



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p63-80>

**“Começou então / uma noite muito comprida”: o testemunho boppiano
sobre a escravidão no Brasil**

**"Then it started / a very long night": the Boppian testimony about
slavery in Brazil**

Yasmeen Pereira da Cunha^{1*}

RESUMO

Este artigo busca analisar o livro de poemas *Urucungo* (1932), de Raul Bopp, e sua relação com o discurso historiográfico dominante. Assumindo a missão de “escovar a história a contrapelo”, tal como aparece em Walter Benjamin (2012), o sujeito lírico dos poemas, que se configura como testemunha, narra a história da escravidão no Brasil a partir da perspectiva do oprimido. Com isso, este mesmo sujeito lírico, ao reconstruir a história oficial utilizando-se de imagens da memória, propicia a rememoração ativa do passado, na tentativa de compreendê-lo, mas também de marcar os ecos desse passado no presente para barrar a continuação da opressão sofrida pelos negros. Partindo desse eixo de análise, serão norteadores os trabalhos de Florestan Fernandes (1965), Antônio Hohlfeldt (1998), Márcio Seligmann-Silva (2005) e Jeanne Marie Gagnebin (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Raul Bopp; Urucungo; Escravidão; Brasil; Testemunho

ABSTRACT

This article aims at analysing the book of poems *Urucungo* (1932), by Raul Bopp, and its relation to the prevalent historiographical discourse. Assuming the mission to "brush history against the grain", such as it appears in Walter Benjamin (2012), the speaker in the poems, who is represented as a witness, narrates the the history of slavery in Brazil from the perspective of the oppressed. Thus, the same speaker, while reconstructing the official history by making use of memory images, provides an active recollection of the past both in an attempt to understand it and to highlight the echoes from such past in the present in order to to bar the prolongation of oppression suffered by black people. With these aspects in mind, this paper will resort to studies by Florestan Fernandes (1965), Antônio Hohlfeldt (1998), Márcio Seligmann-Silva (2005) and Jeanne Marie Gagnebin (2009) as guidelines.

KEYWORDS: Raul Bopp; Urucungo; Slavery; Brazil; Testimony

¹ Universidade Federal de Goiás – UFG – Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação Letras e Linguística – Goiânia – GO – Brasil – yasmeencunha@gmail.com

Introdução

Márcio Seligmann-Silva (2005) diz, no texto “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, que o século XX corresponde à “era dos testemunhos”. Isso porque as catástrofes durante esse século, “na mesma medida que explodem o referencial simbólico do Iluminismo, revelando seus ecos e contradições, geram um gigantesco acúmulo de dor e morte” (p. 82). No mesmo sentido de Seligmann-Silva, Valeria de Marco (2004), no texto “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, afirma que a literatura testemunhal surge das experiências históricas da modernidade e, por isso, Marco retoma o conceito de catástrofe – movimento de desaparecimento, extinção, aniquilamento – no intuito de demonstrar como ele delinea o Estado moderno. Nesse sentido, pontua que “o aniquilamento do homem ecoou no aniquilamento da utopia humanista, corroendo o poder explicativo da razão e a crença no conhecimento como força de civilização” (MARCO, 2004, p. 53). A partir, portanto, das experiências catastróficas da modernidade, a matéria do testemunho se configura por meio das “impossibilidades de reconstrução da harmonia perdida, da destruição de parâmetros de estruturação social, da perda de referenciais de identidade, da perda da confiança no mundo” (p. 54). No plano do trabalho estético, essa visão de mundo é representada na dúvida que o escritor sente em “encontrar a frase justa e a imagem adequada” no questionamento sobre “o poder de expressão da palavra e os impasses de traduzir o vivido, de dizer o indizível.” (p. 57). A partir das catástrofes do século XX, o ser humano perde sua ilusão de sujeito autodeterminador e por isso não consegue mais assimilar a realidade em que vive. Esse sentimento é ainda maior quando essa assimilação é feita a partir de um trauma individual, mas também coletivo, como é o caso da *Shoah*, e também da escravidão no Brasil.

A partir de todo esse cenário, surge uma nova dimensão do trabalho do historiador e o interesse pela memória é despertado. Tal interesse, ainda que acentuado após a Segunda Guerra Mundial, pode ser visto em *Urucungo* (1932), de Raul Bopp, que, somado aos ideais estéticos do Modernismo brasileiro, representa um trabalho estético de rememoração ativa de como o passado colonial brasileiro interfere no presente dando continuidade a atos bárbaros. Em sua tese VII, no texto “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (2012, p. 13) afirma que a missão do historiador materialista histórico é “escovar a história a contrapelo”. Isso significa a fuga do

discurso historiográfico dominante, em que o foco do relato histórico se encontra nos vencedores e não nos vencidos. O problema desse ponto de vista historiográfico é que os vencedores são a classe dominante e “os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores” (BENJAMIN, 2012, p. 12). Com isso, Benjamin quer enfatizar que a história deve ser narrada do ponto de vista dos vencidos, isto é, a classe oprimida, já que os grandes feitos relatados pelos historiadores, que servem aos que detêm o poder, escondem os esforços de grupos sociais oprimidos, uma massa de pessoas sem nome. Michael Löwy (2005, p. 77), em seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, faz um desdobramento da tese VII e argumenta que há na história muitas obras de prestígio “produzidas pela ‘corveia sem nome’ dos oprimidos, desde as pirâmides do Egito, construídas pelos escravos hebreus até o palácio da Ópera, erguido no império de Napoleão III pelos operários vencidos em junho de 1848”. O exemplo de tais obras exemplifica o que Benjamin quis dizer com a frase: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 13). O que reafirma a necessidade que o historiador materialista histórico tem em contar a narrativa dos que não figuram nos relatos da história dominante.

