

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS E LINGUÍSTICA**

**YASMEEN PEREIRA DA CUNHA**

**“VAMOS BRINCAR DE BRASIL? / MAS SOU EU QUEM MANDA”: ESTUDO  
SOBRE A POÉTICA DE RAUL BOPP**

**GOIÂNIA**

**2019**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS  
DE TESES E  
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

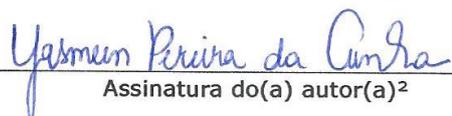
Nome completo do autor: Yasmeen Pereira da Cunha

Título do trabalho: "Vamos brincar de Brasil? / Mas sou eu quem manda": Estudo sobre a poética de Raul Bopp

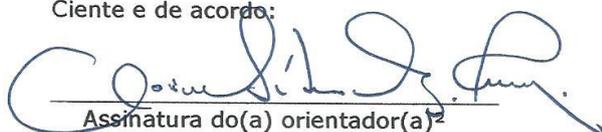
**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 25 / 03 / 2019.

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada.

**YASMEEN PEREIRA DA CUNHA**

**“VAMOS BRINCAR DE BRASIL? / MAS SOU EU QUEM MANDA”: ESTUDO SOBRE A  
POÉTICA DE RAUL BOPP**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**LINHA DE PESQUISA:** Poéticas da Modernidade

**ORIENTADORA:** Dr.<sup>a</sup> Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

**GOIÂNIA**

**2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

, Yasmeen Pereira da Cunha  
"Vamos brincar de Brasil? / Mas sou eu quem manda": Estudo  
sobre a poética de Raul Bopp [manuscrito] / Yasmeen Pereira da  
Cunha . - 2019.  
CC, 200 f.

Orientador: Prof. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,  
2019.  
Apêndice.

1. Raul Bopp. 2. Modernismo brasileiro. 3. Crítica Dialética. 4.  
Cultura Popular. 5. Brasil. I. de Fátima Ortiz de Camargo, Goiandira,  
orient. II. Título.

CDU 821.134.3



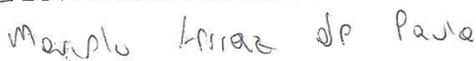
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA Nº 06/2019

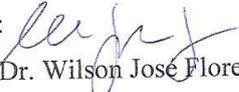
ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA  
ALUNA YASMEEN PEREIRA DA CUNHA

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, a partir das nove horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “VAMOS BRINCAR DE BRASIL?/MAS SOU EU QUEM MANDA”: ESTUDO SOBRE A POÉTICA DE RAUL BOPP. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Adriana de Fátima Barbosa Araújo (UnB) e Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo- Presidente

  
Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana de Fátima Barbosa Araújo

Visto:   
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu pai e à minha vovó Senhora. Ao meu pai, por ter sido caminhoneiro, vendedor, garçom, auxiliar de limpeza, técnico de segurança do trabalho e várias outras profissões – algumas delas ao mesmo tempo. Toda sua luta se converteu em duas filhas formadas na Universidade Federal de Goiás (UFG), e atualmente mestrandas em faculdades federais, e outra que ainda vai se formar na UFG. Obrigada por ter sido forte quando foi obrigado, devido às circunstâncias, a deixar a Paraíba, para lutar por uma vida melhor para nossa família. À minha vovó agradeço por, mesmo distante, preservar seu amor incondicional, sua atenção e zelo. Obrigada pelas conversas, pelas risadas, pelas broncas e, principalmente, por ser um lugar para onde eu posso voltar. Meu amor por vocês não tem fim.

Agradeço, também, aos meus professores. À Goiandira, por ter me dado a oportunidade de ser sua orientanda, por respeitar minha autonomia como pesquisadora o que, com certeza, fez com que eu pudesse ter cada vez mais convicção em relação aos meus estudos. Agradeço também por ter tido o papel fundamental na minha escolha por estudar poesia, isso lá no 6º período da faculdade, quando tive o prazer de ser sua aluna na disciplina “Teoria do Poema”. Tanto no período da graduação, como na disciplina na pós-graduação “Estudos sobre subjetividade lírica”, aprendi inúmeras coisas, vi outras perspectivas que só contribuíram com a minha formação. Ao professor Cássio Tavares, agradeço por ter me apresentado com criticidade o marxismo, por ter me dado a oportunidade de me formar não só como pesquisadora, mas como militante de esquerda. Obrigada pelas disciplinas maravilhosas ao longo da graduação e por sempre tentar atender meus pedidos em relação às inúmeras obras que quero estudar, mas que preciso de ajuda. À nossa amizade, muito obrigada. Agradeço também ao professor Marcelo Ferraz, por toda a atenção desde o 2º período da faculdade, por acreditar na minha capacidade intelectual e estimulá-la. Obrigada também pelos longos e-mails com dicas de livros teóricos e críticos, mas também literários – principalmente poesia (como o livro *Residência na terra I*, de Pablo Neruda, que você me deu e já li mil vezes). Não poderia deixar de agradecer também por ter participado da minha banca de qualificação e por ter aceitado participar da defesa. À Renata Rocha, agradeço por ter participado da minha banca da qualificação e também pelo aprendizado nas disciplinas “Literatura Brasileira I” e “Estágio”. No último dia da disciplina “Estágio 4”, quando eu disse que estava participando do processo seletivo do mestrado, você me disse para ir com calma e que o mestrado era apenas um trabalho e não toda minha vida. Obrigada por isso. À professora Deusa Castro, agradeço por tudo que

em ensinou durante do PIBID, levo todos os ensinamentos com muito carinho e com a certeza de que eles me tornaram uma profissional melhor. Lembro, também, que você disse que eu precisava usar mais conectivos entre as frases – acho que aprendi. À professora Tarsilla Couto, obrigada pela disciplina “Estudos Comparados da Literatura Ocidental”. Além de você ter me transformado numa pessoa quase obcecada por conceitos (considero isso positivo), o estudo do texto “De cortiço a cortiço”, de Antonio Candido, foi com certeza uma das aulas mais proveitosas de que tenho lembrança na graduação. Você, numa certa atividade, disse que minha escrita estava num nível “bom” e não “ótimo”. Desde então, corro atrás do “ótimo”. Agradeço ao professor Fabrício Clemente, pela amizade e pela disciplina “Poesia Surrealista”, a qual foi excelente. À professora Larissa Cruvinel, obrigada por me incentivar na minha militância e por tudo que me ensinou na disciplina “Estágio”. Ao professor Leosmar Aparecido, agradeço imensamente por todas as vezes que demonstrou acreditar no meu potencial, por ter dado duas disciplinas fundamentais para o amadurecimento da minha escrita, “Morfologia do Português” e “Análise Linguística”. Pessoalmente e profissionalmente, amadureci muito por causa delas. À Mirian Cerqueira, por tudo que me ensinou em “Sintaxe do Português”, pela amizade e pelas palavras de carinho que disse ao meu pai no dia da minha formatura, obrigada. Agradeço ainda ao professor Manoel Calaça, por ter me ensinado tantas coisas sobre Geografia Agrária, política e militância. Muito obrigada por tudo! Enfim, agradeço a todos os profissionais da educação que passaram pelo meu caminho, a vocês o meu respeito e consideração em tempos difíceis.

Não poderia deixar de agradecer ao Miguel Jubé, por ter me ajudado na escansão dos poemas deste trabalho, por ter deixado eu ler e rabiscar vários de seus livros (maior prova de amor não há) e pela paciência e compreensão em tempos difíceis. Obrigada também pela minha Menina, Ramiro e Policarpo. À Jéssica Kelly, agradeço pela amizade sincera, pelo apoio, pelas broncas, pelas conversas, por tudo. O mesmo ao Saulo Martins, que me ensinou tanta coisa. Ao Leandro Cordeiro e Estépheny Alvarenga, obrigada pelos 5 anos de amizade, vocês são fundamentais. À Agne Pereira, agradeço por ter construído ao longo dos anos não só uma relação harmoniosa entre irmãs, mas uma relação de amizade e companheirismo. À Leniany Patrícia Moreira, agradeço por ser um exemplo de mãe e militante para mim e, acima de tudo, pela amizade sincera.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste mestrado.

## RESUMO

Este trabalho realizou o estudo da poesia completa do poeta modernista Raul Bopp, em busca que explicitar suas relações com o popular. O estudo do tema “cultura popular” na obra do poeta não é aleatório. Pode-se afirmar que a grande maioria dos estudos críticos sobre o autor elegem-no como um poeta “tipicamente” brasileiro. O adjetivo se dá porque tal tema é uma constante na poética boppiana. Vê-se, portanto, que há uma correspondência entre nacional e popular, e a poesia do autor em questão oferece indícios estéticos e históricos que reafirmam essa correspondência. Partindo dos pressupostos da crítica dialética, os quais indicam que os contextos social e histórico são estímulos para a produção literária, uma das questões abordadas neste trabalho é que os “assuntos populares” foram assimilados pelo Modernismo não só como uma reação ao Parnasianismo e Simbolismo, mas também porque se tratavam no período de um conteúdo social emergente, principalmente em relação à formação da classe trabalhadora, ao movimento operário brasileiro e ao governo populista de Getúlio Vargas. Desse modo, recursos estéticos herdados do cubismo e do surrealismo, assim como características próprias da literatura popular e do imaginário popular em geral, serão utilizados por Raul Bopp para representar a imagem de um país precário, ainda que as técnicas utilizadas apontem, superficialmente, para uma visão otimista do país. Toda a obra de Bopp, então, formaliza esteticamente tensões específicas de vários períodos históricos do Brasil. Serão recorrentes imagens do negro, do caipira, de zonas rurais, somadas às imagens de trens, estradas, automóveis, coexistindo de forma contraditória. O Brasil que o sujeito lírico dos poemas constrói é um país moldado pelo que é popular, herdeiro de um passado escravista que ecoa no presente. As atualizações de padrões sociais típicos do passado colonial percorrem toda a poesia de Raul Bopp, deixando evidente que é necessário compreender o passado, para transformar o presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raul Bopp; Modernismo brasileiro; Crítica dialética; Cultura popular; Brasil.

## **ABSTRACT**

This work carried out the study of the complete poetry of the modernist poet Raul Bopp, seeking to make explicit his relations with the popular. The study of the theme "popular culture" in the work of the poet is not random. It can be affirmed that the great majority of the critical studies on the author elect him like a poet "typically" Brazilian. The adjective is given because such a theme is a constant in Boppian poetics. One sees, therefore, that there is a correspondence between national and popular, and the poetry of the author in question offers aesthetic and historical indications that reaffirm this correspondence. From the assumptions of dialectical critique, which indicate that social and historical contexts are stimuli for literary production, one of the issues addressed in this work is that "popular subjects" were assimilated by Modernism not only as a reaction to Parnassianism and Symbolism, but also because they were in the period of an emerging social content, especially in relation to the formation of the working class, the Brazilian labor movement and the populist government of Getúlio Vargas. In this way, aesthetic resources inherited from cubism and surrealism, as well as characteristics of popular literature and popular imagination in general, will be used by Raul Bopp to represent the image of a precarious country, even if the techniques used point superficially to an optimistic view of the country. All Bopp's work, then, aesthetically formalizes specific tensions of various historical periods of Brazil. There will be recurrent images of the Negro, the country, rural areas, added to the images of trains, roads, automobiles, coexisting in a contradictory way. The Brazil that the lyrical subject of the poems builds is a country shaped by what is popular, heir of a slave past that echoes in the present. The updates of social patterns typical of the colonial past run through the poetry of Raul Bopp, making evident that it is necessary to understand the past, to transform the present.

**KEYWORDS:** Raul Bopp; Brazilian modernism; Dialectical critique; Popular culture; Brazil.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	11
------------------------------	----

### PRIMEIRA PARTE

#### CAPÍTULO I – BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MATERIALISMO HISTÓRICO DIALÉTICO NO ESTUDO DA POESIA

1. TEORIA ESTÉTICA MARXISTA: UM TRAJETO HISTÓRICO .....	24
2. A POESIA NA PERSPECTIVA MATERIALISTA HISTÓRICA DIALÉTICA .....	32

#### CAPÍTULO II – PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS PARA UMA FORMA ESTÉTICA MODERNISTA NO BRASIL

1. O POETA QUE VIROU LENDA .....	54
2. A LITERATURA COMO UM FENÔMENO NACIONAL .....	59
3. DEFINIÇÕES DO TERMO <i>POPULAR</i> .....	63
4. NACIONAL-POPULAR: O MODERNISMO BRASILEIRO COMO UMA POLÍTICA DE ESTADO ...	69

#### CAPÍTULO III – CONTRADIÇÕES ENTRE FORMA ESTÉTICA E CONTEÚDO SOCIAL: *VERSOS ANTIGOS E COBRA NORATO*

1. MOMENTO DE TRANSIÇÃO: DO SONETO AO VERSO LIVRE .....	81
2. “AGORA SIM/ ME ENFIO NESSA PELE DE SEDA ELÁSTICA/ E SAIO A CORRER MUNDO” .....	93

### SEGUNDA PARTE

#### CAPÍTULO I – AS REPRESENTAÇÕES DO POPULAR NA POÉTICA BOPPIANA

1. OS TEMPOS MUDARAM: A PRESENÇA DO POPULAR DURANTE O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA .....	107
---	-----

2. NARRANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO: O TESTEMUNHO BOPPIANO SOBRE A ESCRAVIDÃO NO BRASIL .....	120
---	-----

## **CAPÍTULO II – COMEÇOU DAÍ UM BRASIL SEM-HISTÓRIA-CERTA**

1. HERANÇA: UM PAÍS MOLDADO PELO POPULAR .....	135
2. UM BRASIL FORA DAS MEDIDAS .....	148

## **CAPÍTULO III – “LITERATURINHA” POLÍTICA: UM BOPP AINDA MENOS CONHECIDO**

1. O QUE RAUL BOPP TEM A DIZER SOBRE O PRESENTE?.....	156
---	-----

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>179</b>
-----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>185</b>
---	------------

<b>APÊNDICE.....</b>	<b>193</b>
----------------------	------------

*“A crítica marxista não é apenas uma técnica alternativa para interpretar Paraíso Perdido ou Middlemarch. Ela faz parte da nossa libertação da opressão”.*

Marxismo e crítica literária, Terry Eagleton.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2004, Roberto Schwarz (2012) concedeu uma entrevista em que refletia sobre a crítica dialética no Brasil. Sem categorizá-la como propriamente marxista, mas também sem negar o vínculo a esta tradição, Schwarz (2012, p. 292) chegou a afirmar que “talvez os pressupostos da crítica dialética estejam desaparecendo”. Linhas depois, o crítico voltou atrás e disse que “também não me convenço de que não seja mais possível” (SCHWARZ, 2012, p. 292). As afirmações do crítico literário partem do pressuposto de que a sociedade mudou, surgiram novos processos sociais e, por isso, talvez não fosse mais possível a leitura de uma obra por meio dos pressupostos da crítica dialética. Esta afirmação de Schwarz é importante porque ajuda a compreender o que talvez seja um problema de recepção da crítica literária marxista no Brasil. Ainda na mesma entrevista, Schwarz comentou sobre duas vertentes críticas que foram compreendidas como antagônicas no cenário brasileiro, isto é, a crítica dialética e a crítica dos concretistas. Ainda segundo o crítico, a oposição de fato existiu, mas foi recoberta por polarizações que, erroneamente, vieram de ambas as partes e que foram determinadas pelos anos da ditadura. Quanto à caracterização dos críticos dialéticos, os quais eram ligados ao departamento de Teoria Literária da Universidade de São Paulo (USP), frequentemente eram qualificados como “professores atrasados, cegos para as questões de forma, praticantes do sociologuês, nacionalistas estreitos, além de censores stalinistas” (SCHWARZ, 2012, p. 295). Vê-se, portanto, a figuração negativa dos críticos vinculados ao método marxista – e vinculados ao método, porque nem sempre eram marxistas de filiação partidária e política. Em relação aos críticos concretistas, seriam estes “revolucionários da forma, atualizados com o estruturalismo francês, o formalismo russo e a ciência da linguagem, conscientes de que o âmbito literário não se comunica com a vida social” (SCHWARZ, 2012, p. 295). Tanto em relação aos críticos dialéticos, quanto aos concretistas, a figuração é equivocada, uma vez que, para tocar em questões centrais, nem os críticos dialéticos eram desinteressados quanto à forma literária e nem os concretistas eram alheios à história extraliterária. O ponto central é que, extremos ou não, a figuração feita dos intelectuais vinculados à crítica dialética era muito mais negativa do que a que se fazia sobre os concretistas, dando indícios do que pode ter ocasionado tal problema de recepção.

