel de sombra. (...) Nos depósitos de escravos, ele era escolhido pelo toque da bunda (Negro de bunda fina era mais caro).

Trazia em baixo relevo,

inscrições de chico no lombo

Raça domingueira, caminha em ritmo diferente, com pernas elásticas. Nos gingamentos do corpo arrastado, inventou o seu passo de dança (sic). Depois coçou o piano e fez música. Adoçou desse jeito a alma do Brasil. (BOPP, 1966, p.89)⁵

Chama atenção, nesta reflexão, o ponto de vista assumido por Bopp diante da discussão dos fatos históricos da escravidão. A intenção em evidenciar que a opressão ao negro persistiu por um longo período cronológico da vida brasileira, do navio de tráfico negreiro à lavoura nacional, demonstra que o autor estabeleceu como um preceito organizador da sua estética, no movimento Antropofagia, o conflito entre a dominação escravocrata do colonizador e a resistência da cultura negra associada à defesa da vida. O crédito que se pode atribuir à visão antropofágica de Bopp, em relação à representação do negro, não está apenas em dar a conhecer tal assunto numa forma flexível de poesia, o que culturalmente já representava um avanço em relação ao tempo e à concepção de poesia que predominava há poucos anos atrás, mas está também na maneira como apreende e expressa uma possível identidade do negro e, conseqüentemente, do brasileiro. Através da elaboração artística de materiais históricos e culturais, Bopp dá existência a uma realidade poética onde o negro traz consigo um conjunto de experiências pessoais que refletem alegrias e dramas coletivos. Poemas cuja temática é a brutalidade contra um negro escravizado, por exemplo, evoca simbolicamente toda uma realidade complexa de tirania e coação a que os negros foram submetidos. Tal procedimento continua na mesma direção quando feita a leitura dos

⁵ Esta passagem poética de suas reflexões sobre o negro foi decantada em versos no poema “Escravidão”. Bopp assina pela última vez este poema em *Mironga e outros poemas*, de 1978, e o data de 1928, o que não havia feito em edições anteriores onde aparece o título ‘Escravo’, em *Putirum*, de 1969 e com o título “Escravo”, em *Cobra Norato e outros poemas*, de 1973. De acordo com Massi (1998, p. 313) a versão poética do texto se configura da seguinte maneira: “O drama da escravatura deixou pelo país um sopro amargo/ Negro chegou em lotes de seres subumanos/ amarrados em coleiras de ferro/ Catou mineração para El-Rei/ Trabalhou de sol a sol nas lavouras/ Apalpou o Brasil com as mãos/ Assistiu sem saber os cilos da nossa história/ Nos quadros rurais fez um papel de sombra/ Nos depósitos de escravos era escolhido pelo toque da bunda/ Negro de bunda fina era mais caro/ Nas fazendas em noites bojudas bate jongo/ chamando o mato/ A diamba em pitadas lentas/ traz o Congo de longe mais pra perto/ Raça domingueira/ Negro envernizado brinca de rei/ com coroa de papelão/ Caminha em ritmo diferente/ com pernas elásticas”.

cantos e mitos inseridos na poesia boppiana, pois nela a tradição cultural está vinculada às imagens da vida cotidiana de um sujeito lírico afro-descendente, mas representando, conseqüentemente, valores e tradições comunitários. Somado à sua destreza em desenvolver elementos expressivos nos seus versos, o tratamento sociológico da representação do negro e de sua cultura se transformam numa das suas principais qualidades poéticas e isso em muito se deve à percepção crítica das fontes históricas brasileiras que o movimento antropofágico desenvolveu, como ele mesmo pôde compreender na passagem atrás citada.

De fato, uma leitura atenciosa de *Urucungo* revelará uma preocupação em refletir a questão racial a partir da condição social, econômica e emocional do ser humano negro, num esforço em emitir uma consciência das qualidades da identidade negra em forma de poesia. Sob este aspecto, a poesia de *Urucungo* é portadora de aprimorado nível de alteridade, principalmente, se levado em consideração as condições em que se encontravam os negros no processo de modernização dos anos 20.

Nesta década, o sistema de idéias que predominava sobre o negro, no Brasil, eram o *branqueamento* e a *democracia racial*. A primeira corrente orientava a população negra a se incorporar aos padrões e costumes da parcela da sociedade brasileira hegemônica que se concentrava nos valores europeus. Defendia-se que para não haver preconceito/discriminação o negro deveria se incorporar às maneiras culturais de quem o colonizou em detrimento de sua identidade afro. A segunda suprimia vestígios dos processos violentos de escravidão que caracterizaram a história colonial brasileira, pois a palavra democracia, e toda sua carga semântica, camuflava a dominação, o autoritarismo e o abuso de poder que marcaram as relações raciais no país. A poesia de Bopp sobre o negro pouco se relaciona às duas correntes, possuindo inclusive pontos onde se percebe uma contestação destes ideais. Poesias como

Caratateua e *Casos da negra Velha* revalorizam a identidade afro-brasileira, divergindo do processo de inclusão sugerido pela perspectiva do *branqueamento*. Da mesma forma, *Dona Chica*, *Urucungo* e *Mãe-Preta* são poemas que ordenam um discurso literário de visibilidade dos casos de violência do período colonial, assumindo claramente posição contrária ao processo de *democracia racial*.

O fato da poesia antropofágica de Bopp que aborda o negro não ter tido maior ressonância no período de sua difusão nos anos 20 e início dos anos trinta está relacionado justamente à predominância e intensificação destes dois modelos de abordagem da questão racial no país, pois tais vertentes, muitas vezes, atingiam inclusive os artistas e movimentos negros organizados, como bem aponta Zilá Bernd:

Os artífices do movimento iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, ao proporem o rompimento com padrões estéticos “autorizados” e legitimados, como o Parnasianismo e o Simbolismo, rumaram no sentido oposto ao das comunidades negras, convencidas de que o caminho de sua aceitação definitiva no corpo social brasileiro deveria passar justamente pela assimilação dos modelos que os modernistas queriam destruir (BERND, 1988, p.63).

A poesia sobre o negro desenvolvida na Antropofagia, que aparece em Oswald de Andrade, Raul Bopp e, de certa forma, em Mário de Andrade, é marcada pela tomada de consciência de que é preciso valorizar aspectos da cultura brasileira que, aparentemente diferentes, são essenciais para se entender o país e a si próprio. Embora escritores modernos, como Lino Guedes, tenham desenvolvido em suas poéticas posições de vanguarda no que diz respeito à literatura que representa o negro, a tomada de consciência do próprio negro da sua identidade só mais tardiamente se mostrará com mais veemência em forma poética⁶.

⁶ A partir dos anos 40, no amadurecimento dos processos estéticos e ideológicos do modernismo e no diálogo com o movimento da Negritude, autores como Eduardo de Oliveira e Solano Trindade vão apresentar um estilo literário de auto-representação étnica e cultural, onde transparece literariamente a consciência e a valorização da identidade negra. Ver: BERND, Zilá. *Poesia negra brasileira: antologia*. Porto Alegre: AGE: IEL: IGEL, 1992.

Literariamente, Bopp soube combinar suas convicções e idéias de brasilidade com um trabalho de aprimoramento estético, resultando em uma obra poética de conteúdo afro-brasileiro relevante. A disposição de imagens míticas, criadas poeticamente, revela um retorno à natureza primitivista, dando a *Urucungo* vigor literário de cunho modernista. De acordo com o próprio autor, na carta-prefácio que destinou a Jorge Amado, a obra é, ao mesmo tempo, denúncia e celebração, feita de gritos e cantos que marcaram a trajetória histórica da população afro-brasileira:

A maior parte escravaria de 1922, 1923 e 1924. Esotericamente eu tinha a intenção de fazer um livro *Urucungo*, só de gemido de negro. Uma parte: África, pré-histórico; sexual e místico. Outra parte o cativo, troções de lavoura, etc. Depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas) e no fim uma seçãozinha de “chorados” e “catapiolhos” que é uma espécie de cantigas de ninar (BOPP, 1998, p.196).

Na verdade, os poemas de *Urucungo* foram publicados por volta de 1926-1928, principal época do entusiasmo lírico da trajetória do autor. Neste período, Bopp supostamente também estava se dedicando à composição de *Cobra Norato*, não restando dúvida de que estas duas obras estão englobadas contextualmente ao projeto da Antropofagia, mesmo que suas publicações tenham ocorrido no início dos anos 30, quando o grupo ao qual estava ligado já havia se fragmentado e ele já havia se voltado para as questões diplomáticas.

Assim, convergindo à leitura de cada poema para a formação de um panorama geral da obra, há que se levar em conta que *Urucungo* possui três importantes fatores na sua constituição textual que sintetizam e encaminham a sua interpretação: 1) as opções lingüísticas escolhidas (semânticas, rítmicas, sintáticas) que têm um caráter simbólico relacionada à figuração que deseja criar em cada poema; 2) o aproveitamento literário do material histórico e cultural do negro; 3) O teor antropofágico que dá à obra lucidez antropológica diante da representação do negro. Sem o entendimento destes elementos,

não se pode penetrar nos poemas de Bopp e reconhecer o valor estético com que se fundamenta a temática do negro brasileiro em sua obra.

3. UM PASSEIO PELA CULTURA NEGRA

3.1. A musicalidade do homem negro

Coerente com as propostas da Antropofagia, a poesia de Raul Bopp se apresenta bastante comprometida com a realidade brasileira. Imbuído desse espírito antropofágico, em *Urucungo*, o poeta traz à cena o universo do negro, valendo-se para isso de elementos da expressão cultural afro-brasileira os quais vão se mesclando no tecido poético da obra, de modo predominante. Por isso, a importância desta relação entre literatura e tradição afro-brasileira em *Urucungo* está, sobretudo, na maneira como o poeta cria em seus versos um vínculo de concomitância entre os fundamentos antropofágicos, sua estilística idiossincrática e o reconhecimento da realidade histórica do negro no Brasil.

Nesta linha, pode-se destacar que a ordem simbólica das palavras referentes a valores específicos do universo afro-brasileiro detém elaborada função poética. O emprego de palavras que exprimem significados simbólicos da cultura negra no corpo de um poema, conforme observa Zilá Bernd, é considerado como um procedimento literário que tem “a função de prover o povo negro de referentes que o vinculem a uma ancestralidade de qual possa se orgulhar” (1988, p. 91), conferindo costumes, valores e identidade coletiva aos negros representados nos poemas. A exploração semântica dos vocábulos relativos a expressões e materiais que evocam o campo cultural do negro faz parte do projeto boppiano de brasilidade modernista com o qual tenciona traduzir o país através dos seus próprios enunciados coletivos. No caso de *Urucungo*, este processo ocorre por meio de um autêntico inventário do patrimônio cultural de origem africana. Assim, a incorporação nessa obra do léxico de referências afro-brasileiras e o contato com a oralidade popular tornam-se regras fundamentais do projeto literário de Raul Bopp. Como ele mesmo relata, o objetivo de trabalhar uma linguagem no campo

simbólico do negro era uma das preocupações da Antropofagia, na qual se esforçava em realizar uma sub-gramática do Brasil desconhecido em que as “confeções lexicais de sabores primitivos desvendassem a realidade da fala brasileira” (BOPP, 1966, p. 83) nas suas múltiplas relações culturais.