É esse percurso de “escovar a história a contrapelo” que o livro de Raul Bopp, *Urucungo* (1932), o qual possui 19 poemas, apresenta. O livro remodela o discurso historiográfico do passado do negro no Brasil, desde o período da escravidão até a ascensão à sociedade de classes capitalista, mas por meio da perspectiva do escravo e do negro liberto, porém ainda oprimido, nas favelas. Entretanto, essa narração ganha maior especificidade, porque conta a história apenas dos escravos oriundos das tribos quibundos, os quais moravam nos arredores do rio Congo. Assim, como pontua Antônio Hohlfeldt (1998, p. 67), no texto “O esquecido Urucungo”, os poemas do livro em questão “oferecem uma espécie de roteiro da condição negra no Brasil, desde a sua caça e escravidão ainda em terras da África [...] até aqueles que fixam a miscigenação e a atribuição de atividades sociais aos negros”. O projeto de *Urucungo* surge, também, da necessidade de criar uma obra literária que se identifique com as condições sociais brasileiras. Contudo, na contramão dos ideais transmitidos por esse livro, os anos de 1930 no Brasil foram anos em que várias ideias racistas e ufanistas ganharam certo reconhecimento entre grupos de intelectuais, que tinham como meta a formulação de um projeto hegemônico para o país. Sobre isso, Jaime Ginzburg (2002), na ocasião em

que expõe a contradição do conteúdo veiculado pelo livro de Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, e o contexto de produção intelectual brasileiro, sinaliza para a obra de Oliveira Vianna, em especial *Evolução política no Brasil* (1956), a qual debate abertamente teses sobre o branqueamento da população. Uma das teses, então, seria a de que “com o branqueamento teríamos uma melhoria. Com menos negros, seríamos um país mais forte.” (GINZBURG, 2002, p. 51). Na época, o grau elevado de aceitação de argumentos como os de Vianna mostra que o país estava bem aberto a acolher pensamentos autoritários e segregacionistas, tais como:

O negro puro nunca poderá, com efeito, assimilar completamente a cultura ariana, mesmo os seus exemplares mais elevados: a sua capacidade de civilização, a sua civilizabilidade, não vai além da imitação, mais ou menos perfeita, dos hábitos e costumes do homem branco. (VIANNA 1956 *apud* GINZBURG, 2002, p. 52).

Posicionamentos como os de Vianna representam que a condição do negro após a abolição da escravatura continuou sendo precária, já que não houve nenhum esforço por parte da população branca em criar políticas que fornecessem condições ao negro para que ele se integrasse à nova realidade. Isso porque, à medida que o negro deixou de ser considerado como a principal força de trabalho, ele deixa de ser uma preocupação da classe dominante. Segundo Florestan Fernandes (1965), no livro *A integração do negro na sociedade de classes* – volume I, os ex-escravos tiveram que optar entre reabsorver-se num sistema de produção bem parecido com as condições anteriores de trabalho, ou incorporar-se à massa de desocupados e semidesocupados da economia de subsistência. Com isso, onde a produção atingia grande escala, ocasionando um padrão de crescimento econômico e de desenvolvimento da organização de trabalho nos moldes capitalistas, “existiam reais possibilidades de criar um autêntico mercado de trabalho: aí, os ex-escravos tinham de concorrer com os chamados ‘trabalhadores nacionais’, que constituíam um verdadeiro exército de reserva” (FERNANDES, 1965, p. 3). Geralmente, tais trabalhadores constituíam a mão de obra importada da Europa e, por isso, eram considerados mais aptos ao trabalho assalariado, por estarem mais adaptados a esse regime. Partindo dessas considerações, Florestan Fernandes argumenta que a exclusão social do negro após a abolição da escravatura não se dá por causa de um preconceito racial, mas porque “manter a distância social e o padrão correspondente de isolamento sociocultural” foram “conservados em bloco pela simples perpetuação indefinida de estruturais parciais arcaicas” (FERNANDES, 1965, p. 193), isto é, o

preconceito e a discriminação racial surgem das nossas “dificuldades em superar os padrões de relações raciais inerentes à ordem social escravocrata e senhorial.” (FERNANDES, 1965, p. 193). Os ex-escravos sem condições de desenvolverem as aptidões necessárias às novas exigências históricas, principalmente no meio urbano em que se configurava uma sociedade competitiva e industrial, muito diferente dos trabalhos manuais a que estavam acostumados, foram enclausurados e essa distância social representava – e representa – a distância entre o branco e o negro, como se o negro ainda vivesse sob o jugo de dominação do senhor.

