

# Reatualizando o passado colonial: escravidão e modernidade em *Urucungo* de Raul Bopp

Yasmeen Pereira da Cunha\*; Miguel d'Abadia Ramos Jubé Júnior\*\*

## **Resumo:**

Partindo dos pressupostos da estética marxista, este artigo apresenta a análise dos poemas "Diamba", "Mucama" e "Favela n. 2", do livro *Urucungo* (1932), de Raul Bopp, na tentativa de evidenciar como a forma estética dos poemas representa o processo social da escravidão do negro no Brasil até sua libertação e ascensão na sociedade de classes capitalista. A relação entre forma literária e conteúdo social será evidenciada, principalmente, na configuração do sujeito lírico que narra a história do negro africano em terras brasileiras a partir da perspectiva do oprimido. Para isso, o sujeito lírico traça um percurso historiográfico que demonstra que o passado colonial é reatualizado no presente, resultando na continuação da opressão contra os negros mesmo depois da abolição da escravatura.

**Palavras-chave:** estética marxista; Raul Bopp; *Urucungo*; escravidão no Brasil.

## Renewing the Colonial Past: Slavery and Modernity in the Raul Bopp's *Urucungo*

## **Abstract:**

Based on the assumptions of Marxist aesthetics, this article presents an analysis of the poems "Diamba," "Mucama" and "Favela no. 2" from the book *Urucungo* (1932) by Raul Bopp in an attempt to show how the aesthetic form of those poems represents the social process of black slavery in Brazil up until the liberation of slaves and their rise in the capitalist class society. It demonstrates the relationship between literary form and social content, mainly in the configuration of the lyrical subject who narrates the history of the African black on Brazilian territory from the perspective of the oppressed. For that purpose, the lyrical subject moves along a historiographic path that demonstrates that the colonial past is renewed in the present, resulting in the oppression of blacks even after the abolition of slavery.

**Keywords:** Marxist aesthetics; Raul Bopp; *Urucungo*; slavery in Brazil.

---

\* Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia-GO, Brasil. Professora dos níveis médio e superior da rede particular. Artigo vinculado à pesquisa de mestrado, realizada com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). End. eletrônico: yasmeencunha@gmail.com.

\*\* Doutor em Estudos Literários pela UFG, Goiânia-GO, Brasil. Coordenador Editorial da Martelo Casa Editorial. End. eletrônico: migueljube@gmail.com

## Introdução

No prefácio da *Contribuição à crítica da economia política* (2008), Karl Marx evidenciou a relação entre os aspectos subjetivos da vida humana e as condições materiais de uma determinada época. Com isso, Marx mostrou que, em momentos de revolução social, há a transformação do fundamento econômico e isso interfere na produção da vida espiritual. Contudo, é necessário distinguir a reviravolta material das condições econômicas e, de outro lado, a reviravolta das “formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas, nas quais os homens tomam consciência desse conflito e fazem-no estourar” (Duménil, 2011, p. 213). Nesse sentido, a relação que se tem entre condições materiais e formas artísticas está no modo como o homem apreende a realidade e a representa numa pintura, numa escultura ou num poema. Essa representação, portanto, está imbuída de ideologias que correspondem ao momento histórico de determinada produção artística. Desse modo, para analisar um produto artístico é preciso considerar que não se pode julgar um homem “pela ideia que ele tem de si mesmo tanto quanto não se julga uma época de reviravolta por sua própria consciência” (Duménil, 2011, p. 213). O ideal, então, é explicar a consciência a partir das contradições históricas de uma determinada época, dos conflitos sociais e de produção.

Essas considerações são a base dos estudos da estética marxista. É importante considerar que para tal estética não interessa reduzir a arte a seu condicionamento social e muito menos apenas extrair determinada ideologia de uma obra artística. Sobre essa tendência de reduzir a estética marxista a uma sociologia vulgar da arte, Adolfo Sánchez Vázquez (1968, p. 106), no livro *As ideias estéticas de Marx*, argumenta que o condicionamento social “abre um horizonte que torna possível não uma criação artística em sua singularidade, mas uma atitude estética que a preside”, na mesma medida em que esse mesmo condicionamento social não pode esgotar o ser da criação, isto é, o artista individual. Isso porque a arte é uma esfera social relativamente autônoma, e por isso sua autonomia é garantida

[...] pela simples razão de que toda a complexa trama de elos intermediários tem de passar, por sua vez, pela experiência singular, concreta, vital, do artista como individualidade criadora, ainda que esta deva ser concebida não abstratamente, mas como própria do indivíduo enquanto ser social (Vázquez, 1968, p. 107).