Nesse sentido, compreende-se que em diversas passagens de *Urucungo* a representação da tradição negra se dá na manipulação do vocabulário que insufla uma significação simbólica do universo do negro brasileiro ao longo da história do país. Bopp recria imagens que traduzem o reconhecimento da identidade cultural do negro brasileiro, assegurando a este sua humanidade, negada pelo regime escravocrata. Uma eloqüente amostragem desta articulação entre o processo poético moderno-antropofágico e a caracterização da cultura negra está presente quando se engendram instrumentos musicais de origem africana nos poemas de *Urucungo*. Procedimento que permite a Raul Bopp ligar as imagens expressivas destes objetos de festejos à musicalidade poética empregada nos seus versos, oferecendo sugestão rítmica e semântica e reforçando o processo modernista de transposição das maneiras de criação poética do popular, cuja base, em *Urucungo*, é a identificação com as cerimônias de origem africana. A referência ao atabaque, por exemplo, aparece como componente da cultura negra que evidencia ressonâncias místicas e nostálgicas tanto na realidade fônica, como na lexical ou semântica, conforme é possível perceber no trecho abaixo, extraído do poema “Caratateua”:

Caratateua

Na praça. De tarde. Há batuque. Tambores.
Domingo de Festa de São Benedito.
O sol se mistura com um sorriso na alegria de Caratateua.
toda engravatada de bandeirinhas.

Inserido na obra em estudo, este poema enfoca uma festa religiosa – a de São Benedito, santo católico negro – na cidade maranhense de Caratateua. Em sua peregrinação de viajante, o escritor de *Cobra Norato* estava sempre atento às expressões culturais de brasilidade encontradas nas festas e celebrações dos grupos populares de todo o Brasil. O domingo de São Benedito aparece na estrofe como uma celebração coletiva produzida no espaço da praça pública com a participação ativa da comunidade, conforme se pode depreender das imagens contidas nos dois últimos versos do poema, advindas das figuras de retórica (prosopopéia) e de linguagem (metonímia) a que recorre o poeta no terceiro e quarto verso respectivamente. Percebe-se que a celebração não é uma festa de padroeiro católico comum devido à presença dos batuques e tambores. Estes instrumentos de percussão se fazem presentes no texto como símbolos da compleição dos negros e, ao mesmo tempo, predispõem as fórmulas rítmicas empregadas na estrofe para a sonoridade do tamborejo.

Assim, no que diz respeito à estética da composição, esta poesia é marcada por um traço relevante: o ritmo africano. As frases curtas do primeiro verso estabelecem um ritmo de batida, marcado também pela aliteração do /t/, do /d/ e do /b/, além da permanência rítmica do /a/ que, juntos, sugerem uma expressiva sonoridade dos tambores. Algo semelhante acontece com a composição dos terceiro e quarto versos, em que a vogal *a*, caracterizada pela liberdade da passagem do ar, apresenta-se em uma sequência que, junto com o /r/, equaciona, através do ritmo, uma aproximação entre as palavras “mistura”, “alegria”, “Caratateua”, “engravatada” e “bandeirolinhas”, redimensionando, desse modo, a significância do poema.

Mas a importância do tambor e do batuque em *Urucungo* não alimenta apenas o sentimento de alegria e de festa como demonstrado no poema acima. O toque de percussão pode exprimir e representar também a revolta e a resistência cultural do negro

escravizado. Neste plano, o batuque extravasa a sua significância musical e se transforma em instrumento de luta contra as violências praticadas historicamente sobre o povo negro. Eis como se dá em trecho do poema “Marabaxo (Dança de Negro)” o processo de ressignificação do batuque, que se transforma em símbolo de luta, indignação e construção identitária:

Marabaxo (Dança de Negro)

Marabaxo de toada triste
Negro velho dança no rancho
pisando com a perna pesada no chão pegajoso

Bum Qui-ti-bum Quiti-bum Bum-bum

Em preguiça lasciva
as fêmeas de carne sedosa
rengueiam em roda num balanço lento:

*Ai Sinhá, cume teu nome?
Meu Sinhô não tenho nome
Me chamo chita riscado
Camisa daquele homem*

Misturam-se vozes de coro
com a queixa do tambor
que faz doer a alma do negro

A dança, o canto e a poesia como práticas culturais de tradição negra, para grande parte da população brasileira, sempre foram pouco visíveis, ignoradas e combatidas ao longo da história. No poema em questão, a partir do momento em que a batida do tambor, a pisada do negro velho, a dança sensual das negras e as vozes do coro se fundem num lamento de dor, os aspectos culturais se transformam também em instrumentos de conscientização dos valores e costumes, atuando como denúncia do sofrimento vivenciado pelo negro. Pode-se, assim, dizer que a “queixa do tambor” opera como sinônimo de protesto, pois para além da tristeza do negro, expõe a exploração histórica da sexualidade da negra, sempre tratada como fêmeas em “preguiça lasciva”,

meros objetos de prazer, sem nome, sem identidade, como bem ilustram os versos da penúltima estrofe. Razão, entre outras, pela qual os tambores batem em ritmo de lamúria, de toada triste, reiterada nos passos lentos do marabaxo.

Os versos que representam o canto dos negros em roda, de tom irônico e em linguagem coloquial, são emitidos por um coro de negros que expressam essa situação de reificação. Um dos méritos deste poema se encontra na intenção de revelar em discurso direto a voz e a sociabilidade dos negros. Através dele, Bopp tenta adentrar em um espaço histórico-social menosprezado. O tratamento antropológico e estético empregado na busca da reconstrução de uma imagem histórica perdida reúne nuances de poesia de vanguarda, revolucionária, consciente, antropofágica e nacional.

A recorrência ao léxico, ao ritmo, à oralidade afro-brasileiros na poesia boppiana constrói uma relação plástica e fonossemântica que reafirma a perspectiva antropofágica e moderna do escritor gaúcho. A utilização bem definida de formas e símbolos que fazem parte, na sua poesia, da caracterização da etnia negra surge como contraposição ao lirismo burguês e tradicional. Esta investida sobre o signo ideológico ocorre ainda em *Urucungo* de modo relevante nas palavras elegidas para os títulos dos poemas, a começar do próprio título da obra, as quais, em sua maioria, relacionam-se com o universo musical dos negros tais como “Marabaxo (Dança de negro)”, “Chorado de Bate-Pilão”, “Coco”, “Cata-piolho do rei Congo”. Na direção das considerações de Zilá Bernd sobre o valor literário, no nível lingüístico, da simbologia afro-descendente, pode-se encontrar na evocação dos títulos dos poemas da obra sobre o negro de Raul Bopp forte presença de significações estéticas advindas da ressemantização das palavras. É o que acontece com poemas já expostos como “Caratateua” e “Marabaxo (Dança de negro)”, e como se verá, com outros poemas, como “Monjolo (Chorado de Bate-Pilão)” e “Coco”, nos quais se percebe o mesmo princípio de carregar, em seus

títulos, elementos que projetam a diversidade cultural do negro nas formas poéticas das canções que, na leitura atenta, transparecem a linha principal de cada poema. Os títulos fornecem significações que ora são necessárias para se entender a estrutura utilizada, ora servem para arrematar a compreensão da temática tratada no discurso poético e suas ligações com a cultura negra, conforme demonstra o poema “Monjolo”:

Monjolo
(Chorado de bate-pilão)

Fazenda velha. Noite e dia.
Bate-pilão

Negro passa a vida ouvindo
Bate-pilão

Relógio triste o da fazenda.
Bate-pilão

Negro deita. Negro acorda.
Bate-pilão

Quebra-se a tarde. Ave-Maria.
Bate-pilão

Chega a noite. Toda noite.
Bate-pilão

Quando há velório de negro.
Bate-pilão

Negro levado pra cova.
Bate-pilão

Nesse poema, a relação entre o som e a imagem, proveniente do título e do subtítulo, oferece recursos para a compreensão do arranjo discursivo sobre a dura vida do negro escravo brasileiro. Recorde-se, em primeiro lugar, que o termo Monjolo, oriundo do quimbundo, refere-se aos bantos, trazidos como escravos para o Brasil. Designa também uma estrutura mecânica, movido à água, com a função de pilar alimentos. Já o termo *chorado* para além do significado de pranteado, lamentado,

remete também para tocado ou cantado em tom plangente e o pilão, como se sabe, tanto designa o recipiente onde se tritura os grãos, como o de café, quanto o instrumento que serve para bater, triturar. Desse modo, os significados a que o título remete operam como um código que expressa, ao mesmo tempo, a condição social do negro no processo de escravidão, o som da pancada do pilão na fazenda e o ritmo incessante do trabalho negro. Partindo de uma relação imagética do monjolo como um pilão utilizado para socar o alimento, técnica muito recorrida nos engenhos coloniais, através de um sistema de repetição da expressão quase onomatopaica “Bate-pilão”, o poema vai marcando as pancadas do pulverizador, gerando uma representação acústica das batidas do ato de pilar. Por outro lado, os monjolos, enquanto escravos negros no projeto de colonização lusitano, são destinados a atender as necessidades da “Fazenda velha” e vão, ao longo do tempo, se desgastando com o trabalho forçado e repressor.

A respeito do escravismo no Brasil, Darcy Ribeiro (1995) se reporta à situação do negro possuir plena consciência de que sua condição de escravo o levará a uma morte precoce devido à estafa do trabalho excessivo e dos castigos coercivos. Era “o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas do dia todos os dias do ano” (Ribeiro, 1995, p.119). Tais considerações vêm a propósito para se entender a aproximação entre o monjolo enquanto máquina mecânica e o negro proveniente do Monjolo que a manuseia: é na própria humanidade do escravo que o pilão bate, submetendo-a a um estado de reificação. Essa imagem poética do negro noite e dia trabalhando na fazenda, acordando e dormindo com o som do pilão em seus ouvidos e a dimensão formal dos versos breves, secos, entremeados de ritmo constante, manifestam o caminho da vida do negro escravizado para a morte. Daí o subtítulo de “Chorado de bate-pilão”, ou seja, canto lamentoso, triste. A representação deste canto plangente do negro, além de criar uma aproximação imagética através da resignificação da palavra

monjolo, apresenta-se como uma maneira de recriar a história brasileira na voz/canto dos escravos e a riqueza cultural que ela invoca.

Já no poema Coco de Pagu, pode-se encontrar a utilização direta das estruturas poéticas do coco, da dança de origem afro-brasileira. Ao transportar para este poema a construção em quadras, com ritmo análogo ao do coco da cultura popular, Bopp recupera mais uma vez a concepção estética do plano geral da Antropofagia: buscar fazer contato direto com a realidade nacional para encontrar a resolução genuinamente brasileira do exercício literário e político:

Coco

Pagu tem os olhos moles
uns olhos de fazer doer.
Bate coco quando passa.
Coração pega a bater.

Eh Pagu eh!
Dói porque é bom de fazer doer

Passa e me puxa com os olhos
provocantissimamente
Mexe, mexe, bamboleia
pra mexer com toda a gente.

Eh Pagu eh
Dói porque é bom de fazer doer

Toda a gente fica olhando
seu corpinho de vai-e-vem
umbilical e molengo
de não-sei-o-que-é-que-tem.

Eh Pagu eh
Dói porque é bom de fazer doer.

Quero porque te quero
Como não hei de querer?
Querzinho de ficar junto
que é bom de fazer doer.

Eh Pagu eh
Dói porque é bom de fazer doer.

Embora o poema seja uma homenagem a Patrícia Galvão (Pagu), uma das personagens centrais do modernismo, o que nele nos interessa é a utilização da estrutura poética do coco. Não se tem aqui um poema de temática abertamente sobre a cultura negra, mas aproveitamento da estrutura de uma forma popular afro-brasileira – a dança do coco. Sem dúvida, o olhar de respeito sobre as tradições populares e sua inserção na poesia representam uma grande reviravolta no quadro literário brasileiro. A simplicidade dos versos, o jeito alegre e descontraído de descrever Pagu e a relação entre o solo e o coro presentes no poema são traços da poesia do coco que Bopp se utiliza para criar a sua estética moderna.

