

HERANÇA DE PELE E SANGUE: A FORÇA DA NATUREZA NA POESIA DE *URUCUNGO*

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa (r.claudiagarcia@gmail.com)
Universidade Nove de Julho (UNINOVE)
São Paulo, Brasil

Patrícia Trindade Nakagome (patricia.nakagome@gmail.com)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Minas Gerais, Brasil

Resumo: Neste artigo, tratamos de *Urucungo* de Raul Bopp, obra pouco estudada de um autor que embora tenha sido fundamental ao Modernismo brasileiro, não desfrutava de mesmo prestígio acadêmico que seus pares. No conjunto de poemas, Bopp traça a trajetória do negro desde sua vida na África até seu estabelecimento no Brasil, abrangendo amplo período histórico. A abrangente série de poemas se configura, assim, como um esforço singular de retratar o lugar do negro na sociedade brasileira. Nossa análise está centrada no modo como a natureza é mobilizada para construir a identidade negra. Com atenção especial ao papel das águas e das matas no conjunto dos poemas, mostraremos como esses elementos revelam uma história permeada por violência e resistência.

Palavras-chave: Raul Bopp. Modernismo. Poesia. Negro.

HERITAGE OF SKIN AND BLOOD: STRENGTH OF NATURE IN *URUCUNGO'S* POETRY

Abstract: In this paper we discuss Raul Bopp's *Urucungo*, a work not extensively studied by an author who, although having been fundamental to Brazilian Modernism, did not receive the same academic prestige as his peers. In this collection poems, Bopp traces the trajectory of the black man from his life in Africa to his establishment in Brazil, covering a large historical period. The comprehensive series of poems is thus configured as a singular effort to portray the place of black people in Brazilian society. Our analysis is focused on the way nature is mobilized to build black identity. With a special attention to the roles of water and forests in all the poems, we will show how these elements reveal a history marked by violence and resistance.

Keywords: Raul Bopp. Modernism. Poetry. Black man.

Artigo recebido em 27 maio 2015 e aceito em 30 jun. 2015.

Introdução

O Modernismo brasileiro, especialmente em seu primeiro momento, tratou de questões importantes e difíceis e a poesia de *Urucungo* (1932) de Raul Bopp, objeto central de nosso artigo, mergulhou em uma das mais polêmicas até hoje. Dizemos polêmica até hoje porque o Brasil ainda vive o mito da democracia racial¹, tentando ocultar o preconceito e o racismo da sociedade. Raul Bopp enfrenta o problema, enxerga e apresenta aqueles que viveram os horrores da escravidão.

Poeta um tanto esquecido entre nomes fortemente associados ao Modernismo, como Mario de Andrade e Oswald de Andrade, Raul Bopp escreve um verso simples e cheio de vida; canta as dores de uma gente que precisa lutar mais que as outras para viver e, curioso, no meio de uma obra pouco investigada, os poemas de *Urucungo* (1932) são ainda menos comentados. Raul Bopp costuma ser mais lembrado por *Cobra Norato* (1931). Tanto é assim que o autor aparece brevemente em *Presença da literatura brasileira* de Castello e Candido (1979, p. 23)²: “Ficou sendo o autor de *Cobra Norato*, obra telúrica e mitológica admirável, mas sem continuação”. É também *Cobra Norato* a obra destacada por Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*. Apesar disso, o crítico lembra, no final do capítulo dedicado ao autor, o verso “num soturno bate-bate de atabaque de batuque”, de *Urucungo* (o qual será analisado adiante) como exemplo de “enriquecimento tanto na esfera dos motivos como na da própria camada sonora da poesia” (1994, p. 370). O verso destacado por Bosi, como ele próprio aponta, deu elementos para que Roger Bastide refletisse sobre elementos africanos na poesia brasileira. Em *Poetas do Brasil*, o verso de Bopp junta-se a outros, permitindo a Bastide afirmar que, ainda que a poesia afro-brasileira pudesse tomar novas formas no futuro, “em todo caso, a obra de transfusão está terminada; o sangue do homem de cor já corre nas veias da poesia do Brasil” (BASTIDE, 1997, p. 55).

Esse brevíssimo panorama da recepção crítica de Raul Bopp traz alguns elementos fundamentais para a reflexão desenvolvida neste artigo. Notamos, como observa Massi, que *Cobra Norato* turvou o restante de sua obra: “A mitologia criada em torno do poema engendrou outra mais perversa: Bopp teria sido autor de um livro único” (2013, p.15). Com isso, ao elegermos como centro de nosso texto a análise de *Urucungo*, buscamos

contribuir para a compreensão mais ampla de um autor cujo “restante da produção tem sido sistematicamente ignorado” (MASSI, 2013, p.15). Com tal objeto, propomo-nos, na linha aberta por Bastide, a compreender como o sangue negro (atualizando a expressão “homem de cor”) deixou suas marcas na poesia de Bopp e, desse modo, perceber como essas marcas permeiam a poesia modernista brasileira. O destaque a *Urucungo* se dá por reconhecermos ali, como iremos mostrar, um marco significativo na representação do negro na literatura brasileira. O fato de uma obra de tal importância não ter desfrutado de grande atenção talvez seja apenas mais um indício de uma história de silenciamento do negro em nossa cultura e sociedade.