Diante de todo o cenário local e mundial, *Urucungo* apresenta um sujeito lírico que ora observa e ora denuncia a opressão vivida pelos negros no Brasil. Nos dois casos, tal sujeito lírico rememora o passado e se torna uma testemunha dos atos bárbaros da escravidão brasileira. Toma-se o conceito de rememoração como algo que parte da atividade do historiador, que se volta ao passado para “tapar os buracos” da historiografia dominante, mas sem deixar de se ater ao presente. Jeanne Marie Gagnebin (2009), no texto “Memória, história e testemunho”, argumenta que a rememoração

[...] implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (p. 55).

A perspectiva adotada por este artigo é, então, mostrar como *Urucungo*, ao apresentar um sujeito lírico que ora se apresenta como observador, ora como aquele que denuncia a situação do negro, se aproxima do processo de rememoração ativa do passado, na tentativa de evidenciar os ecos da escravidão no Brasil durante a modernização do país. Além disso, o sujeito lírico se torna uma testemunha do processo de escravidão do negro, bem como de seu enclausuramento na sociedade de classes capitalista, porque ouve as palavras dos oprimidos e as leva adiante. Assim, é necessário tomar o conceito de testemunha como aparece em Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 57): “testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos [...] seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro”. Para

melhor evidenciar essas relações, *Urucungo* foi separado, para esta análise, em três partes, sendo elas: 1- As solidões da memória; 2- Uma noite muito comprida; e 3- Onde tu vai fulorzinha?

1 As solidões da memória

Em “As solidões da memória” estão os poemas “Urucungo”, “Cata-piolho do Rei Congo”, “Casos da negra velha”, “África”, “Negro” e “Diamba”. Esses poemas apresentam mitos da origem do negro africano e mostram sua vida antes de chegar ao Brasil, seja numa figuração direta dessa realidade ou por meio da imagem de um negro que relembra seu passado. Os poemas dessa parte que melhor servem para evidenciar o processo de rememoração ativa do passado são “Urucungo” e “Negro”, respectivamente primeiro e décimo poemas do livro.

O poema “Urucungo” abre o livro de mesmo título, o qual se refere a um instrumento musical semelhante ao berimbau, possuindo apenas uma caixa de ressonância oca. No poema, aparece a figura de Pai-João, que “de tarde/ no mocambo, fuma/ E as sombras afundam-se no seu olhar” (BOPP, 1998, p. 198). Pai-João é, na religião umbanda, o responsável por auxiliar seu povo, em terras muito distantes, além-mar, a reencontrar Zambi, o pai criador da Terra. Em “Urucungo”, ele fuma no mocambo, que pode ser considerado tanto uma habitação miserável típica dos grandes centros urbanos, como o quilombo. Pai-João, ainda, aparece como sinônimo de preto velho, que “afoga no cachimbo a lembrança dos anos de trabalho que lhe gastaram os/ músculos” (p. 198). Preto velho é o nome utilizado para designar entidades da umbanda, espíritos de escravos que morreram no tronco ou de velhice e que gostam de contar histórias. Percebe-se, nesse sentido, que há na primeira estrofe toda uma figuração em relação à imagem do negro que parte da perspectiva de um sujeito lírico que observa a cena de Pai-João ao relembrar o passado. Contudo, na segunda estrofe, volta-se à outra cena “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” (p. 198). Numa espécie de superposição de cenas, o sujeito lírico apresenta Pai-João lembrando a África depois de anos de trabalho e apresenta negros, provavelmente escravos, porque estão “no largo pátio da fazenda”, materializando os costumes africanos, uma vez que a “dança nostálgica” se remete à capoeira. Os versos

ritmados com as aliteraões em “bate-bate de atabaque de batuque” criam o efeito da música dos tambores, potencializando a materialização da memória de Pai-João.

A terceira estrofe, composta por dois versos, representa uma espécie de síntese em relação à superposição de cenas apresentadas na primeira e na segunda estrofes. Nela, “erguem-se das solidões da memória/ coisas que ficaram no outro lado do mar” (BOPP, 1998, p. 198). Pai-João, que relembra a África ouvindo o som dos tambores, reconhece a impossibilidade de voltar a sua terra de origem e o sujeito lírico constata, na quarta estrofe, que “Preto velho nunca mais teve alegria” (p. 198). Aqui dá-se uma grande contradição entre o mito em torno de Pai-João e sua situação presente, já que ele, como responsável por guiar seu povo ao encontro de Zambi, não encontra concretamente nenhuma possibilidade de efetivar tal missão, restando apenas as memórias de outras épocas. Assim, na quinta estrofe, o sujeito lírico revela que o preto velho “Às vezes pega no urucungo/ e põe no longo tom das cordas vozes que ele escutou pelas florestas africanas” (p. 198). Elementos do passado e do presente do negro aparecem intercalados em todo o poema, construindo o movimento da memória em estar no passado estando no presente. Essa dinâmica opera entre os polos África e Brasil, mas o Brasil em duas situações: a de Pai-João sentado no mocambo lembrando a África e a de Pai-João sentado no mocambo lembrando sua situação de escravo. Na sexta estrofe, o sujeito lírico revela também que no preto velho “dói-lhe ainda no sangue uma bofetada de nhô-branco. / O feitor dava-lhe às vezes uma ração de sol para secar as feridas” (p. 198). O seu passado, tanto de homem liberto na África, como de escravo no Brasil, não lhe desacompanha e quanto a este segundo, dói-lhe o sangue por ser algo que permanece além da carne, que irá doer em outros que possuem o mesmo sangue negro. Assim, com mais uma superposição de imagem, o sujeito lírico volta à segunda estrofe e, na sétima e na oitava estrofes, termina sua história: “perto dali, enchendo a tarde lúgubre e selvagem, / a toada dos negros continua:// *Mamá Cumandá/ Eh Bumba. / Acubabá Cubebé/ Eh bumba*” (p. 198).