O enunciador do poema expressa a doce dor inexplicável de coração apaixonado levado pelo olhar e pelo corpo de Pagu. A indefinição das causas objetivas da dor, demonstrada em versos como “uns olhos de fazer doer” e “não-sei-o-quê-é-que-tem”, é deixada de lado para a contemplação do sentimento bom que essa dor provoca. Pagu possui uma atração natural, enfeitiçadora: “Bate coco quando passa/ Coração pega a bater”; “Quero porque te quero. Como não hei de querer?”; “Passa e me puxa com os olhos”. O coco, brincado com alegria, condiz com a boa dor do coração do enunciador poético, que vê no corpo e nos olhos de Pagu um mole vai-e-vem semelhante à dança, que tem o contato corporal como matriz.

Como identificado no capítulo anterior, deste jogo de palavras com a imagem, encontrado na estilística boppiana Lígia Marrone Averbuck esboça um quadro sistemático das imagens visuais presentes em *Cobra Norato* e chega a conclusão que a predominância do olhar “adquire função marcante, como veículo de mensagens que podem conduzir as formas de percepção [do mundo]” (AVERBUCK, 1985, p.155). “Coco”, em *Urucungo*, é uma expressão festiva que, como dito anteriormente, afasta

momentaneamente a dor. No caso do poema em foco, trata-se da dor provocada pela paixão sentida.

A habilidade antropofágica de compreender e valorizar os significados culturais do povo afro-brasileiro e de transformá-los em representação poética, sem apelar para traços estereotipados, confere a Bopp uma posição singular no roteiro do movimento da Antropofagia. O vocabulário pertencente ao campo simbólico de determinada população afro-brasileira, aliado ao estilo “elástico” de Bopp, reafirma características modernas de *Urucungo* que, em várias passagens, apresentam importante tratamento estético-antropofágico da representação do negro. Nesta empreitada, faz-se necessário uma leitura atenta do poema que dá título ao livro, para que se possa constatar como o discurso poético boppiano possui elaborada elocução sobre a cultura negra.

3.2 O Som do Urucungo

O poema que inicia e dá título ao livro de Raul Bopp demonstra uma perspectiva modernista de teor antropofágico radical, principalmente se for levado em consideração o tratamento que a visão cientificista dava à cultura afro-brasileira antes da mudança de enfoque nacionalista nas ciências humanas nas décadas de 20-30. Neste poema, são vários os aspectos que dizem respeito à cultura e história do negro utilizados na composição e configuração textual:

Urucungo

Pai-João, de tarde, no mocambo, fuma
E as sombras afundam-se no seu olhar.
Preto velho afoga no cachimbo a lembrança dos anos de
[trabalho que lhe gastaram os músculos.

Perto dali, no largo pátio da fazenda,
umbigando e corpeando ao redor da fogueira,
começa a dança nostálgica dos negros,
num soturno bate-bate de atabaque de batuque.

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

Preto velho nunca mais teve alegria.

Às vezes pega no urucungo
e põe no longo tom das cordas vozes que ele escutou pelas
[florestas africanas.

Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco.
O feitor dava-lhe às vezes uma ração de sol para secar as
[feridas.

Perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem,
a toada dos negros continua:

Mamá Cumandá
Eh Bumba.
Acubabá Cubebé
Eh, Bumba.

O enunciador lírico observa um ancião negro que trabalhou durante anos como escravo e que, com a ajuda do fumo do seu cachimbo e da dança de outros negros, recorda melancolicamente sua terra africana. O poema possui seis estrofes de caráter prosaico e uma em forma de toada africana. Esta aproximação da prosa através de versos livres quebra a métrica tradicionalista; a utilização de verbos de ações, constituindo uma característica da poesia modernista proporciona uma técnica em que se pode enfocar mais abertamente a fala, o cotidiano e a realidade brasileira, neste caso, aquela encoberta pelo processo histórico colonizador. Os versos do poema *Urucungo* estão organizados de uma maneira tão irregular que, em casos como o terceiro e décimo primeiro versos, chegam a apresentar, por serem bastante longos, forte contraste gráfico no branco da página, um aspecto formal que homologa, no plano do conteúdo, o contraste ideológico de que falam os versos: liberdade x opressão. A liberdade dos versos é intensificada pela ausência das rimas e a liberdade temática, pela utilização de

expressões melódicas da cultura nativa do negro, observada nos versos da última estrofe. Um dos aspectos estruturais de relevância neste poema está na forma do preto velho articular sua lembrança enfocando dois passados distintos: o passado de trabalho forçado que ele luta para esquecer e o passado de sua terra natal distante que tenta conservar na memória.

Seja para expressar tristeza ou alegria, os elementos da cultura africana, seus valores e suas tradições, como se percebe, estão sempre presentes não apenas na ambientação criada pelo eu-lírico, mas nas lembranças da figura poética do negro. As lembranças manifestam a intenção do eu-lírico de denunciar o caráter coercivo da sociedade brasileira frente aos negros afro-brasileiros através das impressões e experiências dos próprios oprimidos. Já a terra e as “vozes” que ficam do outro lado do mar as quais Pai-João recorda apresentam o propósito de reafirmação da identidade cultural do negro. Mesmo depois de tanta opressão física e social, o escravo consegue manter vivas suas práticas culturais em sua memória. O poema se desenvolve numa relação cíclica e dialética entre as lembranças da escravidão e as lembranças do seu povo.

O título faz referência a um elemento simbólico da cultura negra popular: o *urucungo*, trazido para a América no período da escravidão. É um instrumento genuinamente africano que é tocado com um arco de crina e que possui uma caixa de ressonância, às vezes revestida em couro, e uma haste de madeira onde se fixam arames retesados. O tocador o apóia sobre o peito ou sobre a barriga, o que fez com que o instrumento fique conhecido em algumas regiões brasileiras como berimbau-de-barriga. No entanto, diferentemente do berimbau, que é um instrumento de percussão, o urucungo é de cordas. Suas notas musicais não estão definidas fisicamente em semitons, dando ao tocador a liberdade de transitar entre notas com intervalos menores que um

semitom. Câmara Cascudo (2000, p.120) constata que este instrumento popular está ligado à tradição oral de grande parte da África. No poema, o som do urucungo auxilia a reconstrução da história de vida do preto velho, na qual, de alguma forma, entre boas e más lembranças, representa a história de vida de muito dos negros transportados da África. O poema apresenta traços narrativos para construir a imagem sintetizada da vida do ex-escravo tocador de urucungo. Observa-se a primeira estrofe:

Pai-João, de tarde, no mocambo, fuma
E as sombras afundam-se no seu olhar.
Preto velho afoga no cachimbo a lembrança dos anos de
[trabalho que lhe gastaram os músculos.

O nome dado ao ancião é Pai-João. Esta denominação, na cultura afro-brasileira, geralmente representa o negro escravizado que executou as suas funções na condição de cativo pacífico durante toda a sua vida e que, agora desgastado, torna-se inválido dentro do sistema social ao qual pertence. Pai-João é visto sempre como a imagem do negro domesticado, que se integrou ao sistema colonial. Não seria para menos, as distâncias lingüísticas, sociais e culturais as quais os negros foram submetidos quando trazidos de tribos distintas em comboio, isolaram vários escravos, obrigando-os a se render ao modelo da escravidão sem luta, passando a exercer tarefas pesadas e ordinárias intercaladas com a violência do açoite. Ancião, este escravo se refugia no mocambo e passa a preservar o pouco que lhe restou na memória das suas práticas culturais africanas. Bopp elege este personagem histórico como metonímia dos africanos no Brasil, uma civilização cheia de sentimento com a sua terra e sua cultura arrancada cruelmente do seu sistema social para ser escravizada em território desconhecido e distante. Além disso, embora Bopp não desenvolva um eu-lírico em primeira pessoa, ele consegue quebrar com o ideal de passividade do Pai-João expressando as lembranças e sentimentos deste, humanizando-o. A lembrança de um passado e de uma terra

longínqua não é a mera nostalgia de uma região, mas o banzo e a saudade de um lugar onde foi construído um universo de valores sócio-culturais e de práticas simbólicas impossíveis de serem transplantadas para um outro continente. Neste sentido, como foi visto, o poema se desenvolve a partir das lembranças de Pai-João, testemunha sobrevivente do processo de escravidão e remanescente dos antigos costumes tribais os quais foram interrompidos pela degradante condição de escravo. Ele utiliza o fumo para esquecer o longo período de reclusão e trabalhos forçados que lhe foram impostos pelo modelo escravocrata brasileiro. O fumo tem uma marcante presença nas manifestações religiosas africanas – por exemplo, o candomblé e a umbanda. Além disso, os escravos trouxeram de sua terra ervas e fumos, como a maconha, que, além de possuir teor místico, eram utilizados para relaxar os músculos e a mente depois de um sofrido dia de trabalho escravo. O fumo, no poema, tem a função de intensificar o reencontro de Pai-João com as lembranças do seu passado, da sua história, na busca incessante por um pouco de alegria, coisa que nunca mais teve. Mesmo com todos os negros dançando no pátio, em festanças, ele não consegue apagar a dor que sente no corpo e no sangue. O fumo é uma tentativa, aparentemente frustrada, de esquecer os dias de castigo e trabalho em nome de uma alegria mínima.

Na mesma estrofe, chama atenção a função construída pela fricativa /f/ dos verbos *fuma*, *afunda* e *afogam-se* e pelas nasais /m/ e /n/ que estão presentes nestes mesmos verbos, mas também nas palavras *no*, *mocambo*, *sombras*, *cachimbo*, *lembrança*, *gastaram* e *músculos*. A repetição expressiva destas consoantes reforça a ambientação criada por Bopp para o seu Pai-João através de elementos lingüísticos que sugerem o movimento do sopro, do ar, da fumaça do cachimbo e do seu estado sombrio, decorrente da tristeza na qual se via mergulhado.

Outro aspecto importante desta primeira estrofe diz respeito ao espaço em que está inserido o preto velho: o mocambo. De acordo com Roger Bastide (1960, p.118), o mocambo tornou-se um espaço importante para a prática mais livre das expressões culturais populares. É no mocambo que os negros, reunidos, podiam ressuscitar seus costumes tribais interrompidos na África. Fumar, dançar umbigada ou tocar urucungo eram formas de não deixar se extinguir a identidade. Fora do mocambo, suas práticas eram consideradas crime, feitiçaria ou cultos demoníacos. O lirismo de tom descritivo e narrativo, neste poema, favorece a possibilidade de se criar uma ambientação mais detalhada do espaço negro, sem prejudicar os aspectos psicológicos e sentimentais presentes no texto. Pires Laranjeira, analisando o movimento da Negritude, dá uma precisa contribuição teórica no que se refere à aproximação do poético com o narrativo como forma estética privilegiada para abordar a temática Africana:

Para um modo literário que, na tradição européia, se considera lírico, isto é, apto para enunciação de estados de espírito, sensações, elucubrações existenciais, filosóficas, ou expressões emocionais, a intromissão da descrição e o esboço de <personagens>, com predominância ao nível da figuração (no sentido que este termo tem no teatro), originando a acentuada contaminação do lirismo pela narratividade, permite contar, se bem que de modo fragmentário e alusivo, as histórias localizadas dos negros em suas situações, com indicações mais precisas, e preciosas, para uma leitura sócio-histórica global. Só dessa maneira particularizante e especificadora (localização ambiental, notação cronológica, caracterização rácica, social, cultural e anatômica) o negro transita da sombra dos bastidores para o aclaramento protagonístico, mesmo que esse protagonismo se exerça através da mediação figurante, pela dificuldade (senão impossibilidade) de extravasar os limites architextuais máximos do modo literário. (LARANJEIRA, 1995, p. 343)

O espaço onde os africanos no Brasil e seus descendentes diretos podiam se sentir, mesmo que temporariamente, livres, iguais e, sobretudo, humanos era no ambiente das suas festividades. As danças populares dos negros foram marcadas pela rica variedade de passos e movimentos corporais, encontrados até hoje, por exemplo,

em emboladas, jongos e cocos. Bopp estiliza em seus poemas negros esta pluralidade de formas provindas das músicas festivas da cultura afro-brasileira. Destoante das imagens criadas pela visão ideológica vigente sobre a África até aquele momento histórico, a obra do poeta gaúcho tem como ponto forte a modelação literária das imagens dos aspectos culturais afro-brasileiros a partir de uma visão antropológica aguçada, como foi de praticamente todos os integrantes do grupo Antropofagia. Bopp não foi um pesquisador etnográfico como Mário de Andrade, mas foi um verdadeiro “turista aprendiz”, experimentando, com interesse, um contato direto com a cultura de todas as regiões do país.