Partindo desse mesmo pressuposto, Antonio Candido (1989), no texto “Literatura de dois gumes”, assegura que a relação entre arte e sociedade existe, mas não pode ser analisada de forma mecânica, uma vez que há essa autonomia relativa entre processo criativo e processo histórico. Desse modo, “a criação literária traz

como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos” (Candido, 1989, p. 163). Contudo, como uma obra artística é um instrumento de comunicação entre os homens e possui elos com a vida social, não é desnecessário estudar tais elos. Assim, a obra *Urucungo* (1932), do poeta Raul Bopp, apresenta um importante ponto de vista estético em relação ao processo de escravização do negro no Brasil. O livro remodela o discurso historiográfico do passado do negro no país, desde o período da escravidão até a ascensão à sociedade de classes capitalista, mas através 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 dos grupos étnico-linguísticos que falavam a língua quimbundo, 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”.

Na contramão dos ideais transmitidos por *Urucungo*, 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*, 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 classe dominante em criar políticas que fornecessem condições ao negro para que ele se integrasse à nova realidade. Desse modo, *Urucungo*, somado aos ideais estéticos do Modernismo brasileiro, representa um

trabalho artístico de rememoração ativa de como o passado colonial brasileiro interfere no presente dando continuidade a atos bárbaros. 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, p. 55), 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.

A perspectiva adotada por este artigo é, então, mostrar como *Urucungo*, ao apresentar um sujeito lírico que se configura como historiador, se aproxima do processo de rememoração ativa do passado, na tentativa de evidenciar os ecos da escravidão no Brasil durante a modernização do país. Para isso, serão analisados os poemas “Diamba”, “Mucama” e “Favela n. 2”.

### **Negro velho fuma diamba para amassar a memória**

“Diamba” é um dos poemas do livro que apresenta um sujeito lírico que observa uma imagem e descreve-a partindo da perspectiva do escravo, o qual rememora seu passado na África. O movimento de passado e presente, típico da memória, é uma marca forte do poema que termina com uma lembrança nada boa, fechando a volta da memória ao presente. Para melhor acompanhar a análise, segue o poema completo:

Negro velho fuma diamba  
para amassar a memória.

O que é bom fica lá longe...

Os olhos vão-se-embora pra longe.  
O ouvido de repente parou.

Com mais uma pitada  
o chão perdeu o fundo.

Negro escorregou.  
Caiu no meio da África.

Então, apareceu no fundo da floresta  
uma tropa de elefantes enormes  
trotando.  
Cinquenta elefantes  
Puxando uma lagoa.

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

A água do caminho juntou  
correu, correu.  
Fez o rio Congo.

Águas tristes gemeram  
e as estrelas choraram.

- Aquele navio veio buscar o rio Congo!  
Então as florestas se reuniram  
e emprestaram um pouco de sombras pro rio Congo dormir.

Os coqueiros debruçaram-se na praia  
para dizer adeus.  
(Bopp, 1998, p. 214-215).

Como foi dito, a primeira estrofe do poema apresenta a imagem de um negro velho que fuma diamba “para amassar a memória”. É importante citar que o termo “diamba”, que significa maconha, é um termo da língua quimbundo. Neste caso a marcação é importante, porque o processo de rememoração é iniciado a partir de um elemento considerado “típico” da África, mais especificamente do noroeste da Angola, onde os grupos étnico-linguísticos falantes de quimbundo residiam. A segunda estrofe inicia a demarcação do passado e do presente, sendo que o passado, que é bom, “fica lá longe”, indicando que o presente, que é perto, não é bom. É por isso que na terceira estrofe “os olhos vão-se-embora pra longe”. O segundo verso dessa mesma estrofe e os dois primeiros da quarta

constroem um movimento que representa a dificuldade em manter-se no passado, com isso, é preciso “mais uma pitada” de diamba para o chão perder o fundo e ser possível o negro escorregar e cair “no meio da África”. Da quinta estrofe em diante o sujeito lírico, utilizando recursos como a prosopopeia e o diálogo, os quais presentificam o que está sendo narrado, apresenta o espaço africano, principalmente o surgimento do rio Congo. Não será aleatório que a presença do rio seja tão marcante no poema e que, após “fez o rio Congo”, “águas tristes gemeram/ e as estrelas choraram”. Isso porque na décima estrofe o sujeito lírico funde o rio com os habitantes da sua região, ou seja, os futuros escravos, de modo que “aquele navio veio buscar o rio Congo!”. Assim, a presença do colonizador é inevitável no processo de rememoração, o qual denuncia o tráfico de escravos.