É interessante lembrarmos que o Modernismo caminhou em direção a uma (re)descoberta do Brasil e desse modo retomou nossa história. Esse é um dos elementos que o faz manter relações especiais com o Romantismo, pois parte significativa da importância desse movimento deve-se ao fato de que ele tratou, pela primeira vez, o pobre como tema importante e não apenas como um delinquente, personagem cômico ou pitoresco (CANDIDO, 1995, p. 252). Nesse sentido, devemos lembrar que foi notadamente na poesia de Castro Alves, que o negro, ainda que embranquecido, ganhou relevo como herói. Do mesmo modo, foi o teatro romântico que trouxe o negro para o centro do palco, onde ele também perdeu a identidade negra para que pudesse tornar-se protagonista exemplar digno de admiração, como as escravas embranquecidas Carlota de *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1867), do mesmo Castro Alves; ou a Joana, de *Mãe* (1859), escrita por José de Alencar (SOUSA, 2012).

Passados séculos desse cenário de apagamento do negro, não encontramos quadro muito diferente na contemporaneidade. Em pesquisa extensiva, com um levantamento sobre o perfil dos personagens de romances brasileiros publicados entre 1990 a 2004, Regina Dalcastagnè aponta de forma contundente: “A personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca” (2005, p. 44). Segundo seus dados, os brancos aparecem nessas obras com uma frequência quase dez vezes maior que os negros. A cor está relacionada também ao estrato socioeconômico e à posição do personagem na intelectualidade, o que explica o fato de os brancos representarem “90% de todas as personagens da elite intelectual” (DALCASTAGNÈ, p. 50) e

pertencerem à classe média ou elite. Em oposição a isso, “os mestiços se dividem entre classe média e (um pouco mais) pobres e os negros são maciçamente retratados entre os pobres” (DALCASTAGNÈ, p. 50).

Entre os dois períodos brevemente delineados acima, tivemos o Modernismo, como momento fundamental de construção de uma identidade nacional. Nesse quadro, ainda que, como já mencionado, Raul Bopp ocupe posição secundária, pode-se avaliar sua importância por meio da comparação estabelecida por Massi: “*Urucungo* parece estar para *Pau-brasil*, assim como *Cobra Norato* para *Macunaíma*. Representa a passagem do mito para a história” (MASSI, 2013, p. 28).

É interessante observar como o próprio Raul Bopp compreende sua obra, tal como apontamos a seguir. No texto, a brasilidade, como indica Jorge Schwartz, fica marcada não só na escolha do tema negro, mas “nas formas altamente coloquiais, próprias do projeto modernista” (1995, p. 583). Segundo as palavras do autor:

Agora mando esses troços negros que estão como escravos há muitos anos escondidos no fundo da mala. Dei uns puxões nuns e noutros pra desamarrotar. A maior parte escravaria de 22, 23, 24. Esotericamente, eu tinha intenção de fazer um livro “urucungo”, só de gemido de negro. Uma parte: África; pré-histórico, sexual e místico. Outra parte era o cativoiro, troços de lavoura etc. depois umas coisas cabalísticas (sambas e macumbas), e no fim, uma secçãozinha de “chorados” e “cata-piolhos” que é uma espécie de cantiga de ninar. (BOPP, 2013, p. 218)

O trecho acima foi escrito por Raul Bopp quando, em 1932, enviou os poemas de *Urucungo* para Jorge Amado e Carlos Echenique e revela a ambição – totalizadora – de realizar, via poesia, a História do negro no Brasil desde os tempos de África. Na verdade, a intenção era dar conta de uma identidade que vai além do fato histórico de o homem negro ter nascido do outro lado do Atlântico. No entanto, ele diz, não conseguiu chegar aonde pretendia:

Mas verso agora não adianta. Em todo caso, tenho vontade de acabar com meu ovário lírico. Pra escrever uns troços que ando ruminando. Coisa um

pouco mais séria. Gostaria dessa publicação, pra obedecer uma sequência lírica, pra cair noutra fase. Eu mesmo não levo muito a sério esse troço. Aliás, quero encerrar a temporada com essa sangria lírica. Tratar de outros assuntos. (BOPP, 2013, p. 218)

Bopp tinha de avançar no tempo, “tratar de outros assuntos”, pois, apesar da publicação desse livro datar de 1932, seus poemas foram escritos nos primeiros anos do Modernismo, momento de descobertas nacionais. Assim, eles parecem marcar o final de uma fase que o próprio autor já havia ultrapassado. É provável que o poeta estivesse se referindo a vontade de falar outras coisas brasileiras, já que o Brasil nunca deixou sua pena.

Neste artigo, leremos *Urucungo* com base nessa busca pela história do negro e, por consequência, do nosso país, já que ali podemos ler um destino feito entre África e Brasil, dos navios negreiros às favelas cariocas. Para isso, traçaremos uma espécie de genealogia do negro brasileiro a partir da representação da natureza nessa obra de Bopp. Daremos especial atenção à representação das matas e das águas, que constroem o elo entre Congo e Brasil, revelando como está sedimentada nas origens e na terra a possibilidade de resistência.