A segunda estrofe do poema é rica e, ao mesmo tempo, cheia de ambigüidades com relação aos pontos que se referem à cultura africana:

Perto dali, no largo pátio da fazenda,
umbigando e corpeando ao redor da fogueira,
começa a dança nostálgica dos negros,
num soturno bate-bate de atabaque de batuque.

Há também um outro instrumento musical da cultura africana mencionado no poema: o atabaque, cuja percussão está bastante ligada aos cultos religiosos sagrados, pois servem de marcação dos cantos e das danças oferecidas aos orixás. O atabaque é também utilizado em situações de alegria e divertimento. Constantemente, os negros se reuniam ao redor do fogo e ao som dos atabaques para perpetuar e renovar seus valores, símbolos e ideais. A batida dos tambores além de remeter para estes aspectos mítico-culturais, tinha um poder de agregar e socializar os grupos em torno dos bens simbólicos ligados à ancestralidade. Nesta perspectiva, na cultura africana, a música popular produzida pelos negros não se desvincula da vida prática das pessoas. Ela acompanha as manifestações religiosas, os ritos da tradição e a dança – *umbigando e corpeando*.

A escassa crítica que aborda a poesia de temática negra de Raul Bopp chama bastante atenção para o último verso desta estrofe devido a sua bem sucedida aproximação entre a sonoridade da aliteração das oclusivas /t/ e /b/ com a plástica sonoridade rítmica dos atabaques. De fato, a representação poética do ritmo da música popular africana se constrói na união entre som e sentido, entre o fonológico e o semântico. O ritmo dos versos corresponde ao ritmo dos tambores que estão sendo tocados no pátio da fazenda onde ocorre as umbigadas. Roger Bastide comenta a riqueza desta estrofe:

Ora, se como já dissemos, a África é o ritmo, essa nova poesia vai dançar, girar, deslocar-se segundo ritmos ainda não conhecidos. Ao órgão dos românticos, à flauta dos simbolistas, os modernos juntam novos instrumentos que enriquece a música dos versos, o tambor antes de tudo: “num soturno bate-bate de atabaque de batuque”. (BASTIDE, 1997, 53-54)

Alfredo Bosi (1994, p. 371) também descreve este verso como “um enriquecimento tanto na esfera dos motivos, quanto na própria camada sonora da poesia”. A afirmação de Bosi é, na verdade, como ele mesmo expõe, uma ratificação da posição de Bastide. Percebe-se, porém, que em ambos os casos não houve uma preocupação de análise mais apurada do poema, ocorrendo uma tradição crítica de repetição que pouco renova na abordagem de poemas como este. Um outro caso de crítica “apressada” e anacrônica em torno da poesia negra de Raul Bopp é feita por Brookshaw em *Raça e cor na literatura brasileira* (1983):

Urucungo cai bem na esfera da influência da “art-nègre”. O negro não é evocado como brasileiro, e sim como uma figura nostálgica para uma África que parece representar seu próprio subconsciente. O negro em Urucungo não é um participante na dinâmica de uma nova nação, mas um exilado que, através do recurso exótico da marijuana ou das notas misteriosas do

urucungo “viaja” para uma igualmente exótica África da imaginação do poeta (BROOKSHAW, 1983, p.93).

Algumas considerações devem ser feitas com relação a este trecho. Primeiramente, *Urucungo* está inserido num contexto brasileiro onde a figura histórica do negro começa a ser mais estudada antropologicamente. Assim, a obra de Bopp possui muito mais influência do movimento de caráter nacional-antropofágico do que da art-nègre. Isto porque se buscou retornar às origens da formação brasileira como forma de reelaboração do passado, inserindo-se nas pesquisas sócio-culturais sobre os negros e sua ascendência africana, que estavam em bastante voga naquele início dos anos trinta, a partir, sobretudo, dos estudos de Gilberto Freyre. Os elementos que Brookshaw aponta como negativos na poesia de *Urucungo* são, no mínimo, discutíveis. Na forma como está exposto, é como se o negro não tivesse historicamente sentido nostalgia de sua terra da qual foi desenraizado. Preocupado em desmascarar estereótipos, o crítico não estuda o poema como ele é, e sim como deveria ser, não percebendo que estava lendo a poesia de Bopp buscando explicitamente traços de construção nacional mais engajados quando esta nacionalidade só pode ser encontrada em *Urucungo* ou de maneira sutil “no largo pátio da fazenda”, “no mocambo” e na “bofetada do nhô-branco” - versos que exprimem uma atmosfera social que se gerou no Brasil escravocrata – ou na leitura integral da obra que tematicamente reconstitui todo o percurso da cultura africana: das origens míticas, passando pela casa-grande e culminando em favelas nos morros brasileiros.

Cultuando atividades tradicionais, ritos, danças e instrumentos musicais, a poesia negra de Raul Bopp se apresenta de maneira oposta a muitas abordagens da questão racial (como o olhar mais conservador do grupo verde-amarelo) por possuir uma caracterização da figura do negro muito mais próxima do seu *ethos* histórico. Isso

se deu muito em parte pelo cuidado dos ideais antropofágicos de não se deixar cair em chavões e repetições de pensamentos advindos do Brasil arcaico, anterior a 22. Assim, *Urucungo* não representa uma África reduzida ao subconsciente de um preto velho, como diz Brookshaw, mas, ao contrário, apresenta Pai-João como um testemunho da história, da sabedoria, da bruta viagem e do trabalho escravo. Sua cultura e sua memória não são isoladas e individualizadas, mas coletiva e histórica. É a recomposição de um passado que não é apenas seu, mas de toda a sua nação, de todos os seus irmãos:

Erguem-se das solidões da memória
coisas que ficaram do outro lado do mar.

Às vezes pega no urucungo
e põe no longo tom das cordas vozes que ele escutou pelas
[florestas africanas]

Num certo momento do poema, a concomitante relação entre os momentos de sofrimento moral e físico se manifesta de maneira mais explícita na passagem a seguir, onde a brutalidade sobre este povo, ao longo dos séculos, se reúne concentrada na bofetada do senhor de escravos:

Dói-lhe ainda no sangue uma bofetada do nhô-branco.
O feitor dava-lhe às vezes uma ração de sol para secar as
[feridas].

Chama atenção nestes dois versos a maneira como representam a crueldade que ficou fixada na carne e na consciência de Pai-João. A dor no sangue significa que os maltratos da escravidão, base da sociedade racista e classista brasileira, possuem um longo alcance histórico, atingindo as gerações afro-descendentes. A presença do “nhô-branco” e do “feitor” aponta para esta relação de hierarquia de poder da estrutura social brasileira no período da escravidão. A extrema violência destes dois, sob a ótica

modernista, é o sinônimo do atraso e da barbárie do país que a antropofagia se obstina em desmascarar. A bofetada que não deixa de doer e as feridas que secam ao sol (que sugerem o tronco de açoite utilizada historicamente pelo feitor) são fortes imagens geradas impossíveis de serem esquecidas, como ocorre na memória de Pai-João. Outra parte importante destes versos se refere à palavra “ração”, que revela o tratamento desumano dado ao negro pelo seu feitor. Em todo caso, o eu-lírico descreve estes dois atos de violência infiltrados na memória de Pai-João, que não apresenta expressões de rebeldia com relação a estes acontecimentos. A única ação de Pai-João com relação a tudo isso é a tentativa de esquecer, por meio da toada triste do seu urucungo, o que sente ser inesquecível. Como se pode perceber, o poema tem a intenção de gerar uma visão crítica do passado no presente interno do poema, escancarando uma cena do cotidiano do negro escravo.

Perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem,
a toada dos negros continua:

Mamá Cumandá
Eh Bumba.
Acubabá Cubebé
Eh, Bumba.

Por fim, resgatando mais um traço da cultura africana, Bopp encerra seu poema com uma toada cantada pelos próprios negros. Com esse procedimento, além de trazer para o poema, de modo direto, as vozes dos negros, Bopp parece querer ressaltar a resistência desse povo, uma vez que, apesar de toda dor vivenciada, eles expressam, através do canto e da dança regidos pelo batuque, a continuidade da vida.

3.3. Lendas da história africana

O advento da modernidade instaurou nos discursos dos estudos de humanidades a noção de que o passado jamais pode ser abordado através de um olhar neutro. Os escritores modernistas que se importaram com o nacionalismo buscaram reconstituir literariamente o passado brasileiro com o objetivo de atribuir um novo sentido histórico a memória da nação. Havia, nas discussões dos meados dos anos vinte, a preocupação em revelar que a história não é apenas um relato linear de um acontecimento, mas também uma construção de sentido elaborada nas significações e impressões vividas no presente. A brasilidade modernista tinha a intenção de fazer uma leitura do país tendo por base a condição sócio-econômica que redirecionava a visão do passado, renegando concepções que foram hegemônicas no final do século XIX como o determinismo, o positivismo e o naturalismo.

A reconstituição do tempo histórico nos poemas de *Urucungo*, remete a um período da história da África onde as origens da vida eram explicadas através de lendas africanas. Ao dedicar três poemas (“Casos da negra velha”, “África” e “Mãe-preta”) à representação de um espaço africano intemporal, Raul Bopp lança um olhar diferenciado sobre a cultura africana porque estimula a experiência de rememorar e reconstituir fenômenos ignorados pela formação sócio-cultural do Brasil. Estes três poemas, que têm como principal temática as lendas da tradição africana, assentam-se no eixo de análise desta pesquisa que busca compreender como é feita a construção literária da cultura afro-brasileira em *Urucungo*.

“Casos da velha negra”, “África” e “Mãe-preta” possuem uma relação íntima com o sagrado. Levando em conta que as tribos africanas se muniam de uma diversidade de lendas que representavam, na natureza, a chave para a formação do seu

mundo, a floresta e os animais possuíam um valor simbólico que remetia a toda uma força divina dos espíritos dos antepassados, os protetores da vida. Na esfera cotidiana, o africano primitivo não dissociava a vivência espiritual da vivência prática, pois todos os aspectos sociais estavam dotados de religiosidade assim como todo o ato ritualístico ou narrativa mítica explicavam simbolicamente os hábitos e costumes. Raul Bopp associa, em seu fazer poético, vários elementos estéticos destes rituais e mitos primitivos da África à tematização de uma idade áurea do africano, um período antes da chegada dos colonizadores. Nessa proposição ideo-estética há a preocupação antropofágica por parte do escritor gaúcho em recuperar imagens de situações decorrentes do processo de transição de uma África de lendas milenares para uma África dominada racionalmente. Pensar poética e explicitamente esta transição cultural se configura, na literatura nacionalista do modernismo, como uma forma de pensar de maneira crítica a formação histórica do Brasil.