Emília Viotti da Costa (2014), no ensaio “A dialética invertida: 1960-1990”, faz considerações sobre os estudos no campo da História após a década de 1960. Segundo a autora, este campo se dividiu em duas partes: 1- os que encararam com desconfiança as novas

tendências e continuaram a produzir trabalhos segundo os moldes tradicionais – abordagens estruturalistas dos anos 1960, sem dar importância às novas abordagens; e 2- os que buscavam demolir posturas dos anos 1960, convencidos pelas novas abordagens, simplesmente por serem novas, sem se preocupar com uma leitura crítica. Para Viotti (2014, p.10), as duas posturas são equivocadas, pois “uma se recusa a integrar a teoria às transformações extraordinárias que ocorrem no mundo contemporâneo nos últimos trinta anos, apegando-se a esquemas teóricos que não dão mais conta do real”, enquanto a outra “no afã de originalidade, ao inverter simplesmente os postulados da historiografia dos anos 1960 em vez de integrá-los numa síntese mais rica, corre não só o risco de recriar, sob aparência do novo, um novo tipo de História bastante tradicional” (VIOTTI, 2014, p. 10-11). Tais considerações sobre o campo da História são também representativas das oposições dentro da produção de crítica literária, porque representam uma alteração nas condições de produção intelectual em geral. As tensões que ocasionaram este cenário poderiam ser já delimitadas na década de 1950, assim, o mesmo impasse teórico que perturbou os historiadores, também tensionou os críticos literários. Um ensaio publicado por Merleau-Ponty nos anos 1960 faz um apontamento interessante, que proporciona a reflexão sobre alguns impedimentos enfrentados pela tradição marxista. Segundo o autor, nas palavras de Viotti, “dependendo da práxis social dos vários momentos, os agentes históricos são levados ora a enfatizar o papel do sujeito e, portanto, sua subjetividade, da sua vontade e da sua liberdade, ora o das forças históricas” (VIOTTI, 2014, p. 11). Pensando nos acontecimentos históricos do século XX, parece ser razoável afirmar que o momento pedia a ênfase nas forças históricas e não nos sujeitos individuais. É certo que é a partir dessa ênfase o lado contrário pôde se desenvolver. Em primeiro momento, os autores marxistas que desenvolveram teorias literárias podem ter focado mais nas questões sociais gerais, se atendo pouco aos mecanismos do texto literário. Isso não significa que não houve esforços de outros autores marxistas em nadar contra essa corrente. Desde o início desta tradição, há um embate teórico com o que se convencionou chamar de *marxismo vulgar*, contra o qual os críticos literários brasileiros se contrapunham. Um exemplo emblemático é Antonio Candido que, independente da posição partidária dos autores, produzia sua crítica literária com rigor e sem nenhum ortodoxismo marxista. Schwarz (2012, p. 296), ainda na mesma entrevista citada, argumenta que para se ter uma ideia da independência conceitual e crítica com que então se trabalhava na USP,

Antonio Candido foi buscar no *Close Reading* do New Criticism – uma técnica formalista, desenvolvida nos States, na década de 1930, com sentido conservador – um instrumento para fazer frente ao sociologismo e ao marxismo vulgar correntes na esquerda brasileira dos anos 1940. Só que ele reelaborou o procedimento e o abriu em

direção da história, com vistas na historicização das estruturas, o que lhe permitiu uma sondagem de novo tipo da literatura e da sociedade brasileiras. Sem alarde de terminologia, e muito menos de grifes internacionais, os ensaios de Antonio Candido que vêm ao caso aqui são seguramente as peças mais originais de análise estrutural já feitas no Brasil.

Apesar de Antonio Candido nunca ter se categorizado como marxista, isso não impede de afirmar que Candido utilizou tal método, pois como aponta Paulo Arantes (1992, p. 10), no livro *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira – dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, “em matéria de dialética, melhor praticá-la do que anunciá-la; mencioná-la, ainda que de propósito, é o meio mais seguro de conquistar aliados e fazer adversários sem que o assunto em pauta venha para o primeiro plano de análise e o acordo se faça em função do conteúdo exposto, e não das convicções anteriores”. Com esta afirmação, percebe-se que existia – e ainda existe – um problema quanto ao marxismo em si. Quanto às questões históricas, referentes ao processo de luta dos trabalhadores que desencadeou a Revolução Russa e, após isso, o regime ditatorial de Josef Stálin, sem alongar o assunto, é sem dúvida uma questão geral para a práxis marxista. Como contraposição, é suficiente citar os marxistas herdeiros da produção crítica e teórica de Leon Trotski, os quais se opõem duramente ao stalinismo. Não é aleatório que o marxismo vulgar tenha chegado também ao Brasil. Segundo Antonio Carlos Mazzeo (1999, p. 53), no livro *Sinfonia inacabada – a política dos comunistas no Brasil*,

A implementação da linha política de viés *marxista-vulgar*, que reduziu as complexidades particulares das formações sociais latino-americanas à fórmula do *feudalismo*, transpondo esquematicamente experiências e realidades de outros países, constitui-se no passo fundamental para o empobrecimento no manancial teórico marxista e acabou por excluir dos PCs interpretações que possibilitaram a elaboração de visões inovadoras e criativas do processo histórico latino-americano. Juntamente com essa nova diretriz aparece também o combate aos chamados “desvios de direita” no continente, o que significa a intervenção direta de um Komintern stalinizado nos PCs latino-americanos. *A Carta aberta a los Partidos Comunistas de América Latina sobre los peligros de la derecha* critica fortemente as alianças com as frações de classes da burguesia e segmentos da pequena burguesia e irá configurar o novo direcionamento da luta de massas, caracterizando a esquerdização do Komintern.

A partir da citação acima, parece ser possível enxergar que o embate envolvendo os marxistas não se dava apenas com perspectivas teóricas e metodológicas opostas, mas dentro do próprio marxismo havia um embate teórico forte. Voltando à questão dos concretistas, o selo de poucos sociais “colou neles no pré-64 [...] devido aos preceitos antiexperimentalistas do Partido Comunista, que na época dispunha de autoridade e denunciava o ‘formalismo’ da arte moderna” (SCHWARZ, 2012, p. 295). Isso significa que as críticas direcionadas ao marxismo

devem levar em consideração a tensão existente dentro desse grupo de intelectuais. Posicionamentos como os do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em relação aos intelectuais e escritores, com toda razão, devem ser questionados. Contudo, é interessante que tais questionamentos considerem a formação conflituosa do PCB em relação às diretrizes teóricas e práticas. Em outras palavras, as críticas correntes sobre o marxismo e, neste caso, à teoria literária marxista, tendem a fazer homogeneizações que falseiam esta tradição – ou pelo menos uma parte dela. Uma das principais questões levantadas, e generalizadas, é sobre o realismo socialista, que já foi acusado por alguns críticos brasileiros de colocar em crise o conceito de *mimesis* como criação na modernidade. Luiz Costa Lima (2017, p. 136), no livro *Mimesis e arredores*, no capítulo em que faz considerações sobre o livro *A Alma e as formas*, de Lukács, afirma que o “primeiro Lukács”, antes da sua adesão ao marxismo, “estava bastante próximo e abria caminho para o questionamento da *mimesis* que viríamos a fazer e cujos [sic] linhas gerais aqui se recapitulam”. Costa Lima argumenta que uma concepção adequada do conceito de *mimesis* é aquela que enxerga o conceito a partir de uma relação tensa entre semelhança e diferença, “trabalhada pela combinação do imaginário, com a ajuda do fictício, com uma razão aberta para o desejo inconsciente, a *mimesis* assume, na forma alcançada pelo *mímema*, a concretização sintetizadora de motivações individuais e fundamentos sociais” (COSTA LIMA, 2017, p. 136). Ainda segundo o autor, a sociedade e a natureza são a matéria prima que será modelada pelas aspirações e desejos, sobretudo inconscientes, do autor. Por isso, Costa Lima acredita que o critério de imitação – ou reduplicação, em seus termos – é restritivo e pobre. Tal critério de imitação, para o autor, estaria no “segundo” Lukács, sendo que “os estudos do ‘realismo crítico’ lukacsianos evidenciam sua limitação. Mas a tal ponto é esse o Lukács que tem sido divulgado no Brasil que a leitura de seus seguidores tem sido tomada como inconteste” (COSTA LIMA, 2017, p. 137). Costa Lima ainda pontua que apesar de não ser agradável este apontamento, deve ser feito. Mais: afirma que suas considerações ao longo do capítulo mostram as “dificuldades extremas” enfrentados por Lukács por ser marxista e vivente na área do “império soviético”, posição a qual, muitas vezes, “suscitavam a dúvida se ele não duvidara em desistir da opção feita em 1918. Na falta de algum testemunho efetivo, é impossível saber se nunca renunciara por sua extrema convicção, por conformidade ou até por impossibilidade” (COSTA LIMA, 2017, p. 137). Após ter transformado Lukács em mais uma vítima do marxismo, na falta de uma resposta melhor, utilizando suas palavras, Costa Lima cita Ferenc Fehér, o qual diz que “o novo tipo de dialética que Lukács aqui elabora, sob disfarce histórico, é o produto da resignação, algumas vezes do auto-desengano” (FEHÉR, 1983 *apud* COSTA

LIMA, 2017, p. 137). Não satisfeito, Costa Lima cita outra reflexão de Fehér reforçando que as possíveis deficiências da teoria estética de Lukács decorrem do seu “radicalismo”.

No início do capítulo, Costa Lima diz que não pretende “escrever nenhum esboço da longa trajetória do pensador e crítico literário húngaro György Lukács [...]. Se tivesse o propósito de fazê-lo, não teria o indispensável apoio bibliográfico” (COSTA LIMA, 2017, p. 95). Talvez se o autor se propusesse a fazer a trajetória de Lukács, não tivesse chegado a conclusões tão pouco fundamentadas de sua obra após a adesão do autor ao marxismo. Contudo, existe uma questão a ser mencionada sobre o pesar de Costa Lima em relação ao primeiro Lukács não ser tão divulgado quanto o segundo. Na última parte sobre o capítulo do crítico marxista, Costa Lima escreve um tópico com o título de “Um adendo necessário”. Neste adendo necessário, Costa Lima comenta sobre uma ocasião em que foi procurado por pós-graduandos da USP para comentar sobre a possível influência do golpe militar de 1964 “na leva interpretativa sobre a obra de Machado de Assis” (COSTA LIMA, 2017, p. 137). Após ter feito algumas afirmações “positivas” sobre a atuação da USP durante o período militar, o autor deu uma resposta que, “diminuía o impacto positivo da anterior. No campo específico dos estudos literários, a resistência encontrou sua fonte principal no desenvolvimento da abordagem crítico-ensaística publicada por Lukács, depois do fim da 2ª Grande Guerra” (COSTA LIMA, 2017, p. 138). A necessidade do adendo, então, é pontuar que o “grande operacionalizador do ‘realismo crítico’ lukacsiano foi e continua sendo Roberto Schwarz. Seu papel é indiscutível. Mas, quem tenha lido o capítulo acima, saberá das razões da minha discordância. Ela se concentra no entendimento da *mimesis* como *imitativo* da estrutura social que teve como referência” (COSTA LIMA, 2017, p. 138). De uma vez só, Costa Lima afirma que o marxismo de Lukács tornou sua crítica restritiva e pobre, assim como é a crítica de Roberto Schwarz, por ter iniciado uma “leva interpretativa” restritiva e pobre da obra de Machado de Assis. Além da evidente competitividade entre acadêmicos e das leituras reducionistas, um ponto é o reflexo mecânico que certos críticos fazem do que foram os problemas da União Soviética ao marxismo em geral, negligenciando também as outras experiências socialistas no século XX<sup>1</sup>. O problema não são as críticas, mas os reducionismos que, habitualmente, acometem as várias teorias, mas especificamente sobre o marxismo. Levando em consideração que, mesmo com os sentidos comuns, o marxismo se apresenta como uma tradição que sobrevive até hoje, e o fato de estabelecer posicionamentos teóricos e críticos contrários ao sistema econômico e social

---

<sup>1</sup> Tais como no Vietnã (República Democrática do Vietnã [1945-1976]), Moçambique (República Popular de Moçambique [1975-1990]), Angola (República Popular de Angola [1975-1992]), Congo (República Popular do Congo [1970-1992]), entre outros países.

vigente acrescenta outro ponto à questão. Sabendo que o capitalismo se baseia na propriedade privada e na apropriação dos meios de produção por uma determinada classe, a qual é hegemônica e não quer perder seus privilégios, uma teoria que pressupõe uma prática, ambas contrárias a este sistema econômico, se torna alvo de falseamentos. Desde o período da ditadura militar, os aparelhos ideológicos do Estado criaram na população o medo de um inimigo interno, frequentemente figurado na imagem dos comunistas, destacando os aspectos negativos do governo de Stálin. Além do apelo à religião e à moral conservadora, uma conspiração que sobrevive desde 1930 até os dias atuais é o que chamam de “marxismo cultural”. Carapanã (2018), no texto “A nova direita e a normalização do nazismo e do fascismo”, destaca a atuação de uma nova direita na atualidade que é conservadora, reacionária e “libertária”. Essa nova direita permite a circulação de ideais nazistas e fascistas sem qualquer tipo de oposição, frequentemente defendidos sob a justificativa da liberdade de expressão. A nova direita, ainda, adotou o seguinte mote: “Existe um complô arquitetado por marxistas para acabar com a cultura e a civilização ocidentais. Quando perceberam que não conseguiram fazer a revolução tomando os meios de produção, os comunistas passaram a usar estratégias culturais para derrubar o capitalismo” (CARAPANÃ, 2018, p. 36). A popularização das redes sociais trouxe um incremento à questão, já que este argumento ganha variações a depender de quem divulga, sendo ora o influxo dos refugiados uma prova da revolução comunista, ora a agenda de direitos dos homossexuais, mas também qualquer citação do filósofo italiano Antonio Gramsci, “que ninguém parece ter lido mas aparentemente previu que a grande trincheira da esquerda estaria nos cliques de Pablo Vittar e nos lacres da Anitta” (CARAPANÃ, 2018, p. 36). Ainda segundo Carapanã, a movimentação da nova direita, que ele chama de neomacartismo, tem a habilidade

[...] de criar um inimigo a partir... do nada. “Eles estão denegrindo os valores fundamentais da sociedade porque Gramsci disse isso”. “Eles, os vagabundos, nós, os produtores de riqueza defensores da ordem”. Teve problemas com a lei porque seus trabalhadores estão reclamando? Culpa da cultura estatal que atrasa o Brasil. Problemas na inoperância da polícia investigativa? É culpa da “cultura da socialização da responsabilidade”. Qualquer coisa, qualquer problema brasileiro é culpa “deles”, que “corroem os valores da sociedade”. Citando o próprio Flávio Rocha<sup>2</sup>: “O fantasma que nos assombra diante dessa eleição [de 2018] é o fantasma do marxismo cultural”. Mais tarde ele emenda isso com alguma coisa sobre “bagunçar para dominar e erodir a família” e que Antonio Gramsci seria “o mais sórdido dos intelectuais”. (CARAPANÃ, 2018, p. 38).