“Urucungo”, no vai e vem da memória, representa o negro a partir de uma perspectiva sofrida, com marcas recorrentes da imagem de dor (“Dói-lhe ainda no sangue...”), tristeza (“Preto velho nunca mais teve alegria”) e solidão (“Erguem-se das solidões da memória”). As imagens são construídas de modo sutil, acompanhadas pelo tom ameno do poema. Entretanto, a beleza dos versos não pretende camuflar uma realidade histórica que causou e causa sofrimento em um determinado grupo social, ao

contrário, a pretensão é fazer com que se perceba a continuação de atos bárbaros. Desse modo, o sujeito lírico testemunhal conduz o leitor a um passado que se repete. Contudo, Gagnebin (2006), no texto “O que significa elaborar o passado?”, afirma que a questão não é simplesmente não esquecer o passado. Utilizando como exemplo o massacre dos judeus, afirma que “devemos fazer tudo para que algo semelhante não aconteça, para que Auschwitz não se repita” (GAGNEBIN, 2006, p. 100). Com isso, o passado deve ser rememorado, isto é, ser transformado numa memória ativa para transformar o presente, evitando que uma catástrofe como a Segunda Guerra Mundial se repita. Assim, é importante para a crítica de obras testemunhais se atentar para a possibilidade de tais obras, ao invés de lembrar o passado no intuito de evitar sua repetição, possibilitarem, por meio da “beleza da arte”, a banalização do acontecimento histórico bárbaro. A importância do “não esquecimento” não reside apenas no fato de que a *Shoah* ou a escravização dos negros não deve se repetir, mas na vontade que as pessoas possuem em esquecer tal acontecimento traumático.

Já no poema “Negro”, diferentemente de “Urucungo”, aparece um sujeito lírico que não é mero observador, mas aquele que denuncia a opressão vivida pelo negro africano escravizado. Com isso, esse sujeito lírico se caracteriza como a testemunha que ouviu a narração insuportável do outro e passou suas palavras adiante. Infere-se isso porque há usos de pronomes possessivos que se referem à segunda pessoa do plural (teu/tua), ao invés da primeira pessoa do plural (nós). Assim, compreende-se que a denúncia é feita em favor do outro e não de si próprio. A primeira estrofe do poema, que contém dois versos, deixa isso bem evidente: “Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens. / As florestas guardaram na sombra o segredo da tua história” (BOPP, 1998, p. 209). O tom acusatório do sujeito lírico não é dirigido ao seu interlocutor direto, o negro, mas aos responsáveis por começar e perpetuar sua escravidão. O tom acusatório e as imagens pesadas continuam na segunda estrofe: “a tua primeira inscrição em baixo-relevo/ foi uma chicotada no lombo” (p. 209). Da terceira estrofe em diante, inicia-se a narração da caça do escravo até sua venda no Brasil. O sujeito lírico conta essa história para seu interlocutor direto, como que para demonstrar que a ouviu atentamente e compreende que o indizível, a experiência traumática, deve ser dita. Por isso, prossegue; “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” (p. 209). O uso do artigo indefinido para marcar o dia em que atiraram o negro dentro de um navio,

potencializa a imprecisão do porquê daquele destino. O sujeito lírico testemunhal narra tais acontecimentos.

[...] não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente esta retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Ainda na terceira estrofe, os dois últimos versos propõem uma comparação entre o mar e o negro que é enfatizada pelas aliteraões do verso “como um soluço no porão soturno”, uma vez que o rugido do mar entra em sintonia com o rugido dos negros dentro do navio. A quarta estrofe, composta de apenas um verso, dá o fechamento a essa comparação: “O mar era um irmão da tua raça” (BOPP, 1998, p. 209). Na quinta estrofe, mais um elemento de indeterminação aparece: “Uma madrugada/ baixaram as velas do convés. / Havia uma nesga de terra e um porto. / Armazéns com depósitos dos teus irmãos amarrados em coleiras de ferro” (p. 209). A expressão “uma madrugada”, bem como “um dia”, representam o nível de compreensão por parte do negro em todas as etapas que o trouxeram da África ao Brasil. As topicalizaões dos versos seguintes constroem o cenário de que restava ao escravo constatar os acontecimentos da realidade sem compreendê-los. A única compreensão que se pode tirar do caminho África-Brasil é o que se apresenta na sexta estrofe, composta de um verso: “Principiou aí a sua história” (p. 209). A história que se principia, então, não é a do negro, mas a do escravo negro em terras brasileiras. Isso fica evidente na última estrofe do poema: “O resto, / a que ficou para trás, / o Congo, as florestas e o mar/ continuam a doer na corda do urucungo” (p. 209). Percebe-se, com isso, que o sujeito lírico testemunhal possui conhecimento histórico e sabe que a história dos escravos, antes de chegarem ao Brasil, ficou realmente para trás, já que a escravidão durou 300 anos contando com, segundo Pinsky (1998), seis milhões de mortos.