A vanguarda antropofágica, como muitas outras vanguardas, preocupou-se com a libertação da literatura do encadeamento racionalista dos processos de composição parnasianos, sugerindo uma escrita espontânea no que diz respeito às formas e temáticas literárias. O retorno à África mítica é uma valorização da poesia antropofágica do espontâneo, do mágico, do encantado, do fantástico, existente na cultura africana e incorporados profundamente à cultura brasileira. O poema *Casos da negra velha* é característico deste processo:

Casos da negra velha

A floresta inchou

Uma árvore disse:

- Quero virar elefante,
E saiu correndo no meio do mato

Aratabá-becúm

Aquela noite foi muito comprida
Por isso é que os homens saíram pretos

A partir do título dado ao poema, tornam-se evidentes as características orais e a temática da cultura negra. O poema é apresentado como um conto, uma narrativa, uma estória pertencente e contada por uma negra que comunica o conhecimento que possui sobre o seu povo. Os lexemas “casos”, “negra” e “velha”, constituintes do título, já remetem para a idéia de histórias tradicionais contadas por alguém que as conhece bem. O fato de a negra ser velha possui um valor importante na composição do poema, pois significa que ela tem considerável tempo de existência e isso dá legitimidade aos casos, principalmente se levado em conta o respeito e a reverência com que as palavras proferidas pelos mais idosos são acatadas em uma cultura hierarquizada pelos graus de parentesco como as culturas africanas. Neste sentido, feita a leitura integral do poema, o título anuncia a palavra da negra, que se faz porta-voz da expressão de sua cultura e que revela, através da narrativa, um passado mítico de seu povo onde os elementos da natureza desempenham funções predominantes na formação dos homens. Percebe-se que, embora não haja nenhum aspecto verbal que aponte para o discurso em primeira pessoa, através do título, a narrativa mítica é conferida à negra velha e a origem do mito advém de sua memória, do seu saber, da transmissão oral dos seus antepassados.

Formalmente, o poema composto por sete versos se divide em três imagens distintas que representam os casos contados pela negra velha. Comparando as estruturas dos versos, cada imagem também se manifesta de forma diferenciada na sintaxe das orações, no tipo de verbo utilizado e na quantidade de sílabas empregadas em cada bloco semântico.

“A floresta inchou” é uma afirmação brusca, objetiva, fechada por um verbo com função intransitiva. O verbo inchar significa aumentar de volume, expandir,

engrossar sua densidade e, no corpo do poema, pode sugerir uma dilatação do mundo africano. O verbo inchar tem a proposta de engrandecer o espaço florestal que envolve o ser africano e tal ação pode ser considerada um ato espontâneo da floresta, manifestação divina da garantia da vida biológica e mística do ser africano. Mas, acima de tudo, o aumento da floresta é de teor simbólico de veneração, podendo, assim, estar relacionado à contemplação da grandeza da África: inchar representa um tratamento de nobreza e magnificência conferido à floresta. Afirmar que a floresta inchou, de maneira natural, revela também o significado de que sua mata preserva uma unidade que frui, ou seja, que a floresta está cheia de vida, é uma entidade natural, e por isso desenvolve com intensidade o seu tamanho.

O segundo caso da negra velha traz elementos narrativos que justificam o emprego no título de “Casos”. Em forma de três breves versos, há um discurso em ordem direta antecipado por um verbo *dicendi*. O que chama atenção não é simplesmente a utilização deste verbo, mas quem realiza a ação: “Uma árvore”. Dar-se à árvore atributos animados, lingüísticos e, porque não, humanos. Sua manifestação é verbal, física e, de certo modo, filosófica, já que ela tem um desejo, uma aspiração, uma intenção de se tornar elefante. De um modo geral, este segundo caso representa as forças místicas da natureza que atuam no interior da floresta. Se existe um espaço macro (a floresta tomada como um todo) onde a natureza se manifesta de acordo com seus impulsos, o espaço micro (a árvore) também tem uma disposição mágica e espiritual. A árvore deseja e quer virar elefante e, numa mudança imprevisível de sua ontologia, sai “correndo no meio do mato”.

O anseio em tornar-se elefante, por parte da árvore, é uma indicação que os fatos contados pela velha negra não se passam em terras brasileiras, por este animal não

existir na fauna do país, mas em algum lugar das florestas africanas, nas origens míticas do mundo.

Por fim, o terceiro caso apresentado no poema é formulado com orações cujo verbo “ser” se destaca por ter, nos versos, a função de dotar a noite e os homens de experiência viva. Estes dois últimos versos são de caráter cosmogônico. Neles as forças da natureza agem sobre a origem do homem negro africano. Há uma relação entre a percepção originária da realidade com as energias do mundo espiritual presentes na interpretação mítica que faz com que uma noite muito comprida seja explicação da gênese da forma humana. A noite comprida da formação do homem revela um tempo de grande dimensão, este tempo noturno duradouro é a força cósmica que transmitiu aos seres humanos a essência de cor preta na humanidade. Nota-se que a palavra “pretos” empregado aos homens se refere estritamente a cor da pele, não à raça nem a etnia, já que o título do poema se refere a uma negra – e não a uma preta velha. A obra *Urucungo* pouco, ou quase nada, discute a relação racial a partir da cor, indo buscar o enfoque na cultura ou na história negras para tratar dos assuntos referentes aos afro-brasileiros. O que importa na passagem em que representa a origem da cor da pele do negro está justamente na ligação mágico-religiosa existente do homem com a natureza.

Raul Bopp procurou, neste poema, remontar a um passado muito distante, onde a representação da ligação entre o homem e a natureza se fazia presente sem a intermediação de deuses abstratos ou cósmicos, pois é a própria noite quem possui o poder mágico de interferir na vida humana, não um “deus da noite”. Da mesma forma como a palavra mítica pretende revelar os mistérios da natureza, a palavra poética da antropofagia aspira adentrar em um mundo desconhecido das culturas indígenas e negras. No poema, a aproximação entre a vida e o universo sobrenatural do mundo místico se dá através da linguagem. É no relato simbólico das conceituações mito-

poéticas que as leis do pensamento primitivo detêm o conhecimento do homem e do mundo e os fixam em uma tradição.

O contato direto com a natureza que se faz presente na vida do homem africano o levou a atribuir significados orgânicos e simbólicos aos eventos que regem o seu cotidiano: a floresta, a árvore, a noite. E este significado só se faz presente através de uma linguagem metafórica, subjetiva, poética, como aponta Ernst Cassirer, em *Linguagem e mito* (2000), quando observa que a construção lingüística e as imagens míticas possuem uma raiz comum nas suas constituições. Cassirer afirma que:

Este vínculo originário entre a consciência lingüística e mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, provinda de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. (CASSIRER, 2000, p.64)

Neste sentido, pode-se inserir o verso que intercala os dois últimos casos do poema, “Aratabá-becúm”, no campo das palavras mágicas detentoras do culto ao sagrado, isto é, que expressa a manifestação de um poder pertencente a esfera das coisas divinas. Tal expressão será importante para a ligação deste poema com um outro do livro *Urucungo*, já que no poema chamado “África” existe não apenas a repetição de “Aratabá-becum” como também uma estrutura e temática semelhantes ao poema “Casos da negra velha”.

De acordo com os comentários de Massi sobre estes dois poemas, a intenção de Bopp era criar uma relação de continuidade entre ambos já que teria intitulado “Casos da negra velha” e “África” em suas origens respectivamente como “África” e “África (2)”. Em verdade, na leitura do poema percebe-se que o homem, a floresta, as árvores e a noite novamente são tratados com uma nova disposição e simbologia:

África

A floresta era um útero

Quando a noite chegou
As árvores incharam

Aratabá-becúm

O homem amedrontado espiava no escuro.
A selva carregada de vozes ia crescendo no sangue.
Quando vieram as estrelas
O carvão-animal filtrou a luz das estrelas.

Encontram-se neste poema outras evidências marcantes que indicam como se configura antropofagicamente a elaboração lingüístico-cultural de influência africana na poética de Bopp. A exigência de brasilidade que se fazia presente nas produções literárias dos modernistas levou, nos anos vinte, vários escritores a buscarem motivações em aspectos culturais inexplorados pela história do país e ao revelarem diferente ângulo da formação social descobriam também em suas pesquisas novas propostas de se fazer poesia. Na situação de Bopp, a poesia voltada para a formação mítica do negro africano sugere a necessidade de reconhecer, na constituição da nação brasileira, os elementos de origem africana. Em tal empreitada, Bopp encontrou na unidade lingüística da metáfora mitológica a forma poética ideal para expressar as disposições estéticas que se desenvolviam na antropofagia pelo lema “transformar o tabu em totem”. Segundo a perspectiva antropofágica, a restrição da história brasileira ao ponto de vista da cultura européia havia formado um “tabu” ideológico que impedia a apreensão da identidade nacional aspirada pelo sentimento de brasilidade do modernismo. A revelação e a apreciação “totêmica” da vivência simbólica, ritualística e mítica – do indígena ou do africano – construídas no plano da poesia se tornavam, para os modernistas, um contra-discurso às ideologias brasileiras arraigadas na tradição

européia. Assim, é na relação dialética entre “tabu” e “totem” que o que era negado ou ocultado nos documentos históricos brasileiros se tornava sagrado no material artístico dos modernistas, invertendo a ordem simbólica das matrizes do país para sugerir a consciência nacional e, ao mesmo tempo, articulando o caráter de ruptura vanguardista presente no grupo Antropofagia.

A revisão histórico-cultural dos aspectos afro-brasileiros presentes na reflexão da poesia antropofágica de Raul Bopp possui sua densidade estética na forma de representação imaginária das lendas tradicionais africanas. O retorno a este passado através dos elementos metafóricos significa que a reorganização moderna da literatura do país se faz pela recuperação das poéticas tradicionais que o Brasil sempre possuiu, mas que esteve, até aquele momento, em estado latente devido à força do empreendimento europeu sobre os países americanos. Os modernistas brasileiros vão substituir o racionalismo político-econômico, as idéias deterministas e positivistas e, no campo literário, à arte pensada como uma equação parnasiana, por imagens que revelam um mundo que não pode ser explicado através de categorias lógicas. Otávio Paz (1982, p.137) comenta que a imagem poética não possui uma natureza conceitual, “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética”.

A força do poema África incide na caracterização que é dada às palavras correspondentes ao espaço africano. Reapropriando do poema “Casos da negra velha” a imagem da floresta, em “África”, o ambiente africano agora se faz representar como propício para o nascimento, o surgimento, o brotar da vida: “A floresta era um útero”. Há neste verso o emprego de um forte andamento rítmico advindo do uso do fonema /r/ que acompanha e reforça o ritmo da palavra-título do poema (África). De acordo com Bosi (2000, p.104), na poesia “a idéia, no momento em que aporta ao concreto da

expressão (à frase), produz ou reaviva algum efeito rítmico da língua que, em virtude do novo contexto, se torna significativo”. Neste sentido, o ritmo empregado ao verso a partir da utilização da letra /r/ constrói um elo lingüístico que enriquece a ligação semântica entre a “África”, sua “floresta”, o verbo ser/existir na forma “era” e “útero”. Tomado este elemento formal como ponto de partida da análise, percebe-se que da mesma maneira que as palavras do verso possuem uma seqüência rítmica comum que encadeia os sentidos semânticos, a África possui uma sucessão de fenômenos naturais que a caracteriza e a torna viva.

Retomando mais uma vez a noção literária de “forma elástica”, desenvolvida por Massi para traduzir alguns aspectos do estilo de Bopp, pode-se dizer que os processos de composição destes poemas se fundamentam na assimilação contínua de elementos líricos, narrativos e dramáticos. Versos vão se “esticando” para dentro de outros versos, palavras se permutam em torno de um único tema, este, por sua vez, vai ganhando novas dimensões em significado interno. A forma elástica requer que os componentes estéticos percorram passagens da obra com flexibilidade, dependendo da circunstância proporcionada pelas imagens poéticas.

O poema “Mãe-preta” demonstra um vínculo coerente com diversas características encontradas nos outros dois poemas já vistos, entrelaçando formas e conteúdos em uma única rede: nos valores da tradição africana.

Mãe-preta

- Mãe-preta, me conta uma história
- Então feche os olhos, filhinho

Longe muito longe
Era uma vez o rio Congo...

Por toda parte o mato grande
Muito sol batia o chão

De noite
Chegavam os elefantes.
Então o barulho do mato crescia.

Quando o rio ficava brabo
Inchava.
Brigava com as árvores.
Carregava com tudo, águas abaixo,
Até chegar na boca do mar

Depois...