Tal como aparece na estrutura do poema, o tráfico negreiro é inevitável ao sistema colonial. Sabe-se que o sistema colonial, a nível global, funcionou como o processo de acumulação primitiva de capital, período necessário para o desenvolvimento do capitalismo. A escravidão, então, longe de ser um modo de organização social que se opõe completamente ao capitalismo, é uma fase para a consolidação do segundo. De acordo com Fernando Novais (2005, p. 60), no livro *Aproximações – estudos de história e historiografia*, “escravismo, tráfico negreiro, formas várias de escravidão formam, portanto, o eixo em torno do qual se estrutura a vida econômica e social do mundo ultramarino valorizado pelo mercantilismo europeu”. Desse modo, esse eixo central aparece no poema na imagem das florestas que “se reuniram/ e emprestaram um pouco de sombras pro rio Congo dormir”, porque viraram cúmplices do tráfico negreiro. Além disso, os coqueiros, que “debruçam-se na praia/ para dizer adeus”, representam esteticamente uma certa submissão e amorfia, características que foram associadas aos escravos. Entretanto, há elementos da realidade histórica que devem ser olhados mais atentamente. Jaime Pinsky (1998, p. 26), no livro *A escravidão no Brasil*, evidencia que o negro “retirado do seu habitat, de sua organização social, do seu mundo, é natural que estivesse atemorizado diante de uma nova condição que, ao menos no início, nem chegava a compreender devidamente”. Além disso, mesmo entre os próprios escravos, era difícil estabelecer um espaço social, já que não havia unidade cultural entre eles, porque misturavam-se num mesmo grupo de escravos diversas pessoas de vários grupos étnico-linguísticos, com várias religiões e que falavam outras línguas. Por isso, “ele não se identificava com outros cativos, sentindo-se solto, perdido, sem raízes. Não entendia bem sua situação, reagindo com estupor e inércia às ordens” (Pinsky, 1998, p. 26). As revoltas, é certo, aconteciam, contudo, ocorriam quase sempre como manifestações individuais, o que facilitava o controle por parte do senhor de escravos.

### **Ah mas eu sei de uma coisa. Quer que eu diga?**

Diferente de “Diamba”, cujo foco é denunciar o início do processo de escravidão partindo da observação e descrição do sujeito lírico, “Mucama” apresenta um modo de relacionamento entre senhor e escravo, ou melhor para este caso, sinhá e mucama. Esse poema também possui um sujeito lírico que observa e descreve, mas que dessa vez, ao invés de narrar com suas próprias palavras, mostra os diálogos entre opressor e oprimido. Segue o poema completo:

Na varanda da Sinhá-moça

Mucama embala molemente a rede.

- Sinhazinha tem um pescoço cheiroso...

- Ó negra boba.

- Durmindozinho assim sem nadinha, na rede

sinhazinha fica tão bonita...

- Nega boba.

- Cinturinha piquininha...

- Boba...

- Ah mas eu sei de uma coisa. Quer que eu diga?

- Diga, negra boba.

- Sei que aquele moço vem. Diz-que vem. Diz-que vem...

- Ah quem foi que te disse, negra boba?

- Vem buscar sinhazinha pra ele. De noite...

- Cale já essa boca, negra boba!

- ... leva Sinhá pr'um quarto grande, enfeitado de renda.

Depois faz um dormezinho mansinho...

- Boba...

Sinhá-moça amoleceu os olhos num sorriso.

A rede envolveu-se no seu corpo

como pele de uma fruta madura.

(BOPP, 1998, p. 217).