A ideia de “marxismo cultural” é uma atualização do antimarxismo de 1930, que pregava a existência de um “bolchevismo cultural”, o qual representava a mesma obsessão discursiva do atentado contra os “valores tradicionais”. O termo “bolchevismo” foi amplamente

---

<sup>2</sup> Flávio Rocha é um empresário e político brasileiro, filiado ao Partido Republicano Brasileiro (PRB).

utilizado pela propaganda do Partido Nazista e outros movimentos de extrema-direita que denunciavam os movimentos modernistas nas artes como parte da conspiração bolchevista. O marxismo cultural cria um adversário comunista que está presente em todos os âmbitos sociais: educação, mídia, direitos civis, indústria do entretenimento etc., com adesão massiva da população. Partindo do que foi exposto até aqui, não parece ser exagero afirmar que marxismo cultural não existe. Contudo, atitudes antidemocráticas são legitimadas pelas classes sociais mais afetadas por tais atitudes por absorverem esta ideologia. Também não parece ser aleatório o surgimento de uma ideologia que, contra as classes populares que a legitimam, valide posições de caráter fascista de um candidato à presidência e, mais do que isso, do atual presidente do Brasil, democraticamente eleito, Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal [PSL]). O momento, sendo de luta a favor dos direitos democráticos, também se mostra propício para o esclarecimento dos postulados da teoria marxista, o que não exclui uma reflexão autocrítica desta tradição. Pensando nisso, esta dissertação, em todos os capítulos, se propõe a fazer este exercício, principalmente na tentativa de assegurar que os pressupostos da crítica literária dialética não só não desapareceram, como também formam um método de análise legítimo aos dias atuais. O poeta Raul Bopp, estudado neste trabalho, é modernista. Mas a leitura feita da obra de Bopp é contemporânea. Então, o primeiro capítulo deste trabalho é um apanhado de teorias literárias marxistas, para o leitor que deseja conhecer melhor a teoria, mas também para apresentar a concepção metodológica das análises da obra de Bopp. Sendo um apanhado, alguns autores importantes não foram citados, mas os que foram são um pontapé inicial para chegar a outros autores.

Assim, o principal objetivo desta pesquisa foi ler e analisar a poesia completa de Raul Bopp, sendo ela, *Versos antigos* (1916-1930), *Como se vai de São Paulo a Curitiba* (1928), *Cobra Norato* (1931), *Urucungo* (1932), *Poemas brasileiros* (1998), *Diábolus* (1998) e *Parapoemas* (1998)<sup>3</sup>, no intuito de evidenciar sua relação com as culturas populares. Esta análise, então, partirá do vínculo que uma obra literária possui com as relações históricas e

---

<sup>3</sup> Antes da edição de 1998, publicada pela José Olympio/Edusp, e organizada e comentada por Augusto Massi, a obra de Raul Bopp encontrava-se esquecida. Os poucos livros ainda em circulação traziam poemas incompletos. Massi só teve contato com a obra do poeta porque estava “bisbilhotando ao acaso” a biblioteca de Waldemar Naclério Torre, e então encontrou “um exemplar da revista *Feira Literária*, de março de 1928, anunciando na capa um inédito de Raul Bopp: ‘Como se vai de São Paulo a Curitiba: impressões de viagem’” (MASSI, 1998, p. 8). Massi ficou “fascinado com aquela prosa lírica e telegráfica, bem ao estilo modernista” (MASSI, 1998, p. 8). Então, constatou que o livro não havia sido publicado, e ao entrar em contato com a família do poeta para que fosse autorizada a publicação, Guadalupe Lucia Puig Bopp, esposa de Raul Bopp, convidou Massi para que ele publicasse obra completa de Bopp. Assim, em julho de 1994, a José Olympio manifestou o interesse de viabilizar a parte editorial. A partir disso, Massi fez um longo estudo no intuito de mapear as datas das primeiras publicações dos livros; algumas, no entanto, permaneceram incertas, e livros como *Poemas brasileiros*, *Diábolus* e *Parapoemas* nunca foram publicados antes.

sociais do período em que foi elaborada. A questão das culturas populares será entendida como, primeiramente, uma questão de classe e a partir disso uma questão cultural. O que se quer dizer com isso é que as classes populares têm contornos específicos dentro da sociedade capitalista e por isso divergem quanto às questões culturais da classe dominante. Apesar da citação de crenças religiosas, mitos indígenas, formas literárias da literatura popular etc., o foco não será a análise em si destes artefatos culturais, mas o motivo pelo qual os conteúdos próprios das classes populares puderam ser apropriados pela forma estética modernista. Os capítulos dois e três da primeira parte são capítulos que pretenderam oferecer conceitos para a compreensão da dinâmica da dialética de forma e conteúdo nos períodos do Parnasianismo e Simbolismo e, após, Modernismo. Uma vez que o objeto de estudo deste trabalho não são estes movimentos literários, o que se pretendeu foi a formulação de algumas hipóteses, como a de os aspectos formais do Simbolismo abrirem precedente para a estabilização da forma estética modernista. Outra hipótese levantada é a consideração de que os conteúdos populares ganharam ascensão, ao ponto de se tornarem elementos de forma e conteúdo da forma estética modernista, em primeiro momento porque a classe trabalhadora no final do século XIX e início do século XX estava em ascensão no Brasil. Um fato relevante que pode assegurar tal hipótese é que entre os dias 25 e 27 de março de 1922, fundava-se o PCB. A organização do partido expressava, assim como outras manifestações, dentre elas a Semana de Arte Moderna, o início de profundas alterações que começavam a ocorrer no país. Além do processo de industrialização, ponto bastante abordado em todo este trabalho, mas especialmente no primeiro capítulo da segunda parte, é essencial a compreensão da composição da classe operária no país, cuja combinação de imigrantes e migrantes constituirão a maioria. A fundação do PCB se dá num contexto de afloramento da classe trabalhadora,

[...] refletindo mudanças que ocorriam na base material da sociedade brasileira. Já no fim do século XIX, verificam-se diversos movimentos grevistas de caráter operário, entre os anos de 1890 e 1898, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, mas também, nos estados da Bahia e Minas Gerais. Mas é a partir do século XX que as movimentações operárias começam a ganhar maior intensidade, expressando seu aumento quantitativo e, de certa forma, qualitativo, ainda que nesse período predominasse a pequena empresa, que concentrava um tipo de trabalhador mais especializado em comparação com as de maior porte. (MAZZEO, 1999, p. 16).

O fortalecimento da classe trabalhadora se deu, então, por transformações da estrutura social brasileira, o que permite a elaboração da hipótese de que o primeiro estímulo para a assimilação de conteúdos populares pela literatura modernista tenha surgido daí. Outro fator que colabora para esse entendimento é que com a classe operária imigrante chegam posicionamentos políticos vinculados a ela, ou seja, o socialismo e o anarquismo, em suas mais

variadas versões. Mazzeo (1999, p. 17, grifos do autor) argumenta que com tais postulados teóricos “chegam também – e como consequência – formas organizativas sindicais e políticas. *Esse é o contexto em que a nascente classe operária brasileira constitui-se como a maior novidade da história do país*”. Entre os anos 1906 a 1922, foram realizadas inúmeras greves e manifestações operárias e, “*sem dúvida, essas movimentações resultarão no acúmulo organizativo e político que desaguará nas grandes greves operárias de 1917, que se constituirão no início do apogeu e da crise do anarquismo no movimento operário brasileiro*” (MAZZEO, 1999, p. 18, grifos do autor). Levando em consideração que as formas literárias estabilizadas entram em contradição quando um novo conteúdo social coloca em questão seus contornos formais, não parece ser equivocado pontuar que a ascensão da classe trabalhadora proporcionou a assimilação de conteúdos populares na literatura. Os esforços de escritores modernistas em compreender o universo cultural popular, realizando até mesmo pesquisas etnográficas, representa a mudança do conteúdo literário, estimulada por questões sociais. Raul Bopp, mesmo depois do boom modernista da primeira geração, expressa a questão de forma direta numa entrevista dada em 1956, em que Montezuma de Carvalho pergunta e o poeta responde:

- E que conceito faz da poesia brasileira atual, da última geração?

- Não ando muito a par das últimas manifestações literárias no Brasil. Temo por isso formular um juízo sobre o assunto que eu não conheço em toda sua expressão. Sei de algumas surgentes novas, de real valor. Mas na maré literária do momento há certamente muita poesia de simples armação moderna, desprovida de força (meras confecções sintáticas, ensaiando um surrealismozinho nacional). Alguns poetas novos insistem em dar ao verso modalidades subjetivas, repetindo-se em torno de um “eu” filosófico, de órbitas sentimentais. Ora, essas incursões em atmosferas usadas são mais próprias da calmaria acadêmica, do pensamento lento. Tenho impressão de que o ambiente está exigindo construções críticas, com um sentido de renovação. Os nossos mestres, adensados em erudição, gastam-se em geral com demonstrações intelectualistas, sem firmarem uma convicção de rumos, para uma orientação de base. Os poetas da última geração precisariam condensar forças, para resistir ao impacto da época presente. Vivemos em um mundo inquieto, agitado por incógnitas sociais. (Mundo antilírico, multidimensional). Nesse ambiente complexo, esses moços poderão certamente realizar uma obra de apreciável interesse literário, se tiverem uma diretriz segura e um sentido de grupo. Do contrário, os esforços isolados de poetas, que se orientam por um simples instinto obscuro das coisas, não terão significado. Resultará uma literatura de erosão. Uma poesia sucedâneo. Mero ersatz. Nunca uma coisa correspondente ao que vivemos.<sup>4</sup>

Bopp elenca como características negativas da produção poética as “modalidades subjetivas” dos versos, a expressão de um “eu filosófico” nos poemas, a qual cria “órbitas sentimentais”, além do destaque que tais poetas dão para a extrema erudição e demonstrações

---

<sup>4</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_06/60389](http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/60389). Acessado em: 22/12/18.

intelectualistas. Percebe-se que a partir dessas considerações o poeta dá pistas do que seria uma produção poética de qualidade, ou seja, uma poética que ofereça “construções críticas”, para representar um mundo que é “antilírico e multidimensional”, assim, a poesia representaria o momento em que vivia o país. É interessante perceber que as concepções de literatura que Bopp explicita lembram ainda os contornos da primeira geração modernista, principalmente quando o poeta atenta para a necessidade do “sentido de grupo” e uma “diretriz segura”. Fica evidente também o próprio projeto estético do poeta, que visava a representação das contradições sociais do Brasil, para isso, utilizando técnicas estéticas que pudessem ser assimiladas por todos os públicos. É certo que o público da literatura modernista era a elite ilustrada e não as classes populares. Mas é necessário reconhecer os esforços por parte dos escritores modernistas em mudar essa realidade, assim como argumenta Antonio Candido (1998, p. 187), no texto “O direito à literatura”:

Nas sociedades de extrema desigualdade, o esforço dos governos esclarecidos e dos homens de boa vontade tenta remediar na medida do possível a falta de oportunidades culturais. Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade, no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vista ao público mais amplo possível. Além da remodelação em larga escala da Biblioteca Municipal, foram criados: parques infantis nas zonas populares; bibliotecas ambulantes, em furgões que estacionavam nos diversos bairros; a discoteca pública; os concertos de ampla difusão, baseados na novidade de conjuntos organizados aqui, como quarteto de cordas, trio instrumental, orquestra sinfônica, corais. A partir de então a cultura musical média alcançou públicos maiores e subiu de nível, como demonstram as fichas de consulta da Discoteca Pública Municipal e os programas de eventos, pelos quais se observa diminuição do gosto até então quase exclusivo pela ópera e o solo de piano, com incremento concomitante do gosto pela música de câmara e a sinfônica. E tudo isso concebido como atividade destinada a todo o povo, não apenas aos grupos restritos de amadores. Ao mesmo tempo, Mário de Andrade incrementou a pesquisa folclórica e etnográfica, valorizando as culturas populares, no pressuposto de que todos os níveis são dignos e que a ocorrência deles é função da dinâmica das sociedades. Ele entendia a princípio que as criações populares eram fonte das eruditas, e que de modo geral a arte vinha do povo. Mais tarde, inclusive devido a uma troca de ideias com Roger Bastide, sentiu que na verdade há uma corrente em dois sentidos, e que a esfera erudita e a popular troçam influências de maneira incessante, fazendo da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação.