Olhos da preta pararam.
Acordaram-se as vozes do sangue
Glus-glus de água engasgada
Naquele dia de nunca mais.

Era uma praia vazia
Com riscos brancos de areia
E batelões carregando escravos.

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

... depois...

- Ué mãezinha,
Porque você não conta o resto da história?

Proporcionando a presença simultânea dos gêneros, o poema se desenvolve em estrutura dramática com a função de revelar uma narrativa mítica e histórica sobre o passado africano. O diálogo entre Mãe-preta e seu filhinho pode ser retratado como mais um “caso de negra velha” em que a estrutura de narrativas tradicionais, elefantes, rio, árvores, sol aparecem como as mesmas referências ambientais dos outros poemas. No entanto, quando atende ao pedido do filho para contar uma história, Mãe-preta seleciona dentre tantos casos, a história das suas origens, em lugar distante, no rio Congo, iniciada pela estrutura de contos “Era uma vez...”. Este termo marca a natureza imaginária das narrativas tanto como fechar os olhos cria uma atmosfera de devaneio, invenção, fantasia. Entretanto, ao tomar o poema como um todo, o termo ganha mais um significado quando se revela o sentimento triste da Mãe-preta lembrando a

escravidão no continente. É como se, ao olhar para o passado, Mãe-preta enxergasse uma África pré-colonial em harmonia com a natureza e quisesse dizer ao seu filho que nada mais existe daquela maneira. O “Era uma vez” ganha um sentido melancólico de perda, de algo que se foi e não é mais, de “aquele dia do nunca-mais”.

A narrativa em discurso direto vai descrevendo um ambiente natural da África, com menção a elefantes e ao rio Congo, mas, diferentemente dos poemas anteriores, no que diz respeito às referências míticas, o que Mãe-preta narra não faz mais parte das origens encantadas, com árvores se transformando em elefantes ou a origem dos homens sendo explicada pela escuridão da noite. Estes elementos semânticos passam agora a serem narrados de maneira objetiva e servem para descrever o transbordamento das águas do Congo, a luta das árvores contra a inundação e o barulho dos elefantes percorrendo os matos grandes – não mais florestas, mas matos grandes. Mãe-preta, através da memória, tenta voltar no tempo, talvez até na intenção de retornar ao tempo mitológico, o que apenas reaviva a situação do negro no sistema escravista, comparando-o a uma noite comprida de tormentos. Não conseguindo assim criar a narrativa, seja pela tristeza do passado colonial, seja pelas lágrimas, cessa repentinamente sua história através da pausa longa “Depois...”.

Esta pausa é bastante simbólica porque marca, na tessitura textual, o momento em que a rememoração do passado cultural é interrompida para dar lugar à lembrança de “batelões carregando escravos”. Revela também o contato brusco entre as culturas africanas com a européia. Antes, a história africana se fazia lenta, em harmonia; a presença da colonização e da escravidão transformam esta harmonia em aflição e angústia. De certa forma, Mãe-preta não continua a história porque “aquele dia do nunca-mais” representa o momento em que o africano é destituído de sua própria

história, dando-se início ao período de dominação dos batelões que arrastam o homem negro para “um mar que não acabava mais”.

Há ainda no poema um eixo semântico em que, ao se encontrar com o mar, a força das águas do rio Congo, que corre com violência arrastando “águas abaixo”, converte-se em “glus-glus de água engasgada”, aliteração que assinala as forças do lúgubre sentimento de perda que sufoca Mãe-preta, impedindo-a de falar. Esta relação com a água, no poema, tem continuidade na palavra “mar”, que serve como elemento semântico para simbolizar não apenas o tráfico de escravos responsável pelo desmantelamento das sociedades africanas, mas o início de uma “noite comprida” (antes a noite estava em harmonia com a natureza e os homens, e agora recebe sentido de trevas, tormento, adversidade) que marca um novo e longo período histórico, de escravidão e violência.

A invasão colonialista que aportou em grande parte da África costeira desorganizou um modo de vida social no qual a relação mítica entre o homem e a natureza se fazia predominante. Refletindo sobre como a representação deste momento histórico se dá na poesia moderna de Raul Bopp, pode-se chegar à hipótese de que o retorno à África primitiva em sua poesia emerge como uma releitura crítica em que o objetivo é de redimir a história da visão autoritária dos vencedores, da mesma forma como as vanguardas se apresentaram em contraposição à tradição acadêmica para revisar e reconfigurar o panorama literário.

Nos termos de uma poesia modernista e antropofágica, os três poemas de Bopp revelam um tempo passado onde o homem combinava a sua vida com a magia da natureza. Utilizando-se de aspectos da cultura negra, Bopp constrói um discurso literário em que a liberação criativa, a oposição ao racional e a complementaridade entre

homem e mundo se fazem presente enquanto recursos poéticos, em explícita aproximação com as intenções vanguardistas dos surrealistas.

O conjunto destes três poemas elabora a imagem de um passado africano que ratifica o investimento antropofágico no primitivismo literário. Tendo como ponto de partida as manifestações orais como casos e histórias, nestes três poemas, *Urucungo* reconta a África do início fabuloso, desde quando o continente era um útero até se transformar em “uma praia vazia” e dominada pelo colono, fechando um ciclo histórico em que mitos e lendas ditavam os valores e tradições culturais. Os versos destes poemas trazem características que demonstram o empenho de Raul Bopp em garantir um enfoque atento à cultura negra.

Encerrado este primeiro momento em que o eixo principal do empreendimento poético de Bopp busca representar o negro através do enfoque nos aspectos complexos da cultura africana, passa-se agora à leitura de *Urucungo* sob a perspectiva do negro representado na condição de escravo sujeitado a trabalhos forçados no regime colonial brasileiro.

3.4. No Transcorrer da História da Escravidão

Dando continuidade à leitura crítica de alguns poemas de *Urucungo*, o enfoque passa agora a recair sobre o tratamento dado à representação do negro levando em conta o processo histórico da escravidão. Neste eixo temático, a reconstrução das relações de poder entre senhores e escravos atinge um elevado grau de tensão devido principalmente ao teor realista que Bopp busca imprimir aos conflitos sócio-históricos. Na diretriz desenvolvida pela Antropofagia que critica o processo civilizatório brasileiro, poemas como “Dona Chica” e “Serra do Balalão” trazem à tona passagens do

cotidiano da história que expõem as fraturas do passado nacional, contribuindo, deste modo, para a tomada de consciência do indivíduo moderno.

Há na perspectiva antropofágica destes poemas pontos de contato com a proposta analítica de Zilá Bernd no que se refere à denúncia poética do dilaceramento histórico do negro e da presença explícita desta situação de violência da escravidão. Considerando que a Antropofagia se revelou, com mais vigor em sua segunda fase, portadora de um amplo projeto cultural, pode-se identificar que suas aspirações estéticas se vinculam à intensificação das preocupações discursivas sobre a história do país. Assim, o elemento estrutural destes poemas mencionados se encontra na aproximação entre a representação de uma determinada matéria poética – o negro – e a construção histórica que o circunda – sistema escravocrata. Tornar transparente e nítida a força repressiva dos castigos aplicados ao negro escravizado não emerge apenas como uma reconstrução dos fatos do mundo colonial brasileiro, mas também é uma abertura no campo literário para a discussão da relação entre literatura e história, proposta que seria transformada em parâmetro literário pelos escritores da década de trinta, principalmente os romancistas.

Como se sabe, os grupos dominados no processo de colonização brasileira, principalmente negros e índios, quase não deixaram fontes históricas acessíveis. Assim, na poesia de Bopp, surge um discurso histórico que, através da palavra, tenta retornar ao passado desaparecido ou ocultado da nação. Neste sentido, pode-se argumentar que dois aspectos da qualidade poética boppiana estão na intensidade da organização semântica e na seleção imagética dos versos que se concentram, em tom dramático, no processo de rememoração do passado do negro brasileiro.

Na escravidão brasileira, a violência e o castigo marcaram indelévelmente a condição do escravo. Além disso, a passagem da América dita primitiva para a

sociedade civilizada, formalizada no desenvolvimento das forças coloniais européias, implantara, contraditoriamente, o caráter desumano da ordem escravocrata na história do país. A Antropofagia, em um dos seus pilares, empenhava-se em criar uma nova forma de testemunhar esta história e, com isso, reformular o sentido de nacionalidade, conforme se pode observar no poema abaixo, o qual passaremos a comentar:

Dona Chica

A negra serviu o café

- A sua escrava tem uns dentes lindos dona Chica.
- ah o senhor acha?

Ao sair

A negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda

Ai do céu caiu um galho
Bateu no chão. Desfolhou.

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!

Os aspectos realistas e objetivos presentes no poema ressaltam a fria crueldade da ação realizada por D. Chica, cujo comportamento é assinalado no poema por recorrentes referências à crueldade e violência – “tu me pagas”, “ascendeu ódio”, “peste” – reafirmando o ódio e a inveja gratuita da senhora para com aquele que está sob seu domínio. Historicamente, as esposas dos donos de escravos eram encarregadas

da disciplina doméstica e, assim, principais responsáveis pelas punições físicas brutais. Se na senzala, durante o dia de trabalho, os negros viviam sobre a ameaça da chibata, na casa-grande, estavam suscetíveis a receber violência física diária. A semelhança do ocorrido no poema com as descrições do historiador Julio José Chiavento revelam a cautela e a atenção de Bopp ao tematizar a violência contra o negro :

A crônica da escravidão está fartamente ilustrada pelo sadismo de senhoras piedosas que mandavam arrebentar os dentes das suas negras a marteladas, quando elas próprias não executavam sua justiça, quebrando-os com o salto das elegantes botinhas francesas. (...) Estas crônicas são férteis na descrição do ciúme das senhoras brancas extravasando-se em crueldades. Não é caso isolado o daquele imprevidente senhor que elogiou os olhos da mulatinha que lhe servia o almoço e teve a surpresa de recebê-los boiando em calda doce, ao jantar, num oferecimento gentil da sua esposa (...) (CHIAVENATO, 1980, p.10)

No poema, em frente ao “moço”, a senhora mantém a compostura, apenas fulminando a negra com o seu olhar, porém, em seguida, há uma sucessão de castigos que vão além da injustificável violência corretiva ou exemplar. “Metê-la no tronco”, “meter trapo na boca” e “quebrar os dentes” fazem parte do exercício de abuso de autoridade senhorial que o poema expõe com a intenção de denunciar o processo desumano que o sistema escravocrata gera, tendo como vítima os negros.

Além dos castigos físicos, a condenação e a punição da escrava também é moral. Dona Chica faz questão de que a moça entre babando sangue e com os dentes em uma bandeja de prata, um forma de fazer com que a própria negra se sinta, como diz, uma “peste!”. Os dentes, quebrados, não são mais dentes, são cacos que representam a lição moralista que desmoraliza e a crueldade da destruição daquilo que a negra tinha do que se orgulhar, seu sorriso. Ora, a negra tem belos dentes, sorri e canta. Da imagem de sua boca que tanto agradou o moço faz emergir a beleza, a poesia dos versos que, em seguida, são calados a golpes de martelo. Além do canto, a única frase falada pela negra

se resume a denunciar o seu medo da morte. “- Iaiá Chica não me mate!”. Isso já demonstra um sentimento de terror e temor do tronco, ameaça que existia constantemente na vida dos escravos. De um modo geral, no poema, a oposição e o conflito entre a senhora e sua escrava ressaltam a desumanidade dos seus donos. Os senhores de escravos, representantes do poder civilizatório do processo colonial, em verdade, agem de maneira tão irracional em suas punições que, em atos como os de Dona Chica, revelam-se destituídos de qualquer complacência com o “outro”.