Em *A alma do homem sob o socialismo*, Oscar Wilde (2003, p. 16) disse que “os piores senhores eram os que se mostravam mais bondosos para com seus escravos, pois assim impediam que o horror do sistema fosse percebido pelos que o sofriam, e compreendido pelos que o contemplavam”. Essa frase sintetiza toda a estrutura de “Mucama”, já que se olhado de modo superficial, o poema demonstra uma relação quase de amizade entre sinhá e escrava. Isso é construído, principalmente, pelo tom de “brincadeira” nos diálogos e também pela recorrência do uso de diminutivos. Contudo, toda a estrutura denuncia o oposto. Na primeira estrofe, o sujeito lírico ambienta o espaço do poema, indicando que a Sinhá-moça está na varanda e que a mucama “embala molemente a rede”. O uso da palavra “molemente” cria um tom de leveza ao poema que entra em contradição com a relação de exploração do trabalho retratada. Da segunda estrofe em diante um movimento de gradação é elaborado, tanto no que se refere à escrava quanto à Sinhá-moça, mas enquanto a mucama, em suas falas, acrescenta informações de modo a demonstrar que sabe de alguma coisa, a sinhá diminui palavras para indicar sua desconfiança.

Na segunda estrofe, o elogio direcionado à sinhá, “tem um pescoço cheiroso”, marca a relação de “coleguismo”, reafirmada pelo tom aparentemente carinhoso com que a escrava é chamada – “ó negra boba”. Na terceira estrofe, a tensão começa a ser instaurada, porque a negra, que não é boba, faz um comentário que parece ser desprezioso, mas que indica o conhecimento de algo. A sinhá, desconfiada, diminui a construção sintática do epíteto e cria um tom mais severo à sua fala. O mesmo procedimento é feito na quarta estrofe e, na quinta e sexta estrofes, há a revelação do segredo da Sinhá-moça pela mucama. Na sétima estrofe, a sinhá dirige à escrava um “cale já essa boca, negra boba” que perdeu o tom amigável e assume o tom autoritário essencial à relação entre ambas. Entretanto, mesmo depois de ser repreendida, a escrava não deixa de fazer menção ao moço que vem em busca da sinhá, o que superficialmente anula o tom autoritário da estrofe anterior, já que a fala da mucama, principalmente devido ao verso “Depois faz um dormezinho mansinho”, instaura um tom carinhoso e brincalhão que é reafirmado pela resposta da sinhá, como se a raiva dela já tivesse passado. Toda essa construção de sentido é potencializada na última estrofe, em que o sujeito lírico observador retrata uma Sinhá-moça que “amoleceu os olhos num sorriso”.

Como já enfatizado, a estrutura de “Mucama”, antes de amortecer tensões, deixa-as evidente, isso porque é a representação estética da instabilidade das relações entre sinhá e escrava. Gilberto Freyre (2006, p. 421), no livro *Casa-grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, enumera vários casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravas, dentre eles:

Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compeira 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.

Além disso, outra questão evidente é a relação de dono e propriedade, já que o escravo devia se sujeitar completamente ao senhor ou sinhá, não apenas em relação ao seu trabalho, “como sua vontade” deve estar “sujeita à autoridade do dono e seu trabalho pode ser obtido pela força [...] o escravo pode ter vontades, mas não pode realizá-las” (Pinsky, 1998, p. 13).

Ainda sobre o poema “Mucama”, é necessário pontuar outra perspectiva de análise. Vale retomar a ideia de que o texto literário, sendo um objeto artístico, possui uma autonomia relativa em relação às outras esferas sociais. Essa autonomia pode ser identificada em obras artísticas que expressam um ideal político contrário ao do próprio autor. Isso é possível, porque ainda que os conteúdos sociais sejam mediados pela experiência individual ao autor, nenhum ser social está isento de reproduzir a ideologia da classe dominante. Desse modo, apesar de “Mucama” apresentar um cenário em que as situações de violência são amortecidas e, portanto, naturalizadas, acaba ele mesmo amortecendo outras tensões. Uma delas, por exemplo, é a representação das escravas em ambientes domésticos, podendo levar à inferência de que a violência sofrida por esse grupo era menor. Angela Davis (2016), no livro *Mulheres, raça e classe*, pontua que o entendimento de que as escravas negras eram trabalhadoras domésticas (cozinheira, arrumadeira ou “mammy”) é fruto de uma ideologia da feminilidade, “que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos” (Davis, 2016, p. 18). Tal ideologia não é representativa da experiência histórica de mulheres negras, pois seu papel na dinâmica da escravidão não se restringia apenas ao trabalho doméstico. Desse modo,

Como em geral acontece, porém, a realidade se opõe diametralmente ao mito. Tal qual maioria dos escravos, a maior parte das escravas trabalhava na lavoura. [...] Da mesma forma que os meninos eram enviados para o campo ao atingir certa idade, as meninas eram designadas para trabalhar o solo, coletar algodão, cortar cana, colher tabaco. (Davis, 2016, p. 18).