Com a mesma pretensão de divulgação de Mário de Andrade, Raul Bopp, em sua função de diplomata, fez inúmeros esforços para disseminar as culturas populares brasileiras, como é o caso de uma exposição de arte indígena na Suíça. No Volkerkundemuseum de Basileia, museu mais importante de etnografia da Suíça, Bopp ajudou a organizar uma exposição com o título “Índio da Amazônia”, que consistia em expor aparelhos e objetos

indígenas<sup>5</sup>. Além de atitudes como essa, a própria obra literária de Bopp tem como um dos objetivos do seu projeto estético a representação da intercomunicação entre erudito e popular. Os elementos das culturas populares brasileiras foram representados em sua obra por meio de técnicas literárias do cubismo e do surrealismo. Entretanto, esforços como os de Mário de Andrade e Raul Bopp são insuficientes num país em que a desigualdade social e econômica são fundamentais para a manutenção do status quo, o que impossibilita a intercomunicação efetiva dos níveis culturais. Então, no Brasil, onde a desigualdade é entendida como norma, a questão deve ser vista do ângulo da falta de oportunidade das classes populares em acessar os produtos eruditos, e não uma questão de incapacidade. A intercomunicação entre popular e erudito indica também uma falta de representação popular, a que Bopp atenta quando condena o extremo sentimentalismo e a expressão de um eu filosófico na poesia. Este problema de representação aponta, sobretudo, para um problema social. Mazzeo (1999) argumenta que ainda que o século XX tenha sido marcado pela movimentação da classe trabalhadora, o período também é de extrema debilidade organizativa do operariado, devido a fatores como descontinuidade do processo industrializador e a própria composição do proletariado, “trabalhadores vindos de regiões com forte tradição escravista e imigrantes vindos de regiões onde sobreviviam relações de produção pré-capitalista ou apenas interessados em acumular um pecúnio e voltar para a terra natal etc.” (MAZZEO, 1999, p. 18). Além disso, os sindicatos – até hoje – possuem uma baixa representação no meio dos trabalhadores e os anarquistas não conseguiram dar organicidade aos movimentos, nem elevar as movimentações operárias espontâneas a um patamar de organização política que transcendessem as reivindicações meramente econômicas. Após 1917, a organização operária diminuiu ainda mais, por causa do descenso das movimentações grevistas entre os anos 1913 e 1916, “determinado pela crise econômica e pelo desemprego, que, somente em São Paulo, atinge a cifra de 10 mil pessoas, em 1913” (MAZZEO, 1999, p. 19). O problema apontado por Mazzeo indica que, apesar das movimentações da classe trabalhadora ao longo da história do país, as classes populares no geral não se sentem representadas pelos partidos e movimentos sociais de esquerda. Mais uma vez é válido citar que nos momentos de maior repressão política, como foi o período da ditadura militar e, na atualidade, a ascensão de ideias fascistas nas eleições de 2018, a população legítima com facilidade o discurso opressivo e preconceituoso da classe dominante. Talvez daí surja uma explicação para o fato de que a forma como os escritores modernistas encontraram de representar a classe popular, isto é, por meio da assimilação dos conteúdos e formas das culturas

---

<sup>5</sup> As informações foram retiradas de uma matéria no jornal *Correio de Manhã* (RJ), em 21 de novembro de 1956. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_06/69542](http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/69542). Acessado em: 23/12/18.

populares, soe não como uma representação legítima, mas como um momento de experimentação, por isso, passageiro, ou seja vista como exotismo. De certo, se determinadas figurações são de fato forçadas e até mesmo pouco representativas das classes pobres, o problema deve ser entendido não como simplesmente estético, é estético, mas provém da própria falta de conteúdo social assimilável para a elaboração de uma imagem que expresse as contradições sociais de maneira efetiva. Pensando na questão do Modernismo brasileiro, o governo populista de Getúlio Vargas foi outro catalisador da deformação das contradições sociais reais, por isso, este trabalho abordará brevemente alguns fatores do governo getulista que moldaram uma visão específica da classe trabalhadora.

Toda a segunda parte deste trabalho pretendeu identificar como os elementos das culturas populares foram utilizados por Bopp para representarem problemas da realidade social brasileira. Bopp vai desde a figuração dos escravos e negros – aliás, imagem muito recorrente em sua poética, até a apresentação de elementos indígenas e caipiras. Um fator interessante da poética boppiana é que em várias situações uma leitura rápida pode indicar uma visão positiva e eufórica de um país em pleno processo de industrialização. Porém, uma leitura mais atenta evidencia como os recursos poéticos foram manobrados para representar o extremo oposto. A herança escravista do país é, sem dúvida, o tema mais recorrente dos poemas de Bopp, mesmo em *Cobra Norato*, cujo universo onírico potencializa este problema social. O maior fundamento deste trabalho, e o que torna a crítica dialética especial em relação a uma leitura historiográfica de um texto literário, é o fato dessa perspectiva crítica desbanalizar e tensionar a relação entre obra literária e contexto histórico, sem suprimir nenhum destes polos. Assim,

O que for óbvio, para ela não vale a pena. Se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica. Para a crítica dialética o trabalho da figuração literária é um modo substantivo de pensamento, uma via *sui generis* de pesquisa, que aspira à consistência e tem exigência máxima. O resultado não é a simples reiteração da experiência cotidiana, a cuja prepotência se opõe, cujas contradições explicita, cujas tendências acentua, com decisivo resultado de clarificação. Em suma, em termos de método, o ponto de partida está na *configuração* da obra, com as luzes que lhe são próprias, e não na sociedade. (SCHWARZ, 2012, p. 288, grifos do autor).

A intenção deste trabalho é, então, compreender a fundo a estrutura literária dos poemas de Bopp para poder acessar uma realidade social brasileira que é estrutural aos seus poemas. É acessando os fundamentos da forma estética que se pode, no melhor estilo boppiano, brincar de Brasil. É certo que nem sempre os conteúdos sociais na obra de Bopp vão estar “escondidos”, mas o conteúdo social aparente não é o importante, o X da questão está justamente nos motivos que levaram o poeta a escolher aquela realidade para estruturar seus

poemas. Esta é, como toda análise literária, uma possibilidade de leitura. Não é a intenção, portanto, oferecer uma análise definitiva da poética de Raul Bopp. Será cumprida a função deste trabalho apenas em colocar a poesia de Bopp em evidência, justamente porque ela ainda é bastante representativa da realidade social e literária brasileira atual.

## PRIMEIRA PARTE

### CAPÍTULO I

#### BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MATERIALISMO HISTÓRICO DIALÉTICO NO ESTUDO DA POESIA

*“A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá tornar-se [...]. A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é [...] ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal [...]. Cada obra de arte é um instante”.*

Teoria Estética, Theodor W. Adorno.

#### 1. TEORIA ESTÉTICA MARXISTA: UM TRAJETO HISTÓRICO

O materialismo dialético tem sido considerado a filosofia do marxismo, sendo que o uso do termo foi atribuído à primeira geração de marxistas, em que George Plekhanov é apontado como o primeiro a utilizá-lo. Segundo Tom Bottomore (2012), no livro *Dicionário do pensamento marxista*, o materialismo do materialismo dialético deve ser entendido de modo diferente do seu ancestral tradicional<sup>6</sup>, o qual, por vezes, recai em reducionismos. Ao contrário disso, a filosofia marxista não tem a pretensão de reduzir as ideias à matéria e nem afirmar uma identidade final, busca sustentar dialeticamente “que o material e o ideal são diferentes, na realidade opostos, mas existem dentro de uma unidade na qual o material é básico ou primordial” (BOTTOMORE, 2012, p. 382). Desse modo, a matéria pode existir sem o espírito, mas não o inverso, pois o espírito surge historicamente da matéria e dela continua dependente. Para o materialismo dialético, a realidade concreta nunca é estática e não pode ser considerada a partir de uma unidade indiferenciada, mas a partir de um todo que é especificamente contraditório. Este elemento contraditório proporciona o avanço da realidade num processo histórico de transformação progressiva e constante, tanto no sentido de evolução, quanto de revolução. As leis gerais de tal filosofia são: 1- a lei da transformação da quantidade em

---

<sup>6</sup> O ancestral tradicional é a filosofia materialista em seu sentido mais amplo. Segundo Bottomore (2012, p. 376), “[...] o materialismo afirma que tudo o que existe é apenas matéria ou, pelo menos, depende da matéria. (Em sua forma mais geral, afirma que toda realidade é essencialmente material; em sua forma mais específica, que a realidade humana o é.) Na tradição marxista, tem prevalecido, de modo geral, um materialismo de tipo menos rígido, não reducionista; mas o conceito tem sido desenvolvido de várias maneiras.”

qualidade, sendo que as mudanças quantitativas dão origem às qualitativas revolucionárias; 2- a lei dos contrários, a qual sustenta que a realidade concreta é uma unidade de contrários e contradições; e 3- a lei da negação da negação, a qual afirma que no conflito de contrários um contrário nega o outro e, por isso, é negado por um nível superior do desenvolvimento histórico que preserva algo de ambos os termos negados. Tal lei é representada pelo esquema: tese, antítese e síntese. (BOTTOMORE, 2012, p. 382).

Enquanto o materialismo dialético é entendido como uma filosofia, o materialismo histórico é considerado uma concepção de história, um núcleo científico e social da teoria marxista. Segundo Friedrich Engels (1892) na “Introdução” do seu livro *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, o materialismo histórico é

[...] uma visão do desenrolar da história que procura a causa final e grande força motriz de todos os acontecimentos históricos importantes no desenvolvimento econômico da sociedade, nas transformações dos modos de produção e de troca, na consequente divisão da sociedade em classes distintas e na luta entre essas classes (ENGELS 1892 *apud* BOTTOMORE, 2012, p. 383).

Desse modo, é mais adequado afirmar que o materialismo histórico é uma teoria empírica. Esta teoria encontra sua formulação clássica no “Prefácio” da obra de Karl Marx (2008) *Contribuição à crítica da economia política*. No “Prefácio”, Marx afirma categoricamente que a estrutura econômica da sociedade, a qual é constituída de relações de produção, é a base da sociedade e neste alicerce se ergue a superestrutura. A estrutura social não pode ser concebida como unidades produtivas, um conjunto dado de instituições ou condições materiais, “mas como uma soma total das relações produzidas pelos homens ou, em outras palavras, das relações de classe que, entre eles, se estabelecem” (BOTTOMORE, 2012, p. 39). Partindo dessa concepção de base, é pressuposto que a sua relação com a superestrutura é bastante complexa. Sabendo disso e antevendo que a determinação da base poderia ser mal compreendida, Marx caracterizou esta relação como sendo histórica, desigual e compatível com a eficácia da própria superestrutura. No livro *Teorias da mais-valia*, Marx afirmou que

[...] para examinar a ligação entre a produção espiritual e a produção material, é acima de tudo necessário compreender a última não como uma categoria geral, mas em sua forma *histórica definida*. Assim, por exemplo, diferentes tipos de produção espiritual correspondem ao modo capitalista de produção e ao modo de produção da Idade Média. Se a própria produção material não for concebida em sua fase histórica específica, é impossível compreender o que é específico à produção espiritual que a ela corresponde e a influência recíproca de uma sobre a outra. (MARX [s/d] *apud* BOTTOMORE, 2012, p. 39).

Esta citação de Marx enfatiza que embora a produção espiritual seja determinada pelas condições históricas, a produção espiritual também exerce influência na produção material.

Assim, a superestrutura não é um reflexo mecânico da base, ao contrário, possui uma dinâmica própria. A prova disso é que a produção artística e jurídica se desenvolvem em alguns momentos da história de maneira desigual. A arte grega, por exemplo, tem como pressuposto a mitologia grega, a qual, por sua vez, “é uma forma primitiva de tornar propícias forças naturais que não são bem-compreendidas ou dominadas, de modo que, nas palavras de Engels, essas falsas concepções têm ‘um fator econômico negativo como base’” (BOTTOMORE, 2012, p. 39). Essas forças naturais no modo capitalista de produção já são dominadas e, contudo, a arte grega ainda goza de grande estima e ainda representa um modelo. Assim, a determinação da base não reduz a arte a fenômenos econômicos, já que a superestrutura possui uma autonomia relativa. O sentido da palavra *determinação* não é a de um processo em que um conteúdo subsequente é essencialmente prefigurado, previsto e controlado por uma força externa pré-existente. Ao invés disso, a determinação da base em relação à superestrutura fixa limites e exerce pressões, isto é, representa as forças externas e as leis internas de um desenvolvimento particular. A totalidade das relações de produção, nesse sentido, constitui uma base econômica da sociedade, a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política que, por sua vez, produz formas sociais determinadas de consciência. Assim, “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (MARX, 2008, p. 49).

A partir dessas considerações, Marx evidenciou a relação entre os aspectos subjetivos da vida humana e as condições materiais de uma determinada época. Além disso, também mostrou que em momentos de revolução social há a transformação do fundamento econômico e isso interfere na produção da vida espiritual. Fazendo uma leitura interpretativa do “Prefácio” da obra já citada de Marx, Gerard Duménil (2011), no livro *Ler Marx*, argumenta que Marx atentou-se para a necessidade de 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.

Toda esta reflexão foi base para a elaboração de uma *estética marxista*. Contudo, esta estética nunca pôde se tornar homogênea e traz consigo abordagens, muitas vezes, contraditórias entre si. Uma demonstração um tanto quanto irônica disso é a frase que foi proferida pelo próprio Karl Marx em relação aos “marxistas” da França no final dos anos 1870: “A única coisa que sei é que eu não sou marxista” (MARX; ENGELS, 2012, p. 40). Isso demonstra que Marx tinha consciência das tendências dogmáticas que começavam a surgir a partir de suas formulações teóricas. Segundo Mikhail Lifschitz (2012, p. 40), no prólogo que escreveu sobre o livro *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*, de Marx e Engels, essas tendências “eram consequência da influência da ideologia burguesa, vinculada, à época, à invasão de literatos e professores que aderiram aos partidos operários no período em que se tornavam partidos de massas”. Essas interpretações vulgares repercutiram no processo de elaboração de uma teoria estética marxista e criaram terreno para que fosse dito que os estudiosos marxistas da literatura compreendiam as obras literárias como um reflexo mecânico da realidade, logo, uma imitação dela. Lifschitz (2012, p. 42) aponta também que a literatura da Segunda Internacional transformou a concepção de mundo marxista em “uma doutrina sociológica unilateral, que facilita a conciliação com qualquer fato da vida mediante a referência ao desenvolvimento das forças produtivas”. Além disso, o surgimento de uma forma específica de produzir literatura, que é o realismo socialista, foi visto como um problema, já que em inúmeros casos privava o artista de sua liberdade individual de criação. Segundo Adolfo Sánchez Vázquez (1968, p. 20), no livro *As ideias estéticas de Marx*, o realismo socialista foi uma tentativa, em meados dos anos 30, de “generalizar e sintetizar a experiência artística acumulada depois da Revolução de Outubro, e responder de um modo definitivo à necessidade de criar uma nova arte, a serviço da nova sociedade, e nutrida, portanto, da ideologia socialista”. Contudo, como o realismo socialista foi desenvolvido por diferentes caminhos e perspectivas artísticas diversas, ocorreu um certo deterioramento da ideia inicial, sobretudo durante o governo de Stálin. Em grande parte, “o que durante os anos do período stalinista se fazia passar por realismo socialista não era senão sua transformação em idealismo ‘socialista’” (VÁZQUEZ, 1968, p. 37). Outra questão é que a relação equivocada que alguns autores marxistas fizeram entre base e superestrutura abriu espaço para a compreensão de que a

literatura refletia mecanicamente a realidade objetiva, o que também prejudicava o caráter criativo da arte.