Um dos objetivos do grupo Antropofagia está em revelar este Brasil real, reconstituindo o que foi apagado, esquecido ou ocultado da história. O poema “Dona Chica” alcança este status por representar, em detalhes, a violência abusiva da dominação senhorial como característica histórica do relacionamento social da organização escravista. Assim, um elemento importante a ser observado no poema “Dona Chica” é a construção contextual da situação que envolve as personas representadas.

Há algumas discussões contextuais a serem destacadas que podem contribuir para entender este poema. Na década de 20 e 30, a partir das transformações na estrutura sócio-econômica e no plano das idéias, surgem novas manifestações cujos objetivos eram a identidade nacional e a formação do país enquanto nação e estas realizações intelectuais atingiram tanto o meio artístico quanto o historiográfico. As proposições modernistas de organizar a história social e cultural do país parte da tentativa de instaurar um pensamento moderno, renegando métodos, categorias e perspectivas aplicadas no passado. Neste sentido, há uma tentativa de retorno a passagens históricas do país lidas não mais nos grandes feitos políticos, mas na experiência do dia-a-dia, do sistema de vivência da população. No caso de Bopp, ao representar o negro nas condições de escravo, focando os tratamentos a que eram

submetidos a preta, problematiza a formação do país no que ela possui de constrangedor: os castigos aos escravos. As pesquisas do modernismo brasileiro em torno da população negra criaram uma nova perspectiva que centrava seus estudos no campo historiográfico.

Aquela posição privilegiada que as influências climáticas, fisionômicas, deterministas e positivistas possuíam na intelectualidade brasileira, devido ao caráter de rigorosidade científica, foram cedendo lugar a uma visão interpretativa da história social e da antropologia cultural. Gilberto Freyre teve papel fundamental na guinada das ciências humanas no país, ao concentrar suas análises no espaço das relações domésticas da casa-grande com a senzala para explicar como se dava o processo de mestiçagem na vida dos brasileiros.

Embora a obra de Freyre, na defesa da tese da democracia racial, suavize o processo de escravidão, ‘adoce’ as relações de poder com a sexualidade dos escravos e o paternalismo dos seus senhores, proferindo juízos críticos que mistificaram durante muito tempo a história do Brasil, sua obra obteve bastante aceitação na época por reunir o olhar apurado modernista sobre as relações humanas (e raciais) com o auge ideológico do nacionalismo político.

Freyre destaca que era comum que as amas-de-leite fossem trazidas da senzala para a casa-grande com o intuito de cumprir serviços domésticos, além de servirem às iniciações sexuais dos meninos de engenho ou à volúpia dos senhores. Para tais serviços, os donos de escravos selecionavam “as mais lindas, as mais bonitas” para que atendessem “as qualidades físicas e morais da casa”.

Desta aceitação da escrava no espaço do senhor fora comum as relações inter-raciais regidas, evidentemente, pela estrutura de poder, sendo o negro ou a negra subservientes aos mandos e desmandos opressivos dos seus donos, sob pena dos mais

cruéis castigos, como no caso descrito no poema “Dona Chica”, que ressalta todo o ciúme das senhoras brancas e a virulência com a qual reagem às demonstrações de afeição manifestas às suas escravas.

O que afasta *Urucungo* do pensamento freyriano é o veio crítico antropofágico que emana da representação de situações conflituosas que permeiam o desenvolvimento histórico da escravidão, no Brasil, as quais, por muito tempo, foram consentidas e renegadas pela historiografia oficial. Enquanto Gilberto Freyre toma como secundária a violência para que valide a sua teoria da democracia racial, ocultando ou amenizando todos os maus-tratos físicos, Bopp, em seus poemas e sob a orientação da Antropofagia, recorre à tematização da denúncia da opressão dos negros na formação histórica do país.

É possível que o advento do modernismo antropofágico e sua preocupação estética em captar fatos e linguagens no âmbito da vida cotidiana tenham tido influência direta sobre a tendência regionalista representada por Freyre, por José Lins do Rego e por Jorge de Lima que, em “Essa Negra Fulô”, recria poeticamente situação análoga a de “Dona Chica”, mas com uma ideologia aproximada a do autor de *Casa Grande & Senzala*, como se vê nos trechos abaixo:

Essa Negra Fulô
Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
No bangüê do meu avô
Uma negra bonitinha
Chamada negra Fulô.

.....

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Fulo? Fulo?
(Era a fala da Sinhá
Chamando a Negra Fulô.)
Cadê meu frasco de cheiro
que teu Sinhô me mandou?

- Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!

.....

O senhor foi açoitar
sozinho a negra fulo
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulo.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Neste texto, o discurso sobre o negro favorece inteiramente a fala da Sinhá que, além de mandatária, ainda tacha a negra Fulô incisivamente de ladra. Em outro fragmento (última estrofe do texto acima) o açoite destinado à negra é posto de lado por conta da sua sensualidade, extinguindo, no poema, as marcas históricas da violência pelo suposto lado carnal de influência africana, gerando uma aprazível relação social. Tanto a sinhá quanto o senhor se fazem de vítima das peripécias e do jeito da negra Fulô quando afirmam, em tom de condescendência, “Essa negra Fulô!”. Não existe, no poema, nenhum sinal, com exceção da intenção do açoite interrompido, de representação de castigo e mau-trato aos escravos que caracterizaram este meio social. De acordo com Bernd, este estilo de falso negrismo, encontrado na poesia de Jorge de Lima, “constitui uma estratégia – consciente ou inconsciente – de o sujeito responsável do texto construir uma imagem do negro ao mesmo tempo presente e ausente do discurso” (BERND, 1998, p.66) pois o negro não possui em nenhum momento voz no poema, sendo o neto de senhor de bangüê o eu lírico narrador.

Diferentemente, em Bopp, há em sua obra *Urucungo* uma severa crítica à escravidão, movida pelo nacionalismo antropofágico que desmistifica a história da população negra, tornando evidente a opressão dos senhores de escravos, como aparece

em outro poema, intitulado “Serra do Balalão”, mais um retrato da história do cotidiano dos escravos no Brasil:

Serra do Balalão

Muier dos zóios verde tem perigo
Ai lorolúm lua

O patrãozinho
Que tinha coisa escondida com uma moça de olhos verdes
Se ria da bobagem dos negros

Mas um dia,
Atrás duma porteira,
Mataram o patrãozinho

- quem foi?
- quem foi?
Ninguém sabia.
Então foi aquele negro que vinha tocando a tropa.

- Foi você! Foi você!
- Não foi eu, não sinhô.

O negro tremia e jurava
mas nada ajudou. Coitado!

Foi enforcado na entrada da vila.

Era de tarde. Chovia.
O corpo ficou batendo numa timbaúva.

Meia légua adiante fica a serra,
Serra do Balalão,
assombrada.

Em noite escura
Os cargueiros começam a subir o perau
Passo a passo:
Bem belém
Não vem ninguém ninguém
- Olha que vem!

Vem
Lá do outro lado
O negro.

Desce da timbaúva
Pisando
Num passo-pilão
Pum! Pum! Pum!

A sombra vai crescendo.

Quando chega na serra
Está da altura da serra.

Então
A tropa volta depressa batendo cangalhas
E some-se lá adiante
Numa chuva de estrada.

Diz-que de vez em quando
Ouve-se um ai-ai estrangulando-se no fundo do mato.
- Não fui eu!

Bate a porteira de tocaia: páa!

E essa pancada seca
Ouve-se por todo o Brasil!

“Serra do Balalão” é um poema em que o castigo senhorial, com o intuito de punição, progride para a morte. Como no caso de “Dona Chica”, as ações presentes no poema deixam entrever a brutalidade da reação dos senhores na punição arbitrária dada aos negros.

Inicia-se o poema com o aviso em linguagem popular dos riscos iminentes que existem em se aproximar da “muiê dos zóio verde”. O patrãozinho, filho do senhor de engenho, goza de maneira debochada dos negros por causa da mulher de olhos verdes da cantiga, não leva em consideração os avisos e acaba aparecendo assassinado. Deve-se reparar que o verbo matar aparece na forma que indetermina o sujeito da ação, anunciando a dúvida em relação ao autor do homicídio. Não se sabe quem nem como se deu a morte do patrãozinho e isso se ratifica através das falas que buscam, a todo custo, encontrar o culpado da morte, mas “ninguém sabia”.

A repetição da pergunta “Quem foi?” revela a necessidade imediata de se buscar o assassino, pois não se aceita o fato do “patrãozinho” ter sido morto e esse ato ficar impune. Diante desta ocorrência, o poema aponta para uma ordem histórica de poder que autoriza aos senhores de escravos, dentro do patriarcalismo de julgar e punir, ao

mesmo tempo, como afirmativa da dominação senhorial e garantia desta através da repressão violenta de qualquer transgressão ou possibilidade dela. O negro que vinha fazendo o seu trabalho, “tocando a tropa”, acabou sendo enforcado e exposto na entrada da vila como mensagem para incutir o temor e o terror aos demais escravos. O enforcamento tem a função de demonstrar que há um eficiente instrumento de controle que é a condenação à morte, mesmo que ela seja de um inocente. A morte do patrãozinho precisa ser vingada por ser uma terrível infração e, por outro lado, a morte do negro trabalhador, sem culpa, perpetua, como uma lição, a violência de forma incontestada de poder.

No poema, não existem indícios que apontem para a culpa do negro, que vinha conduzindo os animais, para que ele seja tratado como principal suspeito. No entanto, no sistema escravocrata, é preciso que quem cometa os delitos contra brancos sejam punidos para mostrar aos negros a força e a intolerância do poder da classe dominadora.

Mais uma vez, a exemplo de “Dona Chica”, a única expressão em discurso direto que representa a fala do negro é a atitude de negação insuflada pelo medo: “- ‘não foi eu não senhor’ / o negro tremia e jurava/ mas nada ajudou”. Mas é a partir da alegação de inocência do negro que o poema desenvolve uma outra situação que se passa no campo mágico da Serra do Balalão. Fora da fazenda, isto é, distante do espaço dos senhores de escravo, os acontecimentos ganham um significado de natureza sobrenatural. O negro passa a se fazer presente enquanto entidade espiritual, torturada e assombrada, gritando continuamente sua inocência.

No momento em que o lado místico surge no poema, percebe-se que os versos vão realizando aquele movimento de antropofagia lingüística muito comum na estilística do Boop, onde as características das imagens poéticas são incorporadas aos

sons e ritmos. É o caso de “Bem Belém/ Não vem ninguém ninguém/ olha que vem” que reproduz o som das badaladas dos chocalhos dos cargueiros.

A tropa que perambula agora no espaço da Serra do Balalão se assusta com a presença imaginária e sobrenatural do seu condutor morto que, ao descer da timbaúva, no dizer da população, continua a lançar sua negação de inocente repetindo o “não fui eu!”. Na descida metafísica do negro da timbaúva, quando ele ‘vem lá do outro lado’, isto é, do mundo misterioso dos mortos, também são encontrados elementos onomatopaicos, em ritmo regido pelo fonema /p/, que recria nas batidas do passo a dimensão formal e semântica do sobrenatural do poema: “pisando num passo-pilão. Pum! Pum! Pum!”.

No final do poema, há uma relação metonímica que afirma que o ocorrido na vila reflete o que acontece em todo o Brasil, sendo o ocorrido na Serra do Balalão uma situação específica que caracteriza todo o país. A violência e a escravidão fazem parte da “sombra que vai crescendo” e que, assim como a batida da porteira, “ouve-se por todo o Brasil”. O sentido dado à pancada seca representa o modo severo e duro com que os escravos são castigados no interior das relações sociais. Como se pode perceber, no desespero de quem será punido arbitrariamente, em Balalão, existe uma força coerciva por parte dos senhores que leva o negro a viver sob o medo da tortura. É a sensação de que em qualquer momento o negro escravizado possa ser espancado ou morto que faz com que a opressão ocorra tanto no campo físico quando na consciência. No entanto, mesmo com a morte cruel, injusta, o negro, no poema, sobrevive espiritualmente, como a mostrar que a presença do negro na história do país não pode ser sufocada pela morte, pois sua voz ainda ecoará como um grito do passado aos que vivem no presente, como forma de denúncia histórica.