Dito isso, é válido reconhecer a leitura do poema que busca denunciar determinadas formas de opressão. Contudo, é fundamental evidenciar o tipo de opressão que “Mucama” escamoteia, para que determinados estereótipos da mulher escrava e negra não continuem se perpetuando.

### Não se meta...

“Favela n. 2” é o penúltimo poema de *Urucungo*. Essa informação é importante, porque é neste ponto do livro que o sujeito lírico observador demonstra o conhecimento que possui sobre os fatos históricos narrados, além do método utilizado, que é narrar o processo de escravidão no Brasil a partir da perspectiva do oprimido, tarefa do historiador materialista histórico dialético. 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”. 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, esconde 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 ‘corvéia sem nome’ dos oprimidos, desde as pirâmides do Egito, construída 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 os relatos da história dominante. É este percurso de “escovar a história a contrapelo” que o livro *Urucungo* apresenta.

Em “Favela n. 2” fica evidente os ecos do passado colonial do 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 a ideologia do progresso, Walter Benjamin (2012, p. 17), na sua XIII tese, argumenta que “o progresso, tal como imaginavam as cabeças dos social-democratas, 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, mas 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, como pode ser visto em “Favela n. 2”:

As janelas dos fundos se reuniram  
para ver o trem que vinha de São Paulo.

A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça.

Correu um ventinho levanta-a-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).

“Favela n. 2”, como foi dito, deixa evidente a atualização da opressão vivida pelo negro. Na primeira estrofe, o sujeito lírico trata de ambientar o espaço e ao contrário do que foi visto em “Diamba”, o espaço é urbano. Contudo, o cenário urbano e moderno, enfatizado pelo “trem que vinha de São Paulo”, ganha um tom negativo, o que fica evidente no verso “A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça”. Na terceira e quarta estrofes há um elemento bastante representativo do passado colonial no presente do Brasil industrializado. Seu Manuel, que “acocorou-se à porta da venda/ para palitar os dentes”, representa a nova vida

do negro, mas ainda continua atrasado em relação ao “moderno”, já que a venda, antigo estabelecimento comercial que vendia desde alimentos até remédios e o que mais fosse necessário, não é compatível com o modo de produção do grande comércio capitalista. Além disso, o fato de estar palitando os dentes e “a favela caiu na modorra”, retoma, como foi visto em “Diamba”, certa amorfia somada a um novo elemento, que é a sensação de preguiça vinculada ao negro favelado. A imagem construída de que o negro não gosta de trabalhar advém necessariamente do modo como o capitalismo se desenvolveu no Brasil. Isso porque à medida que o negro deixou de ser considerado como a principal força de trabalho, isto é, após a abolição da escravatura, 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 semi-desocupados 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 este 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 sócio-cultural” 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, então, sem condições de desenvolver 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.

Além de Seu Manuel, aparece, na quinta estrofe, uma “negrinha catonga” que se rebola toda. Pelo contexto do poema, infere-se que a mesma negrinha

canta os versos: “*Nesta rua cabe um rancho/ e neste rancho você*”, o que desperta a atenção do sordado de cavalaria que “brinca” de puxar conversa. Mais uma vez o tom de brincadeira aparece para camuflar uma relação de opressão, que ocorre entre negrinha, retomando uma adjetivação típica das escravas, sordado, que aparece com a imagem de senhor branco e Seu Manuel, que ao fechar a cara dá a entender que no presente, após a abolição da escravatura, pode expressar sua opinião. Entretanto, a violência contra os negros foi reatualizada e antigos padrões de sociabilidade permanecem.