Segundo Vázquez (1968), os primeiros teóricos que tentaram delimitar de fato uma estética marxista surgiram nas últimas décadas do século XIX e começo do XX, e figuram entre eles Franz Mehring, na Alemanha; e G. Plekhanov, na Rússia. Mehring (1897), em seu texto “A lírica socialista”, comenta sobre um tipo de poesia produzida nos anos de 1840, o qual nomeia de poesia socialista. Entre poetas elogiados e criticados, o autor destaca o poeta lírico alemão Ferdinand Freiligrath que, antes de se tornar um revolucionário, foi criticado pela Gazeta Renana, jornal dirigido por Marx e Engels. Marx, contudo, redimiou o poeta devido a uma coletânea de poemas políticos<sup>7</sup> escritos por Freiligrath. Mehring (1870, p. 4) comenta que, nessa coletânea de poemas, “tudo o que se diga sobre a retórica poética ou sobre a poesia retórica, a palavra rimada, a sequência rítmica das sílabas conhece objetivos mais altos do que o simples despertar de sensações agradáveis nos ouvidos dos leitores”, já que tais recursos de composição poética foram usados a serviço do repasse da mensagem socialista. Ao lado de Freiligrath, apresenta também o poeta e publicista proletário alemão George Weerth, digno de ocupar “um lugar ao lado da rigorosa maldição de Heine e da poesia cheia de bÍlis e ódio de Freiligrath” (MEHRING, 1879, p. 4), devido ao poema “Rübezahl”. Neste poema, Weerth “cantou a indústria como escravizadora e ao mesmo tempo como libertadora da humanidade: sombria e como um látego selvagem na mão ela açoita o pobre a um trabalho escravo extraordinariamente pesado” (MEHRING, 1879, p. 4-5), como se pode ver nos seguintes versos: “(A indústria) Imolando pessoas de novo/ permanece diante de nós o desejo insaciável/ dum erro. / Um encobre sua cabeça chorando, / enquanto outro brilha com vestes de ouro.” (MEHRING, 1879, p. 5). Mehring, assim, reivindica a criação de uma décima Musa, que seria a da revolução. Esses apontamentos demonstram que o autor sublinhava o caráter de classe do fenômeno artístico sem desconsiderar a dimensão criativa da arte. Contudo, “manifesta seu apego a certas teses kantianas que ele joga indispensáveis para completar Marx”, o que resulta numa oscilação “entre um esquematismo sociológico e um certo formalismo de raiz kantiana” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 13).

Plekhanov, por sua vez, tentou superar as contradições apresentadas em Mehring e outros teóricos, e fez considerações importantes sobre “as estreitas relações entre a arte e a luta

---

<sup>7</sup> Não há tradução para o idioma português dos poemas dessa coletânea, que em alemão se chama *Ein Glaubensbekenntnis* (1844), e cuja tradução do título em português, no texto de Mehring, é *Confissão*. Há uma tradução espanhola da coletânea – *Declaración de Conciencia* – que também não é de fácil acesso.

de classes; [...] a relatividade dos ideais de beleza e assinala a unidade do conteúdo e da forma, ao mesmo tempo que o papel determinante do conteúdo ideológico” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 13).

No livro *A arte e a vida social*, Plekhanov (1964, p. 24), sobre a obra poética, argumenta que:

A obra poética, e em geral a obra artística sempre dizem algo, porque sempre *exprimem algo*. “Dizem”, claro está, à sua maneira. O artista exprime sua ideia por meio de imagens, enquanto o publicista demonstra seu pensamento mediante *deduções lógicas*. E se um escritor, em lugar de operar com imagens, recorre aos argumentos lógicos ou se utiliza das imagens para demonstrar uma questão determinada, então, não se trata de um artista, mas de um publicista, mesmo no caso em que não escreva ensaios ou artigos, mas novelas, relatos ou obras de teatro.

Este trecho demonstra que a diferença entre o poeta e o publicista está no fato de que o primeiro cria imagens, enquanto o segundo molda o discurso a partir de deduções lógicas. Portanto, a criação artística em Plekhanov não é entendida como mera imitação do real. Contudo, por vezes, o autor não consegue delimitar de modo satisfatório a questão da autonomia relativa da arte, conceito que fornece à estética marxista a possibilidade de enxergar, mais adequadamente, tanto a dimensão criativa da arte, quanto sua dimensão determinada pelos fatos históricos. Por isso, “não é casual [...] que parta de Plekhanov a tendência no sentido de reduzir a estética marxista a uma sociologia da arte” (VÁZQUÉZ, 1968, p. 14).

É apenas com Lênin que a estética marxista encontra possibilidades de abandonar os preceitos dos teóricos revisionistas da Segunda Internacional. No texto “A organização do Partido e a Literatura de Partido”, escrito em 1905, o autor argumenta que

[...] não se discute que a atividade literária é a que menos se submete à igualização e nivelamento mecânicos, à dominação da maioria sobre a minoria. Não se discute que nesta atividade é absolutamente necessário assegurar maior amplitude à iniciativa pessoal, às inclinações individuais, amplitude pensamento e à fantasia, à forma e ao conteúdo. (LÊNIN, 1905, p. 3).

Vê-se, portanto, que há uma nítida valorização do aspecto criativo da arte, não a mera imitação de estruturas sociais. O que Lênin postula é que o proletário deve desenvolver a literatura de partido, que consiste em tornar a atividade literária uma parte da causa proletária, uma vez que a liberdade do escritor burguês é uma dependência mascarada, porque em várias ocasiões o artista é subordinado às necessidades do mercado. Contudo, a discussão mais desenvolvida em relação a Lênin está no livro *Materialismo e Empiriocriticismo* (1975), o qual apresenta uma teoria do conhecimento a partir do materialismo histórico dialético: a Teoria do Reflexo (TR). Vale ressaltar que Lênin não discutiu diretamente sobre literatura nesta obra, mas muitos teóricos se valeram da TR para formular questões literárias. Com isso, no que se refere ao trabalho artístico, segundo K. Dolgov (1975, p. 65), no texto “A criação artística e a teoria

leninista do reflexo”, “o reflexo não deve ser considerado como qualquer coisa de inerte. Pelo contrário, e como maior relevo da arte, tal reflexo é dinâmico, criador, actuante”. A palavra “reflexo” não é usada no sentido de imitação, mas como um processo em que a superestrutura reflete a base. O artista, portanto, apreende tal reflexo e a partir disso exige para sua criação “unidade dos sentimentos e do intelecto, uma grande imaginação, uma intuição penetrante” (DOLGOV, 1975, p. 66). O que está em questão, nesse caso, é o reconhecimento de que a criação de uma obra de arte tem por base a realidade objetiva. Desse modo, Lênin “nunca deixou de insistir no caráter de classe da criação artística: o criador vive numa sociedade de classes e não pode abstrair-se disso” (DOLGOV, 1975, p. 79). Quando Lênin apelava aos escritores, como fez no texto “A organização do Partido e a Literatura de Partido”, o fez sem desconsiderar o processo criativo de uma obra literária, e no intuito de fazer com que os escritores se colocassem na posição de defesa do proletariado.

O que se apresenta como problemático na TR é a ideia passada, por vezes, de que a base é um estado estático e a superestrutura a reprodução dessa base imóvel, como se a superestrutura não precisasse ser analisada nela mesma. No livro *Materialismo e Empiriocriticismo*, Lênin afirma que “o materialismo histórico reconhece o ser social como independente da consciência social da humanidade. [...] a consciência é apenas um reflexo do ser, no máximo um reflexo aproximadamente verdadeiro (adequado, perfeitamente exato)” (LÊNIN, 1908 *apud* BOTTOMORE, 2012, p. 41). Esta citação, ainda que seja contraditória com as outras afirmações de Lênin que não são de modo algum reducionistas, abre caminho para uma leitura mecânica da relação base-superestrutura. Sobre isso, Raymond Williams (2011), no texto “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, argumenta que a superestrutura é uma forma de mediação e algo mais do que a mera reprodução ou reflexo da base. Além disso, a base nunca é, na prática, uniforme ou estática; existem contradições profundas nas relações de produção e nas consequentes relações sociais, ou seja, há a possibilidade constante de variação dinâmica dessas forças. Como as relações de produção e as relações sociais são atividades específicas de homens reais, portanto, ativas, dinâmicas e complexas, a base não pode ser imaginada figurativamente como um estado, mas sim como um processo. Para pensar a questão da produção artística de um ângulo que não exclua a relação entre base e superestrutura, mas que também não entenda essa relação de modo mecânico e pré-existente, Williams (2011, p. 43) propõe que “seria preferível que pudéssemos iniciar com a proposição [...] de que o ser social determina a consciência”. Isso porque o artista, enquanto ser social, é imbuído de ideologias específicas de seu tempo histórico e, à medida que tem a

subjetividade historicamente construída por tais processos sociais, formaliza questões relativas às contradições da sociedade em que vive de modo consciente ou não.

Desse modo, não é excessivo ressaltar 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) 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. Ainda pensando sobre a relação entre vida objetiva (material) e vida subjetiva (espiritual-mental), Antonio Candido (2000), no texto “Estrutura literária e função histórica”, defende a tese de que uma obra literária está intimamente ligada com o momento histórico em que está situada. Essa relação é expressa não só no conteúdo, mas na própria forma literária. Em outros termos:

A função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária [...] esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que esta obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade. (CANDIDO, 2000, p. 153).

O “nível de realidade” que Candido pontua é justamente o nível da realidade objetiva, isto é, das transformações históricas em si. Já o “nível de elaboração da realidade” é o modo como os homens representam essas transformações e contradições sociais. Ainda que o autor

de determinada obra não queira expressar nenhum “conteúdo social”, ele o faz, uma vez que está imerso nas ideologias de seu período histórico. Desse modo, o artista é um mediador entre conteúdos sociais e produção artística.

Peter Szondi (2011), no texto “Estética histórica e poética dos gêneros”, teoriza o movimento dialético entre forma estética e conteúdo social, partindo do pressuposto de que tanto a forma artística, quanto seus conteúdos (temas), são históricos e contingentes, ou seja, o conteúdo é indeterminável e depende de algum fato histórico, que pode ou não acontecer, que por sua vez delimita os contornos da forma estética. Assim, o conteúdo não é informe e a forma não é totalmente fixa. Desse modo, tanto a forma, quanto o conteúdo possuem enunciados que podem entrar em contradição quando uma forma estética, estabelecida e não questionada por um conteúdo social, é posta em questão por novos conteúdos sociais que trata de assimilar, mas que são incompatíveis com seu enunciado. A dialética de forma e conteúdo, então,

[...] passa a ser vista como dialética entre os enunciados de conteúdo e enunciados formais. Com isso, porém, já está dada a possibilidade de ambos entrarem em contradição. Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como que no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situados no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo. É essa antinomia interna que torna historicamente problemática uma forma literária... (SZONDI, 2011, p. 20).

Conclui-se, a partir disso, que as contradições se põem e repõem continuamente, criando um movimento dialético que possui duas dimensões que se relacionam: a histórica e a estética. A primeira diz respeito ao processo de consolidação de modelos (formas), enquanto a segunda representa o processo de consolidação de conteúdos particulares a partir do fazer literário de autores particulares. As duas dimensões são mediadas pela necessidade de renovação dessas formas, a qual é feita a partir do trabalho individual de cada autor. Com isso, quando existe uma forma relativamente estável, que pressupõe um conteúdo compatível, há equivalência entre forma e conteúdo. Essa equivalência é perturbada quando novas experiências pessoais, estimuladas por novos processos históricos, fazem com que os escritores criem novos conteúdos, questionando a forma estética anterior. A contradição passa a ser entendida como tal quando é estabilizada em forma estética, criando assim um novo modelo relativamente estável.

## **2. A POESIA NA PERSPECTIVA MATERIALISTA HISTÓRICA DIALÉTICA**

György Lukács (2011, p. 245), no texto “A característica mais geral do reflexo lírico”, afirma que “na elaboração teórica da teoria marxista-leninista do reflexo, a lírica foi até hoje imperdoavelmente negligenciada”. Lukács continua e diz que, sob a influência do teórico marxista da literatura e também poeta Christopher Caudwell, “surgiu até mesmo a tendência a aplicar a teoria do reflexo somente à épica e ao drama, enquanto a lírica aparecia [...] como uma autorrepresentação da interioridade subjetiva, cujas raízes remontariam aos comportamentos mágicos da sociedade primitiva” (LUKÁCS, 2011, p. 245)<sup>8</sup>. Sem se ater à crítica feita diretamente a Caudwell, Lukács possui razão ao dizer que a lírica foi negligenciada pela maioria dos críticos e teóricos marxistas da literatura. Não é difícil encontrar estudos longos e consistentes sobre a prosa ou o teatro, mas quando o assunto é a teoria da lírica, apenas alguns textos são encontrados<sup>9</sup>. Isso não significa que estes textos são de má qualidade, a questão é encontrar as motivações que fizeram a lírica ser quase ignorada pela estética marxista de um modo geral. Uma forma de chegar a estes motivos é compreender as concepções de poesia que circulavam entre poetas e críticos principalmente no século XX, uma vez que os primeiros teóricos que tentaram delimitar de fato uma estética marxista surgiram nas últimas décadas do século XIX e começo do próximo século. Cristozão Tezza (2003), no texto “A poesia segundo os poetas”, fez uma investigação sobre algumas das afirmações que se fizeram e se consolidaram sobre a poesia do século XX. Apesar de Tezza não ser um autor da crítica marxista, seus apontamentos neste texto servem para compreender o que, no horizonte de poetas e críticos, se convencionou denominar como poesia.

---

<sup>8</sup> Provavelmente, Lukács está falando sobre o livro *Illusion and Reality - a Study of the Sources of Poetry*, publicado em 1937. Segundo José Paulo Netto, num artigo publicado no site do blog da editora Boitempo em 19/09/2016, “*Ilusão e realidade* é um extraordinário esforço para apreender o processo de nascimento e desenvolvimento da poesia, que Caudwell considera uma das primeiras atividades estéticas do homem. Não é um livro, porém, que se limita, como já se observou, tão somente a fundar ‘uma poética marxista’, ainda que, dos seus 12 capítulos, 8 sejam formalmente dedicados à investigação da poesia, da Antiguidade à ‘poesia moderna (que Caudwell toma como emergente no século XVI ocidental: a poesia que ele circunscreve a partir da emergência do capitalismo)’. Na introdução do livro de Caudwell (1963, p. 7, tradução nossa), o autor apresenta o estudo e diz: “Este é um livro não só sobre poesia, mas também sobre as fontes da poesia. A poesia é escrita em linguagem e, portanto, é um livro sobre as fontes de idiomas. A linguagem é um produto social, o instrumento pelo qual os homens se comunicam e se convencem mutuamente. Assim, o estudo das fontes da poesia não pode ser separado do estudo da sociedade”. *Illusion and Reality* ainda não possui tradução para o português, por este motivo, os argumentos do autor não serão apresentados em contraste com as afirmações de Lukács, já que demandaria um maior tempo de pesquisa para sua tradução. Fazê-la poderia comprometer o objetivo principal deste trabalho, que é o estudo da poética de Raul Bopp. Ainda assim, é importante apresentar o livro para futuras pesquisas. O artigo completo de José Paulo Netto está disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/09/19/caudwell-pioneiro-da-critica-marxista-inglesa/>. Acessado em: 13/09/18.

<sup>9</sup> Esta afirmação leva em conta, principalmente, os textos que ainda não foram traduzidos para o português, como é o caso da obra já citada de Christopher Caudwell, e também do livro *How To Read a Poem*, de Terry Eagleton. Apesar do idioma inglês não apresentar uma extrema dificuldade, seria interessante a tradução para que o acesso fosse facilitado.

Tezza (2003, p. 56) inicia o texto argumentando que a definição do que é poesia parece ser uma tarefa fadada ao fracasso, visto que existe um acúmulo de História que permite várias escolhas, as quais, no máximo, “poderiam chegar, instavelmente, a *alguma poesia*, ou a um modelo que, definido, excluiria a multidão dos outros”. Por este motivo, o autor continua e diz que “a própria ideia de que poesia possa ser definida [...] já implica, é claro, uma moldura teórica, uma concepção de linguagem, uma visão histórica, um pressuposto estético e daí por diante” (TEZZA, 2003, p. 56-57, grifo do autor). Assim, a tentativa de Tezza é buscar imagens da poesia, as quais transpareciam objetiva ou intuitivamente na visão de alguns poetas do século XX. Essas visões, atenta o autor, fazem parte do universo da cultura letrada, do livro, porque “o levantamento da imagem popular da poesia, de suas manifestações orais ou mesmo musicais exigiria uma diferente delimitação da pesquisa” (TEZZA, 2003, p. 58). Dito isso, o autor elenca sete imagens recorrentes em qualquer definição historicamente mais ampla de poesia. A primeira imagem, segundo Tezza, é a ideia de antiguidade, ou seja, o poeta entendido metaforicamente como uma pessoa velha, no sentido positivo do termo. Dessa visão infere-se que a poesia é anterior à palavra, o que sugere também uma noção pré-civilizatória. A poesia, então, “é uma das faces misteriosas da natureza e o poeta o seu sacerdote” (TEZZA, 2003, p. 59). A segunda imagem, retirada do poeta russo Joseph Brodsky, é uma oposição em relação à prosa. Segundo Brodsky, “o fato é que a poesia simplesmente acontece de ser mais velha do que a prosa e assim cobriu uma distância maior. A literatura começou com a poesia, com a canção de um nômade que antecede os rabiscos de um colono” (BRODSKY, 1995, *apud* TEZZA, 2003, p. 59).

A terceira imagem surge das considerações de Octavio Paz que, contudo, não entram em total discordância com a visão anterior. Em *Signos em rotação* (1996) e em *O arco e a lira* (2012), Paz fala sobre a importância do ritmo para a definição da poesia, assegurando que o ritmo está espontaneamente em toda forma verbal, mas só se realiza plenamente na poesia. Assim, o ritmo se torna a condição de existência do poema, sendo inessencial para a prosa. Disso, segundo Tezza (2003, p. 60, grifos do autor), deduz-se que “se o ritmo é ‘inessencial’ para a prosa, mas ao mesmo tempo é o elemento mais antigo da linguagem, a linguagem *nasceu como poesia* e, portanto, *degradou-se* como prosa”. Essa imagem cria a visão da poesia como mistério, o que muitas vezes causa a renúncia da razão para explicar a própria poesia. A quarta imagem da poesia, afetada diretamente pela terceira, é a “ideia de que ela é a forma mais alta, mais sofisticada, mais elevada, mais nobre de linguagem. Não por acaso, há como que uma ligação automática, até mesmo necessária, entre a imagem do poético e do belo” (TEZZA, 2003,

p. 65). Essa presunção de superioridade tende a se agravar no mundo moderno, já que o poeta, tendo perdido sua aura, precisa se afirmar constantemente diante do risco da sua extinção. Tezza afirma que essa visão não parte apenas de uma idiosincrasia poética, para ele, o poeta buscará uma concepção de linguagem que forneça os argumentos técnicos para sustentar tal concepção. O problema é que “o paradoxo que daí resulta não pode (e nem quer) ser resolvido pela razão” (TEZZA, 2003, p. 65). Outro problema relacionado à quarta imagem é que o contraste entre poesia e prosa delimita uma definição específica de lírica, a qual possibilita a existência de várias críticas negativas por parte, principalmente, dos prosadores. Este foi o caso de Witold Gombrowicz<sup>10</sup>, que fez considerações bastante provocativas como as que se seguem: “Aquilo que a minha natureza dificilmente suporta é o extracto farmacêutico e polido a que se chama ‘poesia pura’, sobretudo quando é em verso”; “Por que razão não gosto eu da poesia pura? Pelas mesmíssimas razões que me levam a não gostar de açúcar ‘puro’. O açúcar é coisa deliciosa quando se toma no café, mas ninguém se poria a comer uma pratada de açúcar – seria demais” (GOMBROWICZ, 1989 *apud* TEZZA, 2003, p. 67). Gombrowicz, além da provocação, aponta como traços definidores da lírica o canto, o ritmo, a rima, o verso, a nobreza, a depuração e a condensação, todos eles compartilhados pelo senso comum. O escritor polaco lamenta que falte à poesia justamente o elemento prosaico, isto é, “ele sente falta da contaminação da ‘realidade’ sobre a poesia” (TEZZA, 2003, p. 68). Essa visão é essencial para compreender a forma estética da lírica como algo alheio ao social, o que pode ter influenciado diretamente a concepção de poesia de alguns autores marxista. Antes de aprofundar esse ponto, é necessário continuar a investigar as outras imagens da poesia.

A quinta imagem apontada por Tezza é o fato de a poesia não poder ser definida pelo seu uso. Segundo T. S. Eliot, “se ela comemora um evento público, ou celebra um festival, ou adorna um rito religioso, ou diverte um público, tanto melhor” (ELIOT, 1967 *apud* TEZZA, 2003, p. 68). Disso entende-se que se a poesia faz tudo o que foi citado por Eliot, o faz por acaso, assim, a natureza da poesia não pode ser determinada por uma utilidade objetiva. Segundo Tezza (2003, p. 69, grifo do autor), “eis um ponto em que, por caminhos tortos e completamente descontraídos, a alta poesia se encontra com a intuição popular: a ideia da poesia como *linguagem ornamental* é forte no imaginário popular”. No que se refere à utilidade, o pensamento poético moderno consolidou uma forte imagem da poesia como algo que não

---

<sup>10</sup> (1904-1969) Escritor e dramaturgo polaco, considerado um dos maiores autores da Literatura Polaca do século XX.

possui utilidade. Ainda segundo Tezza (2003, p. 70, grifos do autor), a ideia moderna da não-utilidade da poesia como um de seus traços essenciais tem, ao menos, três faces, sendo elas:

A primeira, mais “científica”, digamos assim, decorre do surgimento e da consolidação histórica dos conceitos dos formalistas russos, consubstanciados mais tarde pela célebre tábua das funções da linguagem, classificadas por Roman Jakobson. [...] Como linguagem, a poesia não serve *para* alguma coisa; ela simplesmente *é*. [...] A segunda face tem uma natureza menos técnica e mais escancaradamente ideológica: a poesia – como de resto qualquer arte – não *pode* estar a serviço de nada, não pode ser “instrumento” de nada além de si mesma. [...] Pode-se dizer talvez que esse ponto de vista decorre, historicamente, da ascensão da categoria do indivíduo solitário como um valor social ou cultural positivo, o que só aconteceu recentemente, de meados do século XVIII em diante. Nesta concepção, a poesia será entendida como o espaço da liberdade pessoal, individual e intransferível, a válvula de escape dos grilhões sociais. [...] A terceira face da inutilidade da poesia é mais prosaica, e tem origem no próprio sistema econômico capitalista e seu modo de produção de valores. Antes de se tornar *poesia* aos olhos dos leitores, a poesia se consubstancia em um *livro*, um objeto de consumo passível de compra e de venda submetido às mesmas regras, impostos e mecanismos de produção e distribuição a que são submetidos os sabonetes, os aparelhos de televisão e os pacotes de arroz.

Da última face apresentada, surge a sexta visão da poesia disseminada no século XX, que é a expressão da lírica como um espaço de resistência contra a reificação do homem. Desse modo, a poesia não é apenas mero objeto, mas também uma posição existencial. Apesar da impressão inicial dessa visão com uma concepção mais engajada da poesia, o que realmente se apresenta atrelado a esta definição é a confusão da lírica com o valor sagrado. Segundo Paul Valéry, a poesia é um apelo inexplicável que surge na vida íntima das pessoas, que se configura como uma resposta pura. Além disso, “essas pessoas sentem a necessidade daquilo que geralmente não serve mais pra coisa alguma e, às vezes, percebem não sei que arranjo de *palavras* totalmente arbitrários a outros olhos” (VALÈRY, 1999 *apud* TEZZA, 2003, p. 72, grifo do autor). Assim, de acordo com as diferentes configurações dos espíritos (a natureza subjetiva das pessoas), a poesia possui um valor nulo ou uma “importância infinita”, nas palavras de Valéry, o que a assimila ao próprio Deus. É importante ressaltar que o valor sagrado da poesia não se confunde com os valores oficiais das igrejas e religiões, ela seria uma substituta dessas instituições. A dimensão do sagrado ganha outra dimensão, que é a da autossuficiência, “como quem extrai de sua suposta fraqueza justamente o seu valor maior: o ‘não servir para nada’, a suprema heresia de um mundo dominado pelo valor do mercado, passará a ser uma das qualidades essenciais da poesia, a sua liberdade e a sua transcendência” (TEZZA, 2003, p. 73).

A sétima e última imagem apresentada por Tezza é a proximidade entre poesia e música. A música aparece como elemento central, enquanto a definição técnica do que é poesia se torna irrelevante. Essa aproximação com a música acentua, uma vez mais, a oposição em

relação à prosa, uma vez que a antiguidade, o mistério, a música, o canto, o ritmo, a pureza, a não-utilidade, a eternidade e o ideal, não são traços característicos da prosa. A prosa, por sua vez, representa a linguagem imediata e concreta, cotidiana, não musical, sendo impura, contaminada, perecível e útil. As imagens elencadas por Tezza foram baseadas num grupo específico de poetas, os quais trabalhavam, muitas vezes, com categorias díspares para a definição da poesia. Algumas dessas visões ressoaram no entendimento do senso comum, afetando muitas vezes a concepção de alguns críticos e teóricos da estética marxista, como é o caso de Jean-Paul Sartre. Sartre (2015), no texto “Que é escrever”, o qual discute especificamente a questão da poesia, se aproxima da quarta imagem apresentada por Tezza, em que a distinção entre poesia e prosa cria o entendimento de que a forma estética da lírica é alheia ao social. O que Sartre discute é a incapacidade da forma poética em assimilar o realismo socialista, já que tal forma seria um tipo de arte extremamente subjetiva, incapaz de tomar partido da causa proletária. O autor, ainda, faz algumas considerações sobre a arte (pintura, escultura, música e literatura – poesia e prosa) e a possibilidade de engajamento da mesma. Já no começo do texto, Sartre adianta que não quer engajar a arte de maneira geral, quer engajá-la na medida em que as características estéticas de cada forma artística permitem. A partir disso, o autor toma a pintura como exemplo e afirma que, ao contrário da escrita, a qual proporciona a criação de símbolos e significados, a pintura *cria* coisas. Desse modo, ao pensarmos que um pintor faz uma casa “precisamente, ele as *faz*, isto é, cria uma casa imaginária sobre a tela e não um signo de casa” (SARTRE, 2015, p. 17, grifo do autor). Ao invés disso, o escritor pode, ao descrever um casebre, mostrar “o símbolo das injustiças sociais, provocará nossa indignação” (SARTRE, 2015, p. 17). O pintor, então, é mudo, porque apresenta uma coisa, enquanto o escritor cria significado para a mesma coisa. Contudo, o autor pontua que há distinções entre os escritores, isto é, há uma diferença crucial entre poeta e prosador, uma vez que o primeiro, ainda que trabalhe com as palavras, “está lado a lado com a pintura, a escultura e a música” (SARTRE, 2015, p. 18). Isso porque a poesia não usa as palavras de modo utilitário como faz a prosa, antes, “a poesia *se serve* de palavras; eu diria antes que ela *as serve*” (SARTRE, 2015, p. 19, grifos do autor). Para o poeta “a linguagem é uma estrutura do mundo exterior [...] o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira” (SARTRE, 2015, p. 20).

Desse modo, Sartre conclui que não é ambição do poeta encontrar uma verdade, ou criar significado para as coisas como faz o prosador; assim como o pintor, o poeta apresenta uma

coisa, suas palavras se tornam a coisa em si. Assim, ao expor seus sentimentos, o prosador os esclarece, e “o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las” (SARTRE, 2015, p. 23). Ao dizer que o poeta “vaza suas paixões em seu poema”, Sartre também concorda com a sexta imagem da lírica, a qual define a poesia como um apelo inexplicável que surge na vida íntima das pessoas, um local de resistência do indivíduo solitário que, por meio da escrita poética, ganha liberdade pessoal e foge da alienação da sociedade capitalista. Ainda assim, Sartre conclui que é uma tolice falar de engajamento poético, uma vez que a indignação social, a cólera e o ódio político se tornam, no poema, a coisa em si, e não seu retrato. O único engajamento poético que se pode ter é aquele em que o homem “se empenha em perder. É o sentido profundo desse azar, dessa maldição que ele [o poeta] sempre atribui a uma intervenção do exterior, quando na verdade é a sua escolha mais profunda – não a consequência, mas a fonte de sua própria poesia” (SARTRE, 2015, p. 25). Ao tentar definir os contornos da forma estética da lírica, Sartre absorve algumas imagens da poesia que estão na contramão dos pressupostos da estética marxista. Diferentemente deste autor, György Lukács, valendo-se da TR de Lênin, formula importantes considerações para a teoria marxista da arte, inserindo-se na chamada teoria estética marxista-leninista. Isso porque, para o autor, a criação artística é uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana, um meio que o homem dispõe para refletir e captar o real, o que a inclui na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo histórico dialético de Lênin. Entretanto, é necessário perceber que o reflexo artístico possui peculiaridades e características próprias, uma vez que este reflexo está no nível da particularidade e se supera, dentro do processo de reflexo da realidade, no singular e no universal. Ao captar a realidade, o artista se depara com aquilo que é fenômeno e com o que é essência, já que ambos os momentos constituem a realidade percebida. Segundo Lukács (2012, p. 26), no texto “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, a realidade apresenta diversos níveis, sendo eles “a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias”. Essa dialética de fenômeno e essência relativiza-se ao atravessar toda a realidade, de modo que aquilo que era essência e que se contrapunha ao fenômeno, aparece como fenômeno ligado a uma outra essência e assim por diante. É esse movimento do real, para o autor, que deve estar refletido na verdadeira obra de arte. Em síntese,

A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa

esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos e contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. (LUKÁCS, 2012, p. 26)

Logo, para Lukács, a verdadeira arte é a realista, como o próprio autor reconhece em sua entrevista ao jornalista tcheco Antonin Leihm, no começo do ano 1964: “Toda grande arte é realista, desde Homero, pelo fato mesmo de que reflete a realidade; este é o critério indisfarçável de todo grande período artístico, ainda que os meios de expressão variem infinitamente” (LUKÁCS, 1964 *apud* VÁZQUÉZ, 1968, p. 41). Contudo, o autor condena tendências naturalistas, porque, segundo ele, se articulam numa pseudo unidade, partindo de uma concepção de mundo mistificada. Desse modo, mais uma vez, o que se coloca em questão é o reconhecimento de que a criação de uma obra de arte tem por base a realidade objetiva, ainda que em Lukács essa afirmação ganhe contornos mais delimitados em termos de estética, como a eleição da categoria *tipo* como sendo essencial para definir o realismo na prosa. Assim, 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 torná-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)

Tanto as considerações sobre reflexo do real, quanto as sobre realismo, vão prevalecer na abordagem de Lukács em relação à lírica. No texto já citado “A característica mais geral do reflexo lírico” (2011), o autor 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). Com isso, a ação da subjetividade num poema lírico ganha um papel mais dinâmico em relação, por exemplo, à épica e ao drama. Para Lukács, diferentemente das imagens três e cinco, a atividade criadora do escritor, seja ele prosador ou poeta, parte de um processo em que o sujeito artístico apreende a realidade e a expressa segundo

as características de formas estéticas específicas. No caso da poesia, é pela subjetividade do escritor que as contradições sociais são refletidas e, por isso, se configura como uma forma artística realista, mesmo que para expressar tal realidade o autor utilize técnicas literárias consideradas não realistas. Então, como é pontuado na terceira imagem poética, a poesia, para ao autor, não se configura como algo misterioso que foge à razão, já que Lukács determina todo um processo anterior à criação literária em si, explicando, portanto, os fundamentos da criação poética. Além disso, as afirmações de Lukács colocam em dúvida a noção de “não-utilidade” da poesia, como evidenciou a quinta imagem, pois a tensão entre sujeito lírico e a realidade concreta representa o movimento dialético entre fenômeno e essência, o que, segundo Lukács (2011, p. 247), torna o comportamento do poeta lírico “ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Com efeito, o caminho que leva do fenômeno à essência, da superfície à lei, só pode ser percorrido de modo ativo”. Esta atividade do poeta, então, se configura como a forma mais profunda do reflexo da realidade, assim, fazendo com que a poesia se configure como um elemento de conhecimento das contradições sociais. Lukács acrescenta, ainda, que à medida que o poema lírico apresenta a dialética objetiva do fenômeno e da essência como sendo indissociáveis entre si, a realidade representada na lírica “se manifesta de certo modo diante de nós *in statu nascendi*” como “*natura naturans*” (LUKÁCS, 2011, 247). A partir dos argumentos de Lukács, é possível inferir que não existe para o autor impossibilidade de engajamento para a forma poética ou qualquer outra forma artística. Ainda segundo Lukács, este engajamento deve partir da utilização de técnicas que favoreçam a representação da dinâmica social, o que levará a obra a ser classificada como boa ou não, mas, em princípio, a lírica também é um meio de acesso à realidade social.