Água: origem e herança

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

Perto dali, no largo pátio da fazenda,
umbigando e corpeando em 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 (BOPP, 2013, p. 219)

“Urucungo” é o título do poema de abertura do livro homônimo e por isso guia esta nossa análise. Urucungo é um instrumento de corda africano mais conhecido como berimbau, no entanto existem imagens de um instrumento cuja cabaça fechada o assemelha à família dos instrumentos de cordas indianos. A partir do tom narrativo dado pelo eu lírico, é na corda despertada pelo batuque que Raul Bopp acredita residir – e faz ressoar – a história, a melancolia, a dor e a saudade africanas.

O estado de memória é introduzido pela leveza dos sons /s/ e /f/, da primeira estrofe em “fuma”, “fumaça”, “afundam-se”, “afoga”, “sombras”, “lembrança”, “anos”, “gastaram”, “músculos”, palavras que, em sua maioria, pelo próprio significado também conduzem ao processo de lembrar. Desse modo, a fumaça do cachimbo de Pai-João que faz surgir as sombras da memória trazendo a lembrança do que ficou para trás no tempo e espaço divididos pelas águas do mar, cujo sentido simbólico corresponde ao “oceano inferior”, ao abismo no qual as formas nascem e desenvolvem suas possibilidades existenciais (CIRLOT, 2005, p. 424).

Em contraste com a lembrança, a vida presente dos negros é marcada pela presença das consoantes oclusivas /p/, /d/, /g/, /b/, /k/, /t/. Claramente, esses sons percussivos referem-se ao batuque africano e,

somados, atingem o ápice no verso que encerra a segunda estrofe: “num soturno bate-bate de atabaque de batuque”.

O batuque traz a dança que se junta à fumaça para definitivamente trazer a memória de um tempo que está do outro lado do mar. Esse mar, mediador entre o elemento informal (ar, gases) e formal (terra, sólido) e assim entre a vida e a morte (CIRLOT, p. 372) é, de fato, o divisor de uma experiência que pode, pela sua trágica consequência, ser considerada como de vida e morte: o passado em África e o presente no Brasil. Considerada, na Índia, como elemento mantenedor da vida que circula através da natureza em forma de chuva, seiva, leite e sangue (CIRLOT, p. 62), a água que divide os dois mundos pode ser vista como origem de vida quando é africana; e morte quando, transformada no sangue derramado pela bofetada do nhô-branco, é brasileira. Depois do mar, depois de cruzar o mar, diz o verso, “Preto velho nunca mais teve alegria”. Único a compor a quarta estrofe, é preciso mostrar que se trata de um momento especialmente forte do poema, pois é o décimo de um poema composto de 20 versos. “Urucungo” tem 8 estrofes e a última é uma toada negra. Isso torna o verso acima, em relação à estrutura, singular já que depois dele também temos três estrofes de versos. De algum modo, ele marca uma cisão, um corte com um estado de vida irreversível: não há mais alegria para o negro porque sua o registro de sua vida agora é a da ferida aberta que seca ao sol.

A narrativa presente em “Urucungo” extrapola o poema de abertura para permear a obra. De alguma forma, é possível dizer que se trata de algo natural dentro de um movimento que buscava a (re)descoberta do país. Contar a história do Brasil é contar a história do negro, dando voz a ele, bem como fazê-la ecoar na toada que encerra o poema. Se Raul Bopp e sua pena são brancos, ele tenta ouvir e, assim, dar voz ao negro, por isso a intenção de narrar percorre o livro e é retomada em “Mãe-preta”, onde o filho pede uma história:

– Mãe-preta conte uma história.

– Então feche os olhos filhinho: (BOPP, 2013, p. 228)

Ali, a mulher vai buscar o rio Congo para lembrar os tempos de África.

Longe muito longe
era uma vez o rio Congo... (BOPP, 2013, p. 228)

Símbolo de passagem do tempo, pois caminha da nascente à foz – da vida à morte, portanto – o rio também pode representar uma barreira entre dois mundos: a Vida e a Morte (SINAIS & SÍMBOLOS, 2012, p. 33). Aqui, o rio Congo é a África, símbolo do povo e princípio da história dele, mas, como barreira, ele é símbolo do tempo marcado pelas águas que ficaram do outro lado do Atlântico. O rio que ficava bravo, “inchava” e “brigava” com as árvores da mata levando tudo para o mar revela a força ancestral que não suportou a travessia.

Carregava com tudo, águas abaixo,
até chegar na boca do mar.

Depois...

Olhos da preta pararam.
Acordaram-se as vozes do sangue,
glu-glus de água engasgada
naquele dia do nunca mais.

Era uma praia vazia
Com riscos brancos de areia
E batelões carregando escravos. (BOPP, 2013, p. 228)

Ao pensar no rio Congo, as vozes ancestrais surgem para interromper a história. A Mãe-negra não consegue continuar a contar impedida pela dor, “água engasgada” de choro que se mistura não apenas ao sangue antepassado, mas também ao sangue vertido a cada chicotada. E quando as águas do rio Congo chegam ao mar, a história africana para porque perde identidade, deixa de ser África para tornar-se noite sem fim. Veja-se que nem é preciso recorrer à antítese para opor dia e noite.