2 Uma noite muito comprida

Nessa parte do livro estão os poemas “Marabaxo”, “Dona Chica”, “Monjolo”, “Mãe-preta”, “Macapá”, “Serra do Balalão” e “Mucama”. Em geral, esses poemas representam a vida do escravo, seu ritmo de trabalho, as relações entre senhor e escravo, o sincretismo religioso devido ao contato com o catolicismo etc. No que se refere à

reconstrução desse período por meio da memória, o poema “Mãe-preta”, nono poema do livro, é importante sobre a presença do sujeito lírico que observa uma situação de opressão e constrói o seu relato, “Dona Chica”, sétimo poema, é bastante representativo.

O poema “Dona Chica”, partindo da perspectiva de um sujeito lírico observador testemunhal, apresenta uma situação de opressão entre a sinhá e a escrava. A primeira estrofe, composta de apenas um verso, diz: “A negra serviu o café” (BOPP, 1998, p. 205). Em seguida, na segunda estrofe, o sujeito lírico deixa transparecer o diálogo entre o senhor e a sinhá: “- A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica. / - Ah o senhor acha?” (p. 205). Em seguida, na terceira, quarta e quinta estrofes: “Ao sair/ a negra demorou-se com um sorriso na porta da varanda. // Foi entoando uma cantiga casa-adentro: // *Ai do céu caiu um galho/ Bateu no chão. Desfolhou*” (p. 205). O sujeito lírico seleciona atentamente os elementos da situação da negra servindo o café para evidenciar a relação de competição desigual que havia entre escrava e sinhá. Desigual, porque, conseqüentemente “Dona Chica não disse nada. / Acendeu ódios no olhar” (p. 205), o que anuncia que algo está por vir. Antes mesmo de Dona Chica acender ódios no olhar, a cantiga entoada pela escrava, por meio da metáfora do galho desfolhado, anuncia o que irá acontecer com a negra. O sujeito lírico observador, então, continua seu relato:

Foi lá dentro. Pegou a negra. / Mandou metê-la no tronco. / - Iaiá Chica não me mate! / - Ah! Desta vez tu me pagas. // Meteu um trapo na boca. / Depois/ quebrou os dentes dela com um martelo. // - Agora/ junte esses cacos numa salva de prata/ e leve assim mesmo, / babando sangue, / pr’aquele moço que está na sala, peste! (BOPP, 1998, p. 205).

A situação apresentada no poema retoma uma importante discussão para os estudos de literatura de testemunho, que é o fato desse modo de produção literária ser considerado uma comprovação da realidade histórica. Márcio Seligmann-Silva (2002), no texto “‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos”, afirma que essa perspectiva parte da tradição hispano-americana, que entende o *testimonio* como um gênero literário, que se apresenta como um registro da história, em que “ênfatiza-se a continuidade da opressão e a sua onipresença no ‘continente latino-americano’” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 76). A pessoa que testemunha não é vista como sobrevivente, mas como alguém que pode, por meio do testemunho, comprovar e certificar a verdade dos fatos. Assim, a ênfase da literatura de *testimonio* está na “necessidade de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do ‘herói’ e de se

conquistar uma voz para o ‘subalterno’” (p. 77). A partir dessa necessidade, o testemunho não se constrói por meio da literalização ou fragmentação, antes do realismo, da fidelidade do *testimonio*. Ainda que em “Dona Chica” a cantiga represente uma forma de literalização, o sujeito lírico testemunhal faz questão de descrever passo a passo a crueldade vivenciada pela escrava, evidenciando vítima e algoz para o possível julgamento do leitor. Além da violência física explícita, o poema em questão apresenta uma ideologia criada em torno da mulher negra, que é como se em si mesma fosse sexualizada. Contudo, a mulher negra e escrava “nem quisera dormir com o patrão, mas vira-se constrangida a concordar com uma relação que sua condição de propriedade alheia dificilmente conseguiria evitar” (PINSKY, 1998, p. 45). Assim, a opressão se mantinha, porque era obrigada a obedecer ao patrão e aguentar os castigos da sinhá.