Percebe-se que em “Favela n. 2” a mulher negra continuou carregando a imagem da mulher sexualizada tal como as escravas. Em 1933, quando Gilberto Freyre publica *Casa-grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, ainda que os estudos sobre a história do negro no Brasil tenham ganhado uma nova perspectiva com o livro, ele também amortece uma série de tensões. No capítulo em que disserta sobre “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro”, refere-se à escrava negra como aquela “que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama de vento, a primeira sensação completa de homem” (Freyre, 2006, p. 367). Este tipo de consideração mascara o fato de que “o mito de mulheres quentes, atribuído, até hoje, às negras e mulatas [...] decorre do papel que lhes era designado pela sociedade escravista” (Pinsky, 1998, p. 44).

Este poema também 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, arregaça 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. Isso, pois, como foi visto, a opressão contra os negros foi atualizada e continua presente nos dias atuais.

### **Considerações finais**

O presente artigo tentou demonstrar através 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, faz com que seja possível evidenciar os ecos do passado no presente. Outro fator que intensifica essa evidência é o fato de que este 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 no negro no Brasil, como “Monjolo” que representa o ritmo exaustivo do trabalho escravo; “Casos da negra velha” que tenta, através do mito, explicar a

origem do negro através de uma 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. Assim, *Urucungo* é uma importante representação estética das atualizações do passado colonial no presente.

Além disso, o método utilizado para a análise dos poemas, isto é, o materialismo histórico dialético, reforça a convicção de que as obras artísticas, neste caso, a literatura, são também uma forma de conhecimento da realidade objetiva, isso porque o olhar particular e individual presente nos poemas é construído historicamente e é mediado por uma determinada configuração linguística que também é histórica. Isso porque toda configuração linguística é uma determinação do pensamento, que é moldado pelo ser social.

No texto “A característica mais geral do reflexo lírico” (2011), György Lukács afirma que a lírica se configura como um reflexo da realidade objetiva independentemente da consciência. Entretanto, o fundamento deste gênero é a subjetividade do poeta, já que “mesmo na lírica aparentemente mais objetiva, é precisamente esta subjetividade o que se percebe de modo imediato – e, portanto, ela é o centro sensivelmente poético da obra” (Lukács, 2011, p. 246). Vale ressaltar que o termo “reflexo” não é entendido como um procedimento mecânico. A criação artística em Lukács, e como o autor faz entender em toda a estética marxista não vulgar, é entendida como um processo criativo, porque

[...] se não cremos que o sujeito artístico “crie” *ex nihilo* algo radicalmente novo, se reconhecemos que ele descobre uma essência que existe independentemente dele (e que não é acessível a todos e permanece por muito tempo oculta até para o maior dos artistas), nem por isso a atividade do sujeito cessa ou é minimamente diminuída. Portanto, se a estética marxista identifica o maior valor da atividade criadora do sujeito artístico no fato dele assumir em suas obras o processo social universal e torna-lo sensível, experimentalmente acessível; e se nessas obras, cristaliza-se a autoconsciência do sujeito, o despertar da consciência do desenvolvimento social, nada disso implica uma subestimação da atividade do sujeito artístico, mas, ao contrário, temos assim uma legítima valorização desta atividade, mais elevada do que a de qualquer outro critério precedente (Lukács, 2012, p. 29).

Apoiando-se nos pressupostos da estética marxista, é possível afirmar que *Urucungo* coloca em evidência importantes questões relacionadas à escravidão no Brasil, principalmente no fato de que a sociedade brasileira atualiza e reatualiza o passado colonial, fazendo ver que a escravidão persiste no comportamento da elite. Assim, o livro ressalta a necessidade de pensar o passado estando atento ao presente para que a barbárie não se repita.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 07-20.
- BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *Educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 163-180.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DÚMENIL, Gerard. *Ler Marx*. In: DÚMENIL, Gerard; LÖWY, Michael; RENAUULT, Emmanuel. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus Editora, 1965.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 49-57.
- GINZBURG, Jaime. Drummond e a banalidade do mal. *Terra roxa e outras terras – Revista de estudos literários* – vol. 1, 2002.
- HOHLFELDT, Antônio. O esquecido Urucungo. In: MASSI, Augusto (org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998, p. 66-70.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, György. A característica mais geral do reflexo lírico. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 246-248.
- \_\_\_\_\_. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. *Cultura, arte e literatura (textos escolhidos)*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012, p. 11-38.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- NOVAIS, Fernando. *Aproximações – estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- PINSKY, Jaime. *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1998.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1968.
- WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.