Partindo de uma perspectiva diferente da de Lukács, e também negando as afirmações de Sartre, Theodor W. Adorno (2003), no texto “Palestra sobre lírica e sociedade”, demonstrou a relação da forma estética da lírica com a sociedade moderna. Muito longe de tentar fazer demonstrações de teses sociológicas a partir de poemas líricos, Adorno quis evidenciar que as referências sociais nas formações líricas revelam “nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade” (ADORNO, 2003, p. 66). Nesse sentido, o elemento social da lírica é um componente de sua estrutura, isso porque o poeta, ao criar um poema, está imbuído de certa visão de mundo que não lhe escapa. Assim,

o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

Vale ressaltar que o conceito de lírica para Adorno tem um caráter completamente moderno e, por isso, sua dimensão social está ligada à constituição da subjetividade humana no contexto de ascensão e desenvolvimento do capitalismo. Quando o sujeito lírico tenta se resguardar do social mergulhando em si próprio, está negando a realidade em que se insere. Adorno (2003, p. 70) argumenta que o “caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos a considerar, justa ou injustamente, como critério da lírica” só se realiza como forma estética na Idade Moderna. O autor faz considerações breves sobre a lírica contemporânea, a qual expressaria a desestabilização desse eu. A ilusão da autodeterminação, que proporciona ao sujeito projetar o mundo a partir de sua perspectiva, entra em declínio no final do século XIX, com a nova experiência da realidade humana que se vê diante de um cenário de precarização num mundo caótico, em rápida transformação, com guerras e progressos técnicos que passam a ameaçar e dominar o homem. O que se configura, então, é a crise da própria individualidade, já que o sujeito concebe que a projeção do mundo não depende apenas de sua própria perspectiva, mas de fatores externos que não controla. Dito isso, “talvez o vigor coletivo da lírica contemporânea se deva, em larga medida, aos rudimentos linguísticos e anímicos de uma condição ainda não inteiramente individuada” (ADORNO, 2003, p. 78). Conclui-se a partir dessas considerações que a individualidade presente na lírica é construída historicamente e é mediada 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. Portanto, a relação entre lírica e sociedade não é expressa por algo além do poema, mas tão somente pelo seu material próprio. A presença do eu, que se recolhe e se retrai em si mesmo, levando ao distanciamento da superfície social, só ocorre “por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem [...]. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos” (ADORNO, 2003, p. 74). Assim, a configuração linguística da lírica se reveste em objetividade, isto é, alcança a relação do indivíduo com a sociedade. Por meio disso é que o poema lírico, que é expressão individual, chega ao universal que, por sua vez, é constituído de ações particulares de sujeitos que vivem no mesmo contexto histórico. Contudo, o alcance ao universal não salva um poema lírico do “risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada” (ADORNO, 2003, p. 67).

Quando Adorno assegura que é necessário partir de um procedimento imanente para compreender a relação social da lírica, enfatizando que essa relação só pode ser encontrada na configuração linguística do gênero, está indiretamente falando de um modo específico de

*mimesis*, entendida como criação. O tomar-forma estético da lírica está no fato de que o autor cria mecanismos linguísticos que buscam expressar uma subjetividade que tenta se desvencilhar da objetividade, mas acaba alcançando-a. O que se pode afirmar disso é que Adorno demonstra as relações histórico-sociais que envolvem a lírica partindo de sua própria forma estética. Por isso, seria um equívoco dizer que o autor de “Palestra sobre lírica e sociedade” considera uma obra artística como a imitação das relações sociais, uma vez que essas relações só podem ser reveladas por meio da formalização estética de conteúdos socialmente dados, o que só é possível no desenvolvimento criativo que cada autor particular dá à sua obra literária. Em relação, especificamente, ao processo mimético da lírica tradicional, Adorno (2003, p. 74) afirma que “as mais altas composições líricas são [...] aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”. Esse processo de autoesquecimento do sujeito, que se esconde na linguagem como se a própria linguagem falasse por si, assegura o que há de mais intrínseco na relação entre indivíduo e sociedade, porque representa um momento de reconciliação entre o sujeito e a linguagem sucumbida à reificação do discurso comunicativo. O que era alheio ao sujeito, neste caso, torna-se sua própria voz e ali está inteiramente presente. Pode-se afirmar, então, que a discussão de Adorno sobre a lírica oferece fundamento aos estudos de abordagem marxista sobre poesia, porque tira-a do lugar ideal de superioridade, como pontua a quarta visão da poesia apresentada por Tezza.

Influenciado pelos estudos de Adorno, no breve terceiro capítulo de *A dimensão estética*, Herbert Marcuse (1981) desenvolve questões acerca da *mimesis*, partindo de considerações sobre a autonomia da obra de arte. O autor considera que a arte não é própria de um campo determinado e também não é meramente uma questão de estilo. A arte, então, “nos seus elementos verdadeiros (palavra, cor, tom) [...] depende do material cultural transmitido; a arte compartilha-o com a sociedade existente” (MARCUSE, 1981, p. 50). Independente se uma obra artística subverte o significado das palavras ou imagens, essa transfiguração ainda faz parte da vida material/objetiva. O que faz a arte, contudo, parte da sociedade existente é sua forma estética, já que ela é que preserva e/ou resolve a contradição de falar do que existe, falando também contra o que existe. É a forma estética que “dá ao conteúdo familiar e à experiência familiar o poder de afastamento – e que leva ao aparecimento de uma nova consciência e de uma nova percepção” (MARCUSE, 1981, p. 50). A partir dessa consideração, percebe-se a influência do pensamento estético adorniano nas formulações de Marcuse, principalmente na

relação da unidade entre forma e conteúdo. Este pressuposto, que é também – e primeiro – hegeliano, considera uma obra de arte perfeita quando forma e conteúdo são idênticos.

Desse modo, um artista, ao querer abordar um determinado conteúdo deve se submeter à forma estética, porque, na arte, só ela é capaz de representar objetivos, emoções, racionalidade e imaginação removidos de uma socialização promovida por um meio repressivo. A poesia, o drama e o romance são capazes de representar que “qualquer realidade histórica pode transformar-se no ‘palco’ de tal mimese” (MARCUSE, 1981, p. 52), sendo que a única exigência é que essa realidade histórica deve ser submetida à formalização estética. O conceito de *mimesis* para Marcuse é a representação por meio do distanciamento, a subversão da consciência que só ocorre por meio da linguagem. Há, contudo, um tipo específico de *mimesis* que o autor chama de “crítica” ou “transformadora” que pode ser encontrada em diversas formas estéticas, desde Goethe até Baudelaire. Esse modo de criação literária, ao representar uma imagem de libertação, entra em contradição com a realidade objetiva e é exatamente neste aspecto que está a verdade de uma obra literária, porque compreende que “o reino da liberdade fica para lá da mimese” (MARCUSE, 1981, p. 55). Dito isso, o conceito de *mimesis* “persiste como re-presentação da realidade. Esta sujeição resiste à qualidade utópica da arte: a tristeza e a escravidão ainda se refletem na mais pura imagem da felicidade e da liberdade. Contêm o protesto contra a realidade em que são destruídos” (MARCUSE, 1981, p. 55). Se a obra de arte abandona sua autonomia, isto é, sua forma estética, em busca de tentar evidenciar as contradições sociais, sucumbe diante à realidade que procura denunciar, configurando-se como uma anti-arte. Várias vezes ao longo de sua *dimensão estética*, Marcuse tenta deixar claro que os esforços que escritores fazem para criar uma expressão direta com a vida acaba anulando a relação de aparência e essência que existe na realidade objetiva. Anula justamente o que determina o valor político da arte. A forma estética é, então, essencial à função social de qualquer obra artística. A discussão geral apresentada por Marcuse deixa evidente que, ao contrário do que as imagens dois, quatro e sete apresentam, a diferença entre poesia e prosa se dá pelas técnicas literárias utilizadas dentro de um contexto social, mas todas as formas estéticas partem do mesmo pressuposto criativo, um mesmo procedimento de submissão de um conteúdo social a uma forma estética específica. Isso impede o entendimento de que uma forma estética é melhor do que outra, pois toda a atividade literária é originada de um mesmo processo.

No livro *Literatura e Revolução* (2007), Leon Trotski também formula questões sobre a forma poética. Assim como os autores anteriores, com exceção de Sartre, Trotski acentua a relação entre economia e cultura, contexto histórico e literatura. Para o autor, não basta que

questões elementares como alimentação, vestuário e habitação sejam solucionadas, apenas isso não significaria a vitória do socialismo. É necessário, portanto, “o progresso do pensamento científico em escala nacional e o desenvolvimento de uma nova arte” que “mostrariam que a semente histórica não só germinou, como também floresceu. Nesse sentido, o desenvolvimento da arte é a maior prova da vitalidade e da importância de cada época” (TROTSKI, 2007, p. 33). Para Trotski, a elaboração de uma arte representativa do período histórico, lembrando que o autor escreveu *Literatura e Revolução* entre 1922 e 1923, após Revolução Russa, depende da qualificação do proletário, de modo que a ele seja oferecido acesso irrestrito à arte, enfatizando também que o proletário é quem deve se qualificar e não a arte se tornar menos qualificada para ser acessível a ele. O autor considerava que a Revolução havia destruído a burguesia e este fato influenciou de modo decisivo sobre a literatura, porque foi formada num contexto burguês que não existia mais. Mudado o contexto social, então, o que poderia ser aproveitado das antigas técnicas e temas literários ainda estava em processo de adaptação à nova realidade. Trotski, desse modo, pontua que sem a burguesia o que resta é o povo, representado pelo campesinato, uma parte da pequena burguesia das cidades e os operários, sendo que estes últimos não podem se separar da matéria do campesinato. Cabia aos intelectuais do período fundir-se com o camponês que se transformou em operário, uma vez que a nova arte deveria ser a expressão entre intelectual que hesita entre camponês e proletário. Contudo, para Trotski, os intelectuais eram incapazes de operar tal fusão. Ainda sobre a questão, o autor argumenta que

Pode-se afirmar que os poetas e escritores desses anos extremamente críticos diferem entre si pela maneira como fogem dessa contradição e pelo modo como preenchem os vazios: um pelo misticismo, outro pelo romantismo, o terceiro afastando-se com prudência, o quarto com um grito ensurdecedor. A essência da contradição permanece a mesma, independente da variedade de métodos para superá-la. Ela consiste na separação criada pela sociedade burguesa entre o trabalho intelectual, incluindo a arte, e o trabalho físico. (TROTSKI, 2007, p. 34).

O fundamental do argumento de Trotski é o apontamento de que a arte e a literatura não estão alheias às transformações sociais, e que independente do método utilizado por cada forma estética, a contradição social permanece a mesma. Isso porque “a arte, direta ou indiretamente, reflete a vida dos homens que fazem ou vivem os acontecimentos. Isso é verdadeiro para todas as artes, da mais monumental à mais íntima” (TROTSKI, 2007, p. 34-35). Partindo da colocação sobre a arte “mais íntima”, o autor vai afirmar que as mudanças sociais condicionam transformações na natureza, no amor e na amizade, o que altera a forma estética da poesia lírica e que, sem isso, há muito teria perecido. Desse modo, “uma profunda mudança histórica – isto é, uma redistribuição das classes na sociedade – quebra a

individualidade, situa a percepção dos temas fundamentais da poesia lírica sob um novo ângulo e, assim, salva a arte da eterna repetição” (TROTSKI, 2007, p. 35). Este argumento deixa evidente que para o autor a poesia lírica trata de assuntos “íntimos”, concordando com a sexta imagem apresentada por Tezza, a qual diz que a poesia surge na vida íntima das pessoas. Entretanto, Trotski é radicalmente contra a noção da poesia como “sagrada”, argumento utilizado por Paul Valéry, pois o critério geral da arte é, antes de tudo, um critério histórico. A literatura e, dentro disso, a poesia, deve se esforçar para compreender corretamente o sentido histórico da época, sem negar a completa liberdade de autodeterminação no domínio da arte e, para Trotski, os escritores devem se colocar a favor ou contra a Revolução. Caso o escritor se posicione a favor da Revolução, é necessário assimilar as técnicas estéticas da nova arte, ou seja, “ela deve ser realista, ativa, vitalmente coletivista e cheia de ilimitada confiança no futuro” (TROTSKI, 2007, p. 36). Antes de colocar em dúvida esta afirmação, é necessário compreender que o próprio período histórico proporcionava a delimitação de técnicas literárias que visassem a construção de subjetividades a favor do proletariado. O contrário também foi possível. No entanto, Trotski era um intelectual marxista e revolucionário bolchevique e, por isso, assim como Lênin, defendeu uma literatura a favor da causa operária. Por isso,

Não se trata aqui de *incriminar* (essa palavra vem como um fio de cabelo na sopa) um poeta por ideias e sentimentos que exprime. Só a maneira pela qual ele os exprime é que faz do poeta quem ele é. Mas, afinal, o poeta, na linguagem da escola que adotou ou que ele mesmo criou, executa as tarefas que se situam fora dele. E isso é verdade mesmo quando ele se limita ao círculo estreito do lirismo: seu amor pessoal e sua morte. As nuances individuais da forma poética evidentemente correspondem à composição do espírito individual, mas, ao mesmo tempo, acomodam-se na limitação e na rotina, tanto no domínio dos sentimentos como no modo de exprimi-los. (TROTSKI, 2007, p. 128).

Concordando com a dialética de forma e conteúdo, o que o autor quer dizer é que uma nova forma literária surge da resposta das novas necessidades impostas pelas transformações sociais. Assim, independente do posicionamento político adotado pelo poeta, ou das técnicas poéticas que utilizar, sua obra estará respondendo às novas demandas sociais. Trotski exemplifica tais afirmações falando sobre poemas de amor. Um poema de amor, então, expressaria mais do que o sentimento em si, porque a configuração deste sentimento está inserida dentro de um mecanismo psíquico complexo de transmissão, o qual inclui elementos individuais, hereditários e sociais. Quanto ao fundamento hereditário, o qual se refere ao elemento sexual, muda lentamente. Já as formas sociais do amor, transformam-se com rapidez e afetam a superestrutura psíquica do amor, fazendo produzir uma nova necessidade de vocabulário que expresse adequadamente tais transformações. Esta mudança de vocabulário

traria novas exigências à poesia, assim, “o poeta só pode encontrar material de criação no seu meio social, e transmite os novos impulsos da vida através de sua própria consciência artística” (TROTSKI, 2007, p. 128). Situando a questão à modernidade, o autor enfatiza que a linguagem modificada pelas condições urbanas dá ao poeta uma nova matéria verbal, e esta nova matéria determina – sugere ou facilita – novas combinações de palavras para a elaboração de poemas que expressam novos pensamentos ou sentimentos subconscientes. A conclusão a que Trotski chega é que “se não houvesse mudanças na psicologia, produzidas pelas transformações do meio social, não existiria movimento na arte: os povos continuariam, de geração em geração, satisfeitos com a poesia da Bíblia ou a dos gregos antigos” (TROTSKI, 2007, p. 128). O problema central não é, portanto, as querelas entre “arte pura” e arte dirigida. Para um crítico da dialética materialista a arte, do ponto de vista histórico, sempre será condicionada pelas questões sociais. Cabe ao poeta encontrar as técnicas literárias que melhor expressem a constituição subjetiva do homem situado historicamente. Assim, o autor estimula a elaboração das mais diversas formas de representação e expressão, porque a concepção marxista da arte que quer transmitir não entende que o condicionamento social da arte, quando traduzido para a linguagem política, indique o desejo de dominá-la por meio de decretos e prescrições. Isso porque a nova e revolucionária arte não é aquela que apenas fala do proletariado e

Não passa de absurdo dizer que exigimos dos poetas apenas obras sobre chaminés de fábricas ou sobre uma insurreição contra o capital. A nova arte, por sua própria natureza, terá necessariamente de colocar a luta do proletariado no centro de sua atenção. A relha da nova arte, entretanto, não se limita a um certo número de sulcos: deve ao contrário trabalhar e revolver todo o terreno, no comprimento e na largura. O lirismo pessoal tem incontestavelmente o direito de existir na nova arte, por menor que seja sua esfera de ação. Ainda mais, o novo homem não se poderá formar sem um novo lirismo. Para criá-lo, no entanto, o próprio poeta deve sentir o mundo de um novo modo. [...] Ninguém imporá nem se atreverá impor aos poetas uma temática. Escrevam então tudo o que lhes vier à cabeça! [...] A forma da arte é em grande medida independente. Mas o artista que a cria e o espectador que a aprecia não são máquinas ocas: uma feita para criá-la e a outra para apreciá-la. São seres vivos cuja psicologia cristalizada apresenta certa unidade, ainda que nem sempre harmoniosa. Essa psicologia resulta de condições sociais. A criação e a percepção das formas artísticas constituem uma de suas funções. E quaisquer que sejam as sutilezas as quais se dediquem os formalistas, toda sua concepção simplista se baseia na ignorância da unidade psicológica do homem social, do homem que cria e consome o que criou. (TROTSKI, 2007, p. 130, grifo do autor).

Mais uma vez, a ênfase sobre o processo de criação recai sobre um critério histórico. Trotski, portanto, nega a quinta imagem poética apresentada anteriormente, a qual Tezza define também como uma visão não-utilitária da poesia, ancorada nos argumentos científicos de Jakobson. Contrariando a noção de que a criação poética seja somente a combinação de sons ou palavras, Trotski assegura que a forma verbal não reflete de modo passivo uma ideia artística

pré-concebida, mas um elemento ativo que influenciou a própria ideia, que é o elemento do condicionamento social. Ainda que arte seja uma transformação da realidade segundo as leis particulares da arte, ela não dispõe de outro material além do que é fornecido pelas experiências humanas. Dito isso, “mesmo quando o artista cria o céu ou cria o inferno, ele simplesmente transforma a experiência de sua própria vida em fantasmagorias, até inclusive a conta não paga de seu aluguel” (TROTSKI, 2007, p. 133). Com exceção de Sartre, todos os críticos literários marxistas apresentados negam as imagens da poesia elencadas por Tezza. Lukács, Adorno, Marcuse e Trotski insistem na relação entre literatura e sociedade sem negligenciar a autonomia relativa que as formas poéticas possuem. É perceptível que as considerações de Adorno e Lukács, por exemplo, se distanciam em alguns momentos, mas ambos partem da dialética de forma e conteúdo, do condicionamento social da arte, para realizarem suas considerações. Nesse sentido, cabe pontuar, como hipótese, que a distância da concepção marxista e das demais concepções sobre poesia que vigoraram no século XX impediu o entendimento, por parte de alguns marxistas, da relação entre lírica e sociedade. É possível que alguns textos sobre o assunto não tenham ainda chegado ao Brasil, mas também é possível pensar que tais concepções poéticas tenham afetado o desenvolvimento de uma teoria lírica marxista e um indício desta afirmação são as formulações de Sartre, também a afirmação de Lukács sobre a negligência dos marxistas em relação à lírica.

Mesmo com a escassez de estudos marxistas sobre a teoria da poesia, algumas considerações podem ser discutidas a partir da bibliografia disponível. Adorno, no texto citado, faz considerações sobre a reificação da linguagem, a qual afetou a produção poética. Graham Hough (1989), no texto “A lírica modernista”, constata que a sociedade capitalista é dominada pelo número e não mais pela palavra, o que torna incerto o destino da palavra nesta sociedade. Isto aponta para um caráter histórico da poesia, a qual, ainda segundo o mesmo autor, possuiu diversas funções no decorrer da história. Hough pontua que a poesia, até então, fez parte da vida coletiva dos homens, mas nem sempre servindo às mesmas funções. Desse modo, ela “foi meio de transmissão da lei e da história, o repositório da memória popular, entretenimento do povo, atividade esotérica de uma minoria” (HOUGH, 1989, p. 20). Com isso, é extremo afirmar que a poesia na sociedade capitalista será extinta, mas é necessário reconhecer que sua posição será visivelmente alterada, pois a ideia de poesia de uma época depende de uma experiência pública compartilhada, visto que é uma expressão de cultura, de uma nação ou de uma classe dominante. Hough afirma que a concepção de poesia que se encontra no cerne da sensibilidade moderna é a lírica na voz do poeta falando consigo mesmo ou com ninguém, pois um fato geral

sobre a poesia moderna é a tensão entre a sensibilidade moderna e as antigas formas do sentir, o que delinea uma subjetividade lírica específica. Esse entendimento é visível tanto em Lukács, que assegura que a forma da lírica pressupõe a subjetividade do poeta, e também em Trotski, o qual desenvolve com detalhes a modificação da subjetividade humana em decorrência das transformações históricas, afetando, assim, a criação poética. Partindo de pressupostos parecidos, Richard Sheppard (1989, p. 263), no texto “A crise da linguagem”, pontua que a crise da linguagem não é algo inteiramente moderno, porque “muitos poetas, num ou noutro momento, tiveram uma sensação da impropriedade do idioma poético estabelecido, e sentiram, por razões pessoais ou culturais mais amplas, a necessidade premente de desenvolver novos meios de aproveitar os recursos da linguagem”. No que se refere à modernidade, o autor argumenta que a sensação esmagadora da esterilização linguística e da morte da imaginação é decorrente de um problema sociocultural muito mais amplo: a substituição da hegemonia de classes sociais, bem como das transformações históricas que possibilitaram essa substituição, isto é, “a substituição de uma ordem aristocrática, semifeudal, humanista e agrária por uma ordem de classe média, democrática, mecanicista e urbana” (SHEPPARD, 1989, p. 264). Esta transição representou na poesia o abandono de uma forma poética manipulável, trazendo em troca, ao invés de estruturas espaçosas e globais que impressionavam pela aparente permanência, formas cujas estruturas eram parciais e repressivas, que impressionavam apenas num nível superficial. O poeta, então,

[...] sente que esse edifício está se desintegrando em fragmentos ainda menores, os quais não têm mais nenhuma unidade essencial. Antes, as instituições sociais haviam sido veículos de expressão e canalização das mais profundas energias físicas e espirituais da personalidade, dotando todos os fenômenos físicos e humanos com uma aura transcendente. Agora, porém, o edifício social se desfaz, os conceitos unificadores de “espírito” e “alma” não mais podem ser invocados, o desaparecimento de seu misterioso centro unificador interceptou áreas inteiras de sua personalidade, e apenas raramente ele sente “um fluxo de vida mais elevada” irrompendo pela crosta que o circunda. Conceitos abstratos, antes reais para ele, “esmigalham-se em sua boca como fungos mofados”, setores inteiros do discurso social perdem credibilidade. (SHEPPARD, 1989, p. 265)

Assim, um componente integrante da crise moderna da linguagem é a separação entre o discurso social e o discurso literário. Para o poeta, a linguagem deixa de exercer controle sobre a realidade, deixa de ser também um veículo de sua expressão e se converte em um superego opressivo. A linguagem, por fim, não é mais meio de comunicação. Enquanto a força do texto clássico deriva e “corresponde-se com a autenticidade das estruturas sociais e linguísticas por ele pressupostas e enaltecidas, o escritor moderno não tem como pretender tal correspondência. Antes de poder criar um ‘ícone verbal’ adequado, ele precisa desmontar as

estruturas do mundo convencional” (SHEPPARD, 1989, p. 267). Para Sheppard, a crise modernista da linguagem se situa, então, na despotenciação de toda linguagem enquanto tal, e o poeta deixa de ser um manuseador de quantidades fixas, libertando as energias expressivas reprimidas da linguagem. Esse contexto tornou possível uma poesia que deixa de ser exercício de excelência individual e se converte em engajamento coletivo. Isso porque a “fala descontínua” da poesia moderna, bem como a imaginação aberta à experimentação linguística “se transforma numa imaginação política sensível à ideia de uma sociedade industrial baseada numa mitologia não-capitalista; o grupo que responde como uma unidade à linguagem de referência torna-se imagem de cooperação e não de competição” (SHEPPARD, 1989, p. 273). Sheppard ainda argumenta que o direito que o poeta moderno adquire de fazer poesia como bem entender surge do estímulo do direito de todos à autodeterminação política. Assim, o rebaixamento do estatuto da linguagem rejeita também todas as formas de elitismo. Este estímulo, contudo, se apresenta apenas como estímulo, visto que a produção poética continua restrita a um grupo seletivo e hegemônico.

As considerações de Hough e Sheppard possuem maior relevância em dois aspectos que abrem precedente para a elaboração de um breve parêntese. No que se refere a Hough, o aspecto a ser ressaltado é a afirmação de que a poesia é uma experiência social compartilhada, por ser uma experiência de cultura, contudo, a concepção de poesia que se encontra no cerne da sensibilidade moderna é a lírica na voz do poeta falando consigo mesmo ou com ninguém. Em breve retomada, a explicação para essa contradição, segundo o autor, é a tensão entre as formas do sentir moderno e anteriores. Sheppard aborda outro aspecto, que é a separação do discurso literário e o discurso social, uma vez que a linguagem poética deixa de exercer controle no meio social. O fundamento para essas questões pode ser encontrado numa premissa específica da sociedade capitalista que afetou toda a literatura ocidental desde o século XVIII, que é a do indivíduo autônomo. Olhando para as transformações no campo econômico, Georges Duby (1990), no texto “A emergência do indivíduo”, pontua que já no século XII encontramos marcas evidentes de uma autonomia pessoal que se multiplicava gradativamente. Essas marcas são vistas quando, à medida que ocorre uma distensão da economia e o crescimento agrícola, “a moeda começa a desempenhar no mais cotidiano da vida um papel capital” ressaltando “indícios de uma vontade manifesta de guardar para si bens naturalmente móveis, de poupar e tornar-se, assim, menos dependentes de seus familiares” (DUBY, 1990, p. 506).

As transformações sociais e as descobertas científicas relativizaram todas as certezas do mundo medieval. Dessa forma, o mundo que era completamente explicado e que tinha lugar

pré-determinado para todas as coisas começa a ruir. A transição da Idade Média para a Idade Moderna se inicia quando o pensamento realista conceitual passa a ser gradativamente nominalista. Segundo Anatol Rosenfeld (1996), no texto “Shakespeare e o pensamento renascentista”, o nominalismo passa a valorizar as questões individuais, isto é, a valorização dos fenômenos sensíveis. O que aparece aqui é a noção de perspectiva do sujeito. A perspectiva, que é decorrente desse processo de individualização, é um recurso pictórico que cria a ilusão de um espaço tridimensional, que projeta o mundo a partir da consciência individual. Há, dessa forma, a ideia da relatividade espacial. Nota-se, então, que a visão não é mais teocêntrica, pois a nova forma de constatação da realidade parte do homem e não mais do ser Uno. Configura-se aqui uma forma antropocêntrica de enxergar o mundo. É importante ressaltar a questão da perspectiva, porque ela faz com que a consciência humana seja o centro, acentuando o aspecto temporal e não o intemporal. Esse fator entra em contradição com a visão de mundo medieval. Um exemplo literário que representa essa mudança de visão de mundo é Shakespeare. Em Shakespeare encontramos temas que vão denunciar a mudança de valores, assim como os elementos de transição entre a literatura medieval e moderna. Dentre esses temas pode-se citar a caracterização dúbia do homem, a representação de fenômenos psicológicos-morais ou amorais e a capacidade de simulação do homem que mostra ser algo que não é. Entretanto, ainda há em Shakespeare aspectos medievais, tais como a mistura na representação das classes sociais e o pensamento teológico e filosófico, além de ideias morais que são notadas com facilidade.

Desse modo, a representação bem delineada de um indivíduo autônomo só é encontrada no século XVIII. Isso afetou não só a produção literária, mas também a própria produção de crítica e teoria poéticas. O exemplo mais adequado parece ser a teoria da lírica hegeliana. Encontramos em Hegel uma subjetividade que quer se afirmar como subjetividade individual e autônoma, um *eu* lírico, que é tanto forma, quanto conteúdo da lírica. Outro aspecto que perpassa as formulações de Hegel é a ideia de identidade. Com isso, “também