“Dona Chica”, então, demonstra um tipo de relação construída entre o opressor e o oprimido. “Mãe-preta”, por sua vez, demonstra outra. Nesse poema, o filho da sinhá pede: “– Mãe-preta, me conta uma história.” (BOPP, 1998, p. 207), e a ama de leite responde: “– Então feche os olhos filhinho” (p. 207). É necessário perceber que o pedido da criança não vem acompanhado de um ponto de interrogação, porque a ama de leite também é subordinada à criança que alimenta. Entretanto, a escrava pode escolher qual história irá narrar e escolhe a sua própria. Assim, o sujeito lírico observador expõe a narração da mãe-preta:

Longe muito longe/ era uma vez o rio Congo... // Por toda parte o mato grande. / Muito sol batia no 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... (BOPP, 1998, p. 207).

A ama de leite busca em suas memórias elementos de sua terra, a história que ficou para trás, como é figurado no poema “Negro”. Entretanto, mãe-preta interrompe sua narração, pois até o momento toda a lembrança foi construída de modo que se chegasse do rio Congo ao mar. Nesse momento, a voz do sujeito lírico aparece dizendo: “Olhos da preta pararam. / Acordaram-se as vozes do sangue, / glus-glus de água engasgada / naquele dia do nunca-mais” (BOPP, 1998, p. 207). Sobre essa estrofe do poema, Antônio Hohlfeldt (1998, p. 68), atenta-se para “a maneira dinâmica e metafórica para expressar o contido solução da velha – glu-glus de água engasgada”, somada à nostalgia “onde o aspecto narrativo é de sensibilidade simples e por isso

mesmo efetiva” (HOHLFELDT, 1998, p. 68). A voz do sujeito lírico aparece para mostrar que no momento em que conta sua própria história, mãe-preta toma consciência de situação de escrava. O uso do advérbio “depois” seguido de três pontos indica a dificuldade em continuar a narração após mãe-preta perceber-se como escrava, saindo da possível naturalização de sua condição devido ao passar do tempo. Entretanto, mesmo após “acordarem-se as vozes do sangue”, a ama de leite continua: “Era uma praia vazia/ com riscos brancos de areia/ e batelões carregando escravos. // 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?” (BOPP, 1998, p. 207). Semelhante ao poema “Negro”, mãe-preta elenca situações sequenciais após a figuração do rio Congo e do mar, anunciando que havia na praia embarcações cheias de escravos. A metaforização da viagem ao Brasil como “uma noite muito comprida” ganha força, porque a negra busca em sua memória formas de representar uma viagem cheia de bem mais que desconfortos. Mais uma vez, o advérbio aparece com três pontos, mas agora no começo e no fim da palavra, indicando uma dificuldade maior em prosseguir o relato, o que faz com que o filho da sinhá pergunte o porquê de a mãe-preta não continuar o resto da história. A pergunta da criança não pode ser respondida, porque no momento da narração a história ainda não teve fim, ela ainda estava acontecendo.

A impossibilidade de mãe-preta em terminar sua narração também se dá devido a um movimento pós-traumático típico do ato de testemunhar. Shoshana Felman (2000), no texto “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”, pontua que testemunhar é “aguentar [...] a solidão de uma responsabilidade e aguentar [...] a responsabilidade, precisamente, desta solidão”, mas, ao mesmo tempo, testemunhar é uma “designação para transgredir os limites daquela posição isolada, para falar intercedendo pelos outros e para outros” (FELMAN, 2000, p. 15-16). Pensando no testemunho em si e no ato de testemunhar como possuidores de uma “qualidade curativa”, Felman entende o testemunho como uma prática discursiva, implicado em todos os tipos de escrita, o que vale para o discurso poético. O fato de mãe-preta não terminar sua histórica reforça o engajamento que o sujeito lírico possui em fazer com que o leitor divida a responsabilidade do testemunho, que interceda pelos negros, já que tanto sujeito lírico quanto o leitor são capazes de continuar o relato.

3 Onde tu vai fulorzinha?

Na parte “Onde tu vai fulorzinha?”, estão os poemas “Caratateua”, “Vaca Cristina”, “Coco”, “Favela”, “Favela n. 2” e “Tapuia”. Nesses poemas ficam evidentes os ecos do passado colonial no Brasil durante o processo de modernização, ou seja, a presença de aspectos do período escravocrata no presente do país sob o imperativo da ideologia do progresso. Sobre essa ideologia, Walter Benjamin (2012, p. 17), na sua XIII tese sobre o conceito de história, argumenta que “o progresso, tal como imaginavam as cabeças dos socialdemocratas, era, por um lado, um progresso da própria humanidade [...]. Em segundo lugar, era um progresso que nunca estaria concluído [...] em terceiro lugar, como essencialmente imparável”. Essas visões criam a ilusão de que o progresso da humanidade não seria apenas técnico, pois o ser humano progrediria de forma contínua numa espécie de infinita perfeição. Com o decorrer das transformações históricas, principalmente com as grandes guerras mundiais, a promessa do progresso mostrou-se cada vez mais difícil de se cumprir. Com isso, à medida que mais atos de violência coletiva ocorriam, maior era a frustração do ser humano diante de sua condição de ser racional. No Brasil, o processo de modernização do país não foi suficiente para que deixássemos para trás comportamentos típicos do passado colonial de opressão contra os negros e que agora foram atualizados à nova realidade. Isso pode ser visto, principalmente, nos poemas “Favela” e “Favela n. 2”, respectivamente 17º e 18º poemas do livro.