O importante nestes dois poemas de Raul Bopp, neste sentido, é que a visão antropológica e sociológica norteadora da representação do negro se dá de acordo com uma perspectiva antropofágica bastante apurada da formação racial e histórica do país. Apontar poeticamente as fraturas da sociedade brasileira, enquanto nação, motiva uma série de imagens poéticas que são moldadas pela competência estilística do escritor gaúcho. Além disso, se existe um diálogo dos poemas de *Urucungo* com os principais trabalhos de interpretação do Brasil – como *Casa Grande & Senzala* – está na reprodução do sistema patriarcal, na sensualidade da negra ou no olhar minucioso sobre as relações individuais entre escravos e senhores. Fora tais aspectos, existe um salto antropofágico e qualitativo na poética boppiana que segue vertente diferente desta tendência por buscar demonstrar explicitamente a situação dos escravos: objetos de propriedade senhorial, submetidos a trabalhos e castigos constantes. Fator que preside toda a estrutura escravista brasileira e que nem a história oficial nem o grande ensaio de Gilberto Freyre foram capazes de abordar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender a representação poética do negro nos poemas da obra *Urucungo*, de Raul Bopp, observando em que medida os aspectos históricos e culturais dos afro-brasileiros se fazem presentes nestes textos.

Inicialmente, buscou-se fazer uma leitura sistemática de críticos e historiadores como Renato Mendonça, Roger Bastide, David Brookshaw, Benedita Gouveia Damasceno, Jean M. Carvalho França e Zilá Bernd que discutiram a representação do negro na literatura brasileira, para, a partir desse lastro, procedermos à leitura crítica dos poemas de *Urucungo*, tomando como pressuposto fundamental o viés ídeo-estético que os norteia e não a origem étnica do autor, por considerarmos que este aspecto não é o mais importante para se verificar a representação do negro, conforme alguns críticos acreditaram ou acreditam.

O levantamento destes referenciais críticos possibilitou também uma organização cronológica sucinta das obras literárias em que se fazem presentes a representação do negro. Este percurso permitiu-nos constatar os diferentes tratamentos dados, no plano literário, à cultura afro-brasileira e a importância que teve para ela o movimento do modernismo brasileiro, cujas propostas, fundamentadas no “ver de olhos livres”, defendido, anteriormente, por Oswald de Andrade, no Manifesto Pau-Brasil, proporcionaram condições históricas para se construir, na literatura, um novo olhar sobre a cultura afro, como se pôde comprovar na leitura de *Urucungo*.

Ainda com o objetivo de situar contextualmente os poemas, procurou-se destacar a importância do grupo Antropofagia para a revisão dos valores dominantes e a maneira de perceber os significados da pluralidade de vozes da cultura brasileira. Através da leitura dos textos de autoria de Bopp, *Vida e Morte da Antropofagia* e *Movimentos*

Modernistas no Brasil, notou-se que ele teve papel fundamental tanto na organização do grupo quanto na formulação dos ideais e de obras de natureza antropofágicas.

Seu olhar sobre a cultura brasileira, advindo das experiências de viagens e dos debates sobre a brasilidade modernista, permitiu que elaborasse um discurso poético em que recupera eventos históricos e traços culturais do afro-brasileiro como forma de valorização do material nacional e como recuperação de passagens que marcaram a formação histórica do país.

A leitura da fortuna crítica de Bopp levou-nos a verificar que, durante muito tempo, *Urucungo* não obteve da crítica o reconhecimento devido, uma vez que esta concentrou suas análises em *Cobra Norato* como sendo a única obra de valor do poeta, com exceção de alguns trabalhos que se destacam por adotar um enfoque significativo para a fundamentação da análise-interpretação da obra em estudo. É o caso dos ensaios de Augusto Massi, Elisalva Madruga e Zilá Bernd.

As análises dos poemas de *Urucungo* comprovam o vínculo do poeta ao projeto antropofágico de redescobrimento das expressões culturais brasileiras. Isso, a partir do levantamento dos elementos lexicais, fônicos, rítmicos utilizados por Bopp, para ressaltar o campo simbólico-cultural de manifestações negras como o tambor, os festejos, as danças, os cantos dos negros.

A leitura crítica do poema intitulado “Urucungo” se prestou como exemplo irrefutável do intuito boppiano de criar imagens poéticas que marquem a vivência cultural dos negros. Nele, identificaram-se inúmeros aspectos relacionados com a época da escravidão e a memória ancestral dos negros, importantes para a compreensão da formação sócio-cultural do Brasil. O poema reflete grande parte da temática tratada na obra, justificando a existência de um título em comum.

Além de utilizar a representação da cultura do negro através da musicalidade, Bopp reforçou as ligações entre Brasil e África com poemas em que os negros relatam casos de natureza fantástica. Neste sentido, a abordagem destes poemas apontou também para uma relação híbrida, defendida pela poesia modernista / vanguardista / antropofágica que concilia tradição e modernidade, conforme o demonstram os traços, neles presentes, ligados aos contos e cantos da tradição oral afro-brasileira. Assim, o texto poético de Bopp é marcado pela linguagem do seu tempo, inspirado nas proposições vanguardistas e nas linguagens tradicionais, recriadas pelas linguagens históricas que busca representar.

Na análise dos poemas “Mãe-preta” e “Serra do Balalão”, foram observados, de acordo com o projeto antropofágico de redescoberta do país, traços de reconstrução histórica que apontam para a denúncia da opressão exercida sobre o negro, contribuindo assim para a formação de uma consciência crítica a respeito das relações étnico-sociais brasileiras. A visão antropológica acerca dessas relações que marcaram a estrutura de poder no Brasil escravista é destacada nos poemas através da sutileza das imagens e dos elementos semânticos, fônicos, a partir dos quais são registradas as violências arbitrárias contra os negros escravizados.

Concluimos este trabalho, afirmando que, conforme a análise feita, os poemas reunidos em *Urucungo*, pela maneira como são elaborados, não ficam, portanto, aquém, em literariedade àqueles presentes em *Cobra Norato*. Como estes, se encontram também profundamente vinculados aos princípios antropofágicos de desrecalque das matrizes culturais do Brasil, no caso em foco, da matriz afro, merecendo, pois, importante lugar no cenário literário brasileiro, por colocar em pauta, com maestria poética, uma das faces da nossa tradição cultural.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “Palestra sobre Lírica e Sociedade” In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003. p.65-89
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32. ed. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopes. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- _____. *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Pau Brasil*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 14.ed. São Paulo: Globo, 2001.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AVERBUCK, Lúcia Marrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira: seguida por uma antologia de versos*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Edusp, 1971. 2v.
- _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp/ Duas Cidades, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, Walter. Tese VI. In: LÖWY, Michel de. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Literatura e Identidade Nacional*. 2.ed. Porto Alegre: EDURGS, 2003.
- _____. *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- _____. *O que é Negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. (Org.) *Poesia Negra Brasileira*. Porto Alegre: AGE; IEL; IGEL, 1992.
- BOPP, Raul. *“Bopp passado-a-limpo” por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Tupy, 1972.

_____ *Movimentos Modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____ *Poesia Completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____ *Seleção em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____ *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. 2.ed. São Paulo: Editora 34/ Duas cidades, 2002.

_____ *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 1987.

_____ *Dialética da Colonização*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____ *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____ (Org.), *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____ *O pré-modernismo*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____ *O ser e o tempo da poesia*. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. 3.ed. Rio de Janeiro/ Niterói: José Olympio/ Universidade Federal Fluminense, 1986. 4-42 p.

_____ *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1971. 322p.

BROOKSHAW, David. *Cor e raça na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CAMARGO, Owvaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria do Estado de Cultura, 1987.

CAMARGOS, Márcia. *Paulicéia. Semana de 22: entre vaia e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. 183p.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000a.

_____ Direitos Humanos e Literatura. In: FESTER, A. C. R. (Org). *Direitos Humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 107-126.

_____ *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira leitura/ FFLCH-USP, 1987.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/SP, 2002.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1985.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2004.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global. 2000.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500/1960)*. São Paulo: Edusp, 1999. 2v.

CHIAVENATO, Julio José. *O negro no Brasil: da senzala à guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO. *Estudos Afro-brasileiros: Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro realizado em Recife, em 1934*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988.

_____. *Novos Estudos Afro-Brasileiros. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro realizado em Recife, em 1934*. Recife: FUNDAJ/ Massangana, 1988.

COUTINHO, Afrânio (org). *A literatura no Brasil – Era Modernista*. Rio de Janeiro; Niterói: José Olympio; EDUFF, 1986.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro*. Campinas: Pontes, 2003.

DANTAS, Elisalva Madruga. Deambulações Poéticas de Raul Bopp. In: RIBEIRO NETO, Amador. *Literatura na Universidade: ensaios*. João Pessoa: Idéia, 2001.

_____. *Nas trilhas da descoberta: a repercussão do modernismo brasileiro na literatura angolana*. João Pessoa: Editora Universitária, 1998.

DUARTE, Eduardo. Literatura e Afro-descendência. In: _____. *Literatura Política Identidades*. Ensaios. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2005, p. 113-145.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERNANDES, Florestan. A sociedade escravista no Brasil. In: IANNI, Octavio (Org). *Florestan Fernandes: sociologia crítica e militante*. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

FERREIRA, Elio. Algumas vozes da poesia afro-brasileira. IN: FARIAS, S. L. R.; LEITE, J.D.A. (Org), *Imagens do Brasil na Literatura*. Recife: Programa da Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005. p. 35-66

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. 34.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GAMA, Basílio. Quitubia .In: _____ *Obras Poéticas de Basílio da Gama*, São Paulo: Edusp, 1996.

GAMA, Luiz. *Primeiras Trovas Burlescas*. Martins Fonte: São Paulo, 2000.

GELADO, Viviana. *Poéticas da Transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

HOHLFELDT, Antônio. O esquecido Urucungo. In: BOPP, Raul. *Poesia Completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.66-70

IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

INOJOSA, Joaquim. *A Arte Moderna*. Ed. Fac-similar. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2000.

LARA, Silvia Hunold. *Campos de violência*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1988.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamentos, 1995.

_____. *Negritude Africana de Língua Portuguesa: Textos de Apoio (1947-1963)*. Coimbra: Ângelus Novus, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *História Ficção Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Zé. *Raul Bopp*. Coleção Esses Gaúchos. Porto Alegre: Tchê!, 1985.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

- MASSI, Augusto. A forma elástica de Bopp. In: BOPP, Raul. *Poesia Completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p.11-34
- MOISES, Massaud. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular* São Paulo: Olho d'água, s.d.
- MENDONÇA, Renato. O negro no folclore e na literatura do Brasil. In: CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO. *Estudos Afro-brasileiros: Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro realizado em Recife, em 1934*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Unesp; Blumenau: Furb, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RABASSE, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.
- RAMOS, Arthur. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo: Nacional, 1979.
- RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: _____ et ali. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- REVISTA DA ANTROPOFAGIA. São Paulo: Metal Leve, 1975.
- RIFFATERRE, Michael. *Semantic of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICARDO, Cassiano. *Martin Cererê*. 16.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1977.
- SILVA, Alberto da Costa e. *A Enxada e a Lança: a África antes dos portugueses*. Riode Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *A Manilha e o Libambo: a África e a Escravidão, de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SACKS, Sheldon (org.) *Da Metáfora*. São Paulo: Educ/ Pontes, 1992.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: o Cruzeiro, 1958.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3.ed. São Paulo: Duas cidades.

SCHWARCS, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afra-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Marina de Mello. *África e Brasil Africano*. São Paulo: Ática, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. 17.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: historia cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.