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

... depois...

– Ué mãezinha,
Por que você não conta o resto da história?

Não há mais luz na história. Não há dia. A história termina ali, quando a noite começa e se torna um mar que não acaba mais. A História do africano no Brasil começou com a travessia que deixou para trás o rio Congo, origem da vida. Trata-se do momento em que vida e morte se misturam, pois morre o africano e nasce o escravo, nascimento que significa outra morte, pois que não há mais liberdade. Por isso esse mar não acaba mais. E não acaba também porque a herança da condição cativa continua a marcar a vivência de homens e mulheres negros.

“O mar era um irmão da tua raça” divide em duas partes o poema “Negro”. Mais uma vez o poeta constrói um verso apontando a força do mar como elemento não só de transição geográfica, mas também de transição identitária.

A sua primeira inscrição em baixo-relevo
foi uma chicotada no lombo.

Um dia
atiraram-te no bojo de um navio negreiro.
E durante longas noites e noites
vieste escutando o rugido do mar
como um soluço no porão soturno.

O mar era um irmão da tua raça.

Uma madrugada
baixaram as velas do convés.

Havia uma nesga de terra e um porto.
Armazéns com depósitos de escravos
e a queixa dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro. (BOPP, 2013, p. 230)

Novamente sente-se a presença de um “narrador”. Mais uma vez o poeta se vale da História para mostrar a dor de um povo cuja origem sabe-se africana, mas já se perdeu no mar e no tempo. Aliás, é preciso dizer, esse “narrador” dá materialidade ao poema, pois cria imagens concretas de uma história ainda por ser contada.

Vê-se que o mar volta a dividir a história: primeiro a origem da dor, depois a vivência dessa dor e o início da uma história cujo sentido de recomeço é diferente da aura positiva que costuma envolver travessias. Nesse sentido, é possível pensar na “saída do Egito”, cujo caminho teria sido a passagem aberta no meio do mar. Então, passar pelo mar significava ganhar a liberdade. Oposta a essa, a travessia africana significa apenas perda, inclusive do mar, antes um irmão da raça. O irmão, agora, era os africanos acorrentados.

A voz do negro faz-se ouvir também em “Diamba”, outro poema em que Raul Bopp mostra-se consciente e solidário à dor do africano: “Negro velho fuma diamba/para amassar a memória//O que é bom fica lá longe...”. De novo apresenta-se a urgente necessidade da terra original ressurgida na fumaça da diamba que transporta o negro para sua fonte de vida trazida por elefantes (“Cinquenta elefantes/puxando uma lagoa”), animais cuja simbologia, entre outras, remete à força e potências da libido (CIRLOT, 2005, p. 220). Tais características, diretamente associadas à imagem do negro, contribuíram fortemente para a criação de estereótipos consagrados que até hoje o marcam pejorativamente. No entanto, aqui, a imagem dos elefantes contribui para reforçar a força de um povo cuja África permanece presente em sua essência e, como se diz daquilo que carregamos tão fortemente conosco, “na pele”, sem qualquer trocadilho, apenas como intenção de dizer que é algo tão marcante como a tatuagem.

– Para onde vão levar esta lagoa?
Está derramando água no caminho.

A água no caminho juntou
Correu, correu.
fez o rio Congo.

Águas tristes gereram
e as estrelas choraram.

– Aquele navio veio buscar o rio Congo! (BOPP, 2013, p. 235-236)

Por isso esses animais carregam a lagoa que formará o rio Congo tão presente nesse livro do poeta. As águas, personificadas, sofrem a perda de quem lhe pertence e parte no navio que carregando o africano, leva a África, representada pelo rio Congo, herança dos antepassados como vemos em “Tapuia”.

E erras sem rumo assim pelas beiras do rio
que os teus antepassados te deixaram de herança.

O vento desarruma os teus cabelos soltos
e modela o vestido na intimidade do teu corpo exato.

À noite o rio te chama.

Chamam-te vozes do fundo do mato.

Então te entregas à água
demoradamente
como uma flor selvagem
ante a curiosidade das estrelas. (BOPP, 2013, p. 241)

O poema acima encerra *Urucungo*. Nele aparece a mulher africana que, chamada pelo rio, a ele se entrega como forma de manter seu princípio de identidade. Nesse poema, surge a materialidade do corpo (do corpo negro, no caso). A sensualidade, comumente atribuída à mulher negra

especialmente à mulata, aqui ganha contornos naturais de uma entrega a sua origem: a África simbolizada pelas águas do rio. Entregar-se como flor selvagem é entregar-se como beleza ainda não descoberta que carrega certo exotismo, mas o ultrapassa porque se trata da entrega de corpo e alma já que a flor é, também, uma imagem arquetípica da alma (CIRLOT, 2005, p. 257). Talvez a partir dessa imagem cujo centro é a mulher seja permitido comentar uma outra marca presente em *Urucungo*, já destacada por Antônio Hohlfeldt: a dramatização do fato. Hohlfeldt comenta essa característica a partir da “transcrição dos sons, movimento e cores dos elementos que constituem paisagem e personagens envolvidos na trama”, o que “presentifica e localiza (aqui e agora) o elemento do poema, ampliando por certo sua efetividade” (HOHLFELDT, 2013, p. 75). Talvez seja essa concretude do drama unida ao tom narrativo o que dê ao leitor dessa obra a sensação de algo tão próximo e real, ou seja, dê concretude à História que Bopp quer apresentar. Afinal, é o mesmo Hohlfeldt que lembra: “cada poema [de *Urucungo*] busca caracterizar algum aspecto da presença negra no Brasil”, oferecendo “uma espécie de roteiro da condição negra no Brasil” (HOHLFELDT, p. 73).

Nesse sentido, vale a pena mencionarmos o poema “D. Chica”, em que o visitante elogia os dentes da escrava que serviu o café e desperta o ódio de D. Chica. A senhora não perdeu tempo: mandou prendê-la no tronco:

Meteu um trapo na boca.

Depois

quebrou os dentes dela com um martelo.

– Agora

junte esses cacos numa salva de prata

e leve assim mesmo,

babando sangue,

pr’aquele moço que está na sala, peste! (BOPP, 2013, p. 226)

A realidade perversa e sádica vivida pelo escravo aparece claramente nesse poema, ratificando a ideia acima mencionada de “roteirizar”, a condição negra no Brasil. Essa condição é aqui representada pela mulher que, não raro, sofria violência unicamente pelo “erro” de despertar atenção por sua beleza. Nesse sentido, podemos citar Gilberto Freyre que destaca, em *Casa grande & senzala*, a maior crueldade das senhoras no tratamento dos escravos. Ciumentas, essas senhoras podiam alcançar o requinte do sadismo em casos registrados, ele diz, não apenas pela tradição oral, mas também por cronistas e viajantes.

Não são dois nem três, porém muitos casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias. (FREYRE, 2002, p. 392-393)

Veja-se a importância do sangue: tanto o poema como o excerto acima mostram sua permanência, pois ele deve banhar a parte arrancada do corpo. É novamente a água, em uma de suas formas, a permear a história do negro e, como já dissemos, o sangue marca a vivência do escravo no Brasil; se antes havia o rio Congo, agora é o sangue vertido nos castigos sofridos e que, “impuro”, será o legado para os descendentes nascidos deste lado do Atlântico. Trata-se da “mancha indelével”, a marca que não permite, até hoje, a integração real do negro na sociedade brasileira. De todo modo, além da dor, resta a origem, aqui resgatada pelas águas do rio Congo, herança que permite a mínima resistência na centelha da identidade que permanece no sangue e na pele, nesta literalmente, já que está na cor que não se pode esconder.

A floresta como mãe: formação pela voz e pelo sangue

Os primeiros versos do já citado poema “Negro” trazem os elementos centrais que dão nome a esta parte do artigo: “Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens/ As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história” (BOPP, 2013, p. 230). Quando analisamos esse poema na parte anterior, verificamos ali que o mar atuava como elemento de transição identitária. A água era, assim, aquilo que unia dois continentes, separando um homem da sua condição de humano, da sua história guardada nas florestas. A mata é, como veremos detidamente, o elemento que dá os contornos do território africano na vida dos homens. Ela guarda o segredo da origem, daquilo que está oculto pela cor da pele transformada em mercadoria em solo brasileiro. A mata não pode ser transportada a outro território, ainda que, também no Brasil, ela esteja presente com outras características, como por exemplo, pela ausência dos elefantes que, em tantos poemas, distinguem a força do Congo.

A mata brasileira é, assim, elemento que dispara a memória e exige a voz, sendo ambas matéria fundamental da palavra escrita, com seus contornos orais e oníricos, no *Urucungo* de Bopp. As sombras da floresta servem de recipiente protetor do segredo, de modo a manter inviolável a alma do homem, visto apenas como negro por seus proprietários. As sombras das árvores são, assim, mãe dos homens saídos do Congo em dupla chave: tanto como seio de proteção, como lugar do próprio nascimento, como vemos nos versos “Aquela noite foi muito comprida/ Por isso é que os homens saíram pretos” (BOPP, 2013, p. 224) de “Casos da negra velha”. Os homens saem pretos da “floresta inchada”, que pari filhos da noite. A floresta é, desse modo, mãe que gera e protege filhos, fazendo-se presente mesmo na ausência forçada. Sombra e segredo, unidos pela sonoridade do /s/, também destacada na análise do poema “Urucungo”, sussurram outra história daqueles que apenas conhecemos como escravos.

Os filhos da floresta carregam no sangue “a voz de ignoradas origens”. A voz e o sangue podem ser carregados e legados a outros ainda que se esteja distante da origem física, a floresta mãe. As origens são ignoradas porque se tornaram distantes do homem que, como ainda vemos no poema “Negro”, tem o princípio de sua história associado apenas à

chegada a uma nova terra, no começo de uma nova (des)configuração de humanidade. Após a indicação de como o negro foi posto num navio negreiro e colocado à venda, lemos:

Principiou aí a sua história.

O resto, a que ficou pra trás,
o Congo, as florestas e o mar
continuam a doer na corda do urucungo” (BOPP, 2013, p. 230)

A história que se principia “aí” é a história que se principia no Brasil, não sendo única e completa. O resto deixado para trás é vasto e amplo, do tamanho do Congo, das florestas e do mar, ou seja, da origem e do destino. A distância, porém, não aplaca a dor e menos ainda apaga a história. Ela soa na corda do urucungo, permanece na voz, especialmente das mulheres, como vimos no poema “Mãe preta”, e mantém-se viva, para nós, leitores do presente, pela palavra de Bopp.

Uma junção exemplar daquilo que foi tratado até o momento, ou seja, a identidade negra firmada em resistência do poema “Negro” e o papel da floresta na gestação desse homem forte, tal como assinalado em “Casos da negra velha”, pode ser vista no poema “África”, que por ter breve extensão, transcrevemos integralmente:

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. (BOPP, 2013, p. 225)

O poema se constrói como espelhamento do poema que o antecede “Casos da negra velha”, que também apresentamos por completo:

CASOS DA VELHA NEGRA

A floresta inchou

Uma árvore disse:

-Quero virar elefante,

E saiu correndo no meio do mato

Aratabá-bécúm

Aquela noite foi muito comprida

Por isso é que os homens saíram pretos (BOPP, 2013, p. 224)

Os dois poemas são constituídos por três estrofes, sendo a terceira composta apenas por “*Aratabá-bécúm*”, que, como indicado por Oliveira, “aponta para a recuperação do som do tambor, instrumento bastante utilizado em rituais religiosos em diversos espaços africanos.” (BOPP, 2013, p. 82). O som articula as fortes imagens dos poemas, em que o animal, o humano e a selva aparecem harmonicamente unidos, afinal quem dá a luz nesse poema é a própria floresta, que é útero, fonte de vida. O tocar do tambor cria a expectativa para a estrofe final, em que, nos dois casos, há a junção do homem e da escuridão, formando o homem negro. Em “Casos da velha negra”, o negro é o próprio filho da escuridão, da escuridão que abarca a floresta inchada, prenha de árvores, de possibilidades e mistérios. Já em “África”, pelo seu próprio título, podemos compreender que a floresta era o útero do continente. E essas árvores inchadas carregam dentro de si também o homem, que não é filho da escuridão, mas alguém que a encara respeitosamente. Os dois poemas que dialogam e se espelham revelam, por um lado, a fala popular, dos casos e causos, que contam a origem de um povo e, por outro, uma concepção mais ampla, mas não menos poética, da definição de um continente.

A África que ganha contornos de força e poder no “caso” contado por Raul Bopp, tal como vemos no “caso” da velha negra, em que, pela

pura enunciação da vontade, a árvore tornou-se elefante, integrando-se de outra maneira à floresta que a gestou. Assim, o verso “a selva carregada de vozes ia crescendo no sangue” de “África”, sendo o único nos dois poemas redigido no gerúndio, revela o quanto a selva e as vozes, cada vez mais, se incorporavam ao homem negro, que teme e respeita a floresta escura. A força da selva, marcada pelas tantas vozes da natureza (homens, plantas e animais) se torna matéria do sangue negro, transformando-se em sua essência.

O homem que se amedrontava no escuro logo é fortalecido por ele, pois sabe que não está só, mas está sempre acompanhado de todo o passado e natureza que o formam. Não há razão para o medo. Nesse contexto, os versos finais de “África” indicam que mesmo a luz das estrelas passa a ser filtrada pelo carvão, que é, nesse meio orgânico, de não distinção entre os elementos da natureza, um carvão-animal. As estrelas são incorporadas à escuridão, assim como o homem é incorporado à selva. Essa unidade de aparente escuridão, mas repleta de luz, de aparente medo, mas carregada por voz, tem o nome de África.

Ao afastar-se do lugar de origem, não apenas no espaço, mas no tempo, a África permanece viva para seus filhos, que já não mais sofrem com a escravidão, mas ainda enfrentam desafios de uma vida marcada por privações e discriminação. Os homens nascidos no Brasil, herdeiros da África e sua floresta, são representados, na atualidade, em forte integração com o ambiente, tal como vimos definir sua origem nos poemas “África” e “Caso da negra velha”. Nesse sentido, o poema “Favela”, um dos últimos de *Urucungo*, é exemplar. O poema é construído com forte marca da prosopopeia, em que todos os elementos do ambiente – morro, sol, casa, bananeira e mamoeiro – ganham contornos humanos e realizam ações que criam uma continuidade entre os moradores e seu entorno, como podemos notar no verso que apresenta um panorama do lugar, “O morro coxo cochila”, cuja hábil construção sonora revela o movimento vagaroso do morro enquanto está adormecido.

O morro, sabemos pelo primeiro verso “Meio-dia”, faz seu cochilo à hora do almoço, descansado e satisfeito. E seu relaxamento é acompanhado pelos moradores, como vemos nos versos que encerram o poema. Assim, o início e o fim de “Favela” parecem unir o espaço e seus moradores em um mesmo movimento, revelando a simbiose entre eles:

À porta da venda

Negro bocejou como um túnel (BOPP, 2013, p. 239)

Enquanto o morro ganha contornos humanos, o negro tem sua ação assemelhada a um espaço. Esse intercâmbio entre o que cabe ao homem e ao ambiente evidencia a forte ligação entre eles, a qual é reforçada pela estrofe anterior à acima transcrita, em que se lê: “Lá embaixo/ passa um trem de subúrbio riscando fumaça”. Dessa maneira, podemos entender que o túnel aberto na boca do negro representa o caminho do trem que, cotidianamente, transporta pessoas, possivelmente pobres, em seu deslocar pela cidade, vista abaixo do morro. O negro, com sua boca de túnel, é passagem e é ele próprio passageiro. O homem que está no alto do morro representa o caminho de tantos que o antecederam e marca um destino que será de tantos outros, semelhantes aos passageiros que, dentro dos trens, se deslocam às suas casas, no constante ir e vir da periferia ao centro, do trabalho ao lar. Nesse sentido, a boca de túnel configura uma imagem exemplar do movimento cíclico de partida e retorno que marca a história dos negros e que, em *Urucungo*, culmina com o estabelecimento de parte da população negra nas favelas.

Não podemos deixar de lembrar, em uma poesia profundamente marcada pela natureza (sendo a mata origem e fonte de força dos negros), que o próprio termo “favela” se refere a uma planta. Como aponta Queiroz Filho (2011), tal planta deu nome a uma encosta do arraial de Belo Monte de Canudos, cenário da violenta e conhecida Guerra de Canudos. Os soldados, após se transferirem ao Rio de Janeiro e se instalarem no Morro da Providência, rebatizaram o local como Morro da Favela. A denominação indicava não apenas a semelhança geográfica entre o novo lar e o ponto estratégico que permitiu a vitória republicana em Canudos, mas também a semelhança entre condições de vida enfrentadas no sertão e na capital: “As privações da guerra podiam ser comparadas ao desamparo dos ex-combatentes, pois o pagamento dos soldos e pensões aos sobreviventes e inválidos estava atrasado” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 39).

Fizemos tal retomada sobre o termo favela para mostrar como o local hoje habitado por população pobre, negra em sua maioria, tem, já em sua origem, também um passado de resistência e luta. Esse espaço se torna,

então, um ponto de encontro de pessoas que, em diferentes circunstâncias, resistiram e sofreram, seja na África, seja no sertão brasileiro. E nesse espaço, como tão bem registra Bopp, as plantas têm vida, afinal, como vimos antes, delas nascem todos os elementos da natureza, incluindo o próprio homem. Da mesma maneira, lemos em “Favela”: “Bananeira botou as tetas do lado de fora/ Mamoeiros estão de papo inchado”. Os frutos das árvores são vistos como fartas partes do corpo. As frutas tropicais podem não mais ser representadas em sua força e mistério, como vimos nos poemas que tratam da mata no Congo. Mas na adaptação ao solo brasileiro, elas permanecem como fonte de vida, evidenciando, em suas formas, o modo como o homem se integra a terra, e demandando, em seus frutos, que ele não se esqueça de sua origem e força.

A força do homem negro que vive na favela deve ser exercida cotidianamente, como ação necessária à sobrevivência. Assim, vemos no poema seguinte, chamado de “Favela nº 2”, mais uma cena do cotidiano do morro. Ali, como ato de resistência, “Seu Manuel fechou a cara” (BOPP, 2013, p. 240). O homem reagi dessa maneira por ver um soldado de cavalaria puxando conversa com uma jovem negra, a qual ele chama de “fulorzinha”, “cinturinha piquininha”. Os diminutivos aqui recorrentemente empregados para tratar a moça revelam o modo como ela é diminuída no olhar do outro, o que pode, inclusive, ser contrastado com a grandeza das árvores (a bananeira e o mamoeiro já citados), no olhar do eu-lírico. Em contraste com o olhar engrandecedor do eu-lírico para os elementos da terra, o soldado reduz a moça, vendo apenas uma parte de seu corpo, e, quando aparenta reconhecer sua origem campestre, trata-a como “fulorzinha”, tratando-a apenas como um adorno, adorno diminuto. É por toda essa diminuição, pela negação da força da mata que carrega o povo negro, que “Seu Manuel fechou a cara”. A isso, reage o soldado:

Soldado arregaçou os dentes na risada
e cuspiu grosso.

Resmungou baixinho:

- Não se meta... (BOPP, 2013, p. 240)

A grafia de “sordado” mostra que o eu-lírico se coloca junto ao povo no olhar para tal cena. Podemos ainda lembrar o poema “O capoeira” de Oswald de Andrade, em que ele questiona “Qué apanhá sordado?” (1974, p. 87). Ao contrário do que ocorre em *Pau-Brasil*, temos em “Favela nº 2” o poder intimidador do soldado. Soldado que, estando no morro, representa também os tantos soldados que um dia foram encontrar ali abrigo, nomeando a favela. O soldado, possivelmente ele também com baixo salário, recorre ao seu poder para estabelecer uma diferença em relação àqueles que se assemelham a ele inclusive pelo vínculo com a favela. A ameaça reticente que ele profere se contrapõe ao seu cuspe pontual. Ao cuspir no solo, ele renega a terra que foi o lar de tantos soldados como ele e renega também a terra que relembra aos negros, em cada planta humanizada, sua história e sua força.

O cuspe do soldado e sua ameaça em aberto configuram a última imagem do penúltimo poema de *Urucungo*, revelando a permanência, nos dias de hoje, da violência e da opressão contra os negros. As palavras finais da obra são, no entanto, uma retomada do passado, das origens, no poema “Tapuia”, já analisado. Desse modo, parece que mesmo na organização de seu livro, Bopp precisava evidenciar a pequenez do cuspe diante da imensidão da floresta na história do povo negro desde a África até o Brasil.

Considerações finais

Ler *Urucungo* de Bopp implica também em escutar o som do berimbau, com o nome que se popularizou no Brasil. Assim, a palavra poética, para sua plena significância, exige que se mobilize mais do que olhar, também os ouvidos. De modo semelhante, a compreensão do homem negro apenas pode ocorrer de forma profunda se não o considerarmos isoladamente, mas junto à natureza que lhe deu origem e destino. Nota-se, portanto, que para dar conta do objetivo de traçar a história do homem negro, foi necessário ir além da palavra escrita e ir além da pele negra. Afinal, a palavra, por si só, não sensibiliza para o olhar para o outro, e a pele, por si só, foi o suficiente para justificar a escravidão e o racismo persistente.

Em nossa leitura centrada nos elementos da natureza de *Urucungo*, pudemos ver como ela é fundamental para que compreendamos o

negro. A floresta é sua mãe e fonte de força, mantendo-se viva, ainda que modificada, em solo brasileiro. Do mesmo modo, a água representa a origem e mantém viva a terra-mãe do africano, no entanto, ela representa também divisão e ruptura com a vivência do passado, com um tempo mais cheio de vida, já que a chegada ao Brasil, como dissemos, representa a morte.

Temos, então, como anunciado no princípio deste artigo, uma espécie de genealogia do homem negro brasileiro representada pela força da África presente nos elementos da natureza. Trata-se de uma bela forma de trazer para o presente a história do africano e dar voz a quem formou a nação, mas que, através das diferentes formas de preconceito produzidas pelo racismo velado no Brasil, sofre constantemente tentativas de apagamento.

Notas

¹ Sobre o mito da democracia racial, podemos citar o estudo realizado por Florestan Fernandes na década de 1950, *A integração do negro na sociedade de classes*. Lá, ele deixa claro o que acontecia em São Paulo, mas que se estendia – e se estende – ao Brasil: “No passado, o conflito insanável entre os fundamentos jurídicos da escravidão e os mores cristãos não obistou que se tratasse o escravo como coisa e, ao mesmo tempo, se pintasse a sua condição como se fosse ‘humana’. No presente, o contraste entre a ordem jurídica e a situação real da ‘população de cor’ também não obstruiria uma representação ilusória, que iria conferir à cidade de São Paulo o caráter lisonjeiro de paradigma de democracia racial. (...). Infelizmente, como no passado a igualdade perante Deus não proscovia a escravidão, no presente, a igualdade perante a Lei só iria fortalecer a hegemonia do ‘homem branco’” (1965, vol. 1, p. 198). No mesmo caminho, já em 2000, em *O trato dos viventes*, Luiz Felipe de Alencastro escreve com muita propriedade: “Entretanto, entretanto, houve no Brasil, um processo específico que transformou a miscigenação — simples resultado de uma relação de dominação e de exploração — na mestiçagem, processo social complexo dando lugar a uma sociedade plurirracial. O fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira: em última instância, há mulatos no Brasil e não há mulatos em Angola porque aqui havia a opressão sistêmica do escravismo colonial, e lá não” (p. 353).

² Quando Bopp é abordado em outra obra de Candido, é também *Cobra Norato* que ganha destaque: “Raul Bopp (1898-1984), descendente de alemães, escreveu um poema

telúrico baseado em mitos amazônicos, Cobra Norato (1931), e poemas inspirados na vida e nos ritmos dos negros (Urucungo, 1933)” (CANDIDO, 2007, p. 98).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. “Pau-Brasil”. In: *Poesias reunidas*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Duas Cidades, 1997.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13- 71.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 46ª ed. SP: Record, 2002.

HOHLFELDT, Antônio. “O esquecido Urucungo”. In: *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MASSI, Augusto. *Introdução: a forma elástica de Bopp*. In: *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*. 2013. Tese. (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUEIROZ FILHO, Alfredo Pereira de. “Sobre as origens da favela”. *Mercator* v. 10, n.23, p.33-48, set/dez 2011.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SOUSA, Regina Claudia Garcia Oliveira de. *Entre espelhos deformantes: a representação da escravidão em quatro peças brasileiras do século XIX*. 2012. Tese. (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Sinais e símbolos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.