Segundo Antônio Hohlfeldt (1998, p. 69), há uma característica da poesia de Raul Bopp que ainda não foi suficientemente explorada, que é “a representação através de outra técnica que não apenas a narração [...]. Tal opção, a dramatização do acontecimento, através de uma transcrição dos sons, movimentos e cores dos elementos que constituem paisagem e personagens”. Essa dramatização do acontecimento pode ser vista em todo *Urucungo*, entretanto, ganha maior expressão nos poemas “Favela” e “Favela n. 2”, em que o ambiente citadino assume certa animação. Com isso, ao dramatizar o acontecimento, a paisagem e as personagens, há uma espécie de presentificação que “[...] localiza (aqui e agora) o elemento do poema, ampliando sua efetividade.” (HOHLFELDT, 1998, p. 69). Esse processo é importante, porque evidencia as ressurgências do passado no presente, presentificando o elemento do passado. No poema “Favela”, o sujeito lírico é observador e ambienta todo o cenário animando-o: “Meio-dia. // O morro coxo cochila. / O sol resvala devagarzinho pela rua/ torcida como uma costela. // Aquela casa de janelas com dor-de-dente/ amarrou um coqueiro do lado. // Um pé de meia faz exercícios no arame” (BOPP, 1998, p. 218).

Nessas quatro primeiras estrofes aparecem os elementos de modernização em paralelo com elementos naturais, evidenciando uma espécie de “fraqueza” do segundo, como o morro, que é coxo, e cochila; o sol, que resvala devagarzinho pela rua que, por sua vez, é torcida como uma costela. Na terceira e quarta estrofes há a predominância do elemento citadino e moderno, porque a casa de janelas com dor-de-dente é o sujeito agente do verso, que amarra o coqueiro do lado. O coqueiro é apenas o elemento que recebe a ação. Na quarta estrofe, o pé de meia faz exercícios no arame, compondo uma imagem típica do imaginário das favelas. Partindo desses versos, percebe-se que um elemento importante para a dramatização de todo o cenário é o uso constante da prosopopeia.

No texto “Literatura de dois gumes”, Antonio Candido (1989, p. 169) fala sobre o uso da prosopopeia em poemas brasileiros durante o Barroco, argumentando que o efeito disso era como se “o gigantismo e a inospitalidade da terra se acomodassem aos desejos do colonizador, que, desse modo, incorpora fraternalmente o universo dos seus sonhos”. O Brasil, com isso, era figurado como um desmensurado corpo vivo. Pensando no poema “Favela”, pode-se afirmar que o uso da prosopopeia pretende alcançar o mesmo efeito dos poemas barrocos, mas com outra finalidade: em Bopp, o desejo prevalecente não é o do colonizador, mas o do colonizado. No quinto verso, aparece o primeiro elemento que aponta para a escravidão: “Vizinha da frente grita no quintal: / - João! Ó João!” (BOPP, 1998, p. 218). Não será coincidência que o primeiro poema do livro traga uma personagem cujo nome é Pai-João e agora um João apareça nesse poema. A força disso se encontra nos recursos estruturais usados por Bopp, que presentificam o personagem do primeiro poema no décimo sétimo. Após toda a figuração do cenário, que mostra o novo lugar em que se encontra João, não mais sentado no mocambo lembrando a África, o sujeito lírico, na sexta estrofe, faz uma nova figuração do espaço para acrescentar mais um elemento identificador da presença negra na favela: “Bananeira botou as tetas do lado de fora. / Mamoeiros estão de papo inchado. // Negra acorrou-se a um canto do terreiro. / Pôs as galinhas em escândalo” (p. 218). Nas últimas duas estrofes, mais uma vez aparecem imagens da modernização do país, mas agora em paralelo com a imagem do negro: “Lá embaixo/ passa um trem de subúrbio riscando fumaça. // À porta da venda/ negro bocejou como um túnel” (p. 218). O verso “negro bocejou como um túnel” cria uma imagem bastante decisiva quanto à relação do lugar do negro no Brasil em processo de modernização, além de reiterar suas formas de trabalho: a negra que alimenta as galinhas e o negro que boceja à

porta da venda, como se fosse uma forma de atualização do trabalho da escrava que alimentava os animais da fazenda e o escravo preguiçoso que “não queria trabalhar”. Isso significa que o negro continua excluído, porque a imagem de preguiça associada a esse grupo reafirma a visão do antigo senhor, que via o escravo como instrumento de trabalho e não como um ser humano. Além disso, mascara a realidade social brasileira durante o processo de modernização, a qual mantinha uma parcela da sociedade como trabalhadores não formais – que não eram assalariados –, porque estes, mantendo a alta procura de empregos, criavam condições de barateamento de salários.

Enquanto “Favela” trata de mostrar o novo lugar do negro dentro da sociedade de classes capitalista, “Favela n. 2” deixa mais evidente a atualização da opressão vivida pelo negro. De modo semelhante, o poema começa como “Favela”, em que há um sujeito lírico que trata de ambientar o espaço: “As janelas dos fundos se reuniram/ para ver o trem que vinha de São Paulo. // A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça” (BOPP, 1998, p. 219). Contudo, ao contrário do primeiro poema, a imagem que o segundo faz do processo de modernização do Brasil ganha um tom negativo, o que fica evidente no verso “A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça”. Esse tom anuncia os próximos acontecimentos do poema:

Correu um ventinho levanta-saia/ Seu Manuel acocorou-se à porta da venda/ para palitar os dentes. // A favela caiu na modorra. // Passou a negrinha catonga/ se rebolando toda. // *Nesta rua cabe um rancho/ e neste rancho você.* // Um sordado de cavalaria brincou de puxar conversa: // Onde tu vai fulorzinha? // cinturinha piquininha// Seu Manuel fechou a cara. // Sordado arregaçou os dentes na risada/ e cuspiu grosso. / Resmungou baixinho: / Não se meta... (BOPP, 1998, p. 219).

Os versos acima retomam, pelo menos, dois aspectos já vistos em poemas anteriores, como é o caso de “Dona Chica”, em que a imagem da mulher negra é sexualizada e é um objeto de desejo do senhor branco; e a violência a que os negros foram submetidos de um modo geral. Dá para afirmar, com certa segurança, que Seu Manuel é negro e, à semelhança do negro que bocejou como um túnel, acocora-se à porta da venda para palitar os dentes, passando a mesma ideia de “preguiça”, que é intensificada pelo verso “A favela caiu em modorra”. A negrinha catonga aparece como um sujeito passivo que, como a escrava de “Dona Chica”, entoava uma cantiga, o que desperta a atenção do “sordado”, possivelmente um homem branco. Percebe-se, então, que, em “Favela n. 2”, a mulher negra continuou carregando a imagem da mulher

sexualizada tal como a escrava. O “sordado” que “brinca” de puxar conversa aparece como o sujeito ativo da situação, que subjuga tanto a negrinha, quanto Seu Manuel que, agora homem livre, em tese, pode ir contra seu opressor. Entretanto, o poema evidencia que o lugar do negro continua o mesmo, porque o fato de Seu Manuel fechar a cara ao “sordado”, desperta um comportamento muito específico no segundo que, sem recorrer à violência física mais explícita, atualiza o comportamento violento do senhor, arregança os dentes, cospe grosso e resmunga baixinho “não se meta”. O último verso, que é a fala do homem branco, retoma a mesma impossibilidade de colocar um fim à história de opressão do negro como visto em “Mãe-preta”. A força testemunhal de “Favela” e “Favela n. 2” está justamente na sua representação do real. Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 85) diz que “[...] nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o *teor testemunhal* que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX”. O teor testemunhal se caracteriza justamente pelas relações que uma obra possui com a realidade histórica em que está inserida. Assim, a relação dupla entre “real” e “histórico” presente na literatura “também se encontra no coração do testemunho” (p. 91). Isso nos permite afirmar que os poemas em questão testemunham a continuação da opressão sofrida pelos negros e nos convidam ao processo de rememorar e testemunhar.

Considerações finais

O presente artigo tentou demonstrar, na análise do livro *Urucungo*, de Raul Bopp, que a violência direcionada aos negros continua mesmo após o fim da escravidão. Assim, as construções dos poemas, principalmente a figura do sujeito lírico e a dramatização dos acontecimentos, fazem com que seja possível evidenciar os ecos do passado no presente, o que torna esse trabalho poético de Bopp um testemunho do massacre ocasionado pela escravidão no país. Outro fator que intensifica essa evidência é o fato de que esse livro busca reorganizar o discurso historiográfico e contar a história a partir dos vencidos. Além dos poemas que foram analisados, há outros que revelam mais aspectos da vida do negro no Brasil, como “Monjolo”, que representa o ritmo exaustivo do trabalho escravo; “Casos da negra velha”, que tenta, por meio do mito, explicar a origem do negro numa noite que “foi muito comprida/ Por isso é que os homens saíram pretos” (BOPP, 1998, p. 203); e, ainda, “Serra do Balalão”, que conta a história da morte de um patrãozinho, cuja culpa foi imediatamente associada a um

escravo negro, mesmo que ele afirme que não. Com isso, *Urucungo* é um importante testemunho das atualizações do passado colonial no presente e, em todas as suas nuances, ressalta a necessidade de pensar o passado estando atento ao presente para que a barbárie não se repita.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. In: _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 7-20.
- BOPP, R. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: _____. *Educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.
- FELMAN, S. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-37.
- FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. Memória, história e testemunho. In: _____. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-57.
- GINZBURG, J. Drummond e a banalidade do mal. *Terra roxa e outras terras*, v. 1, 2002.
- HOHLFELDT, A. O esquecido Urucungo. In: MASSI, A. (Org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1998. p. 66-70.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Revista Lua Nova*, n. 62, 2004.
- PINSKY, J. *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium germanicum*, n. 22, jan.- jun., 2002.
- _____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.

Data de submissão: 15/01/2018
Data de aprovação: 11/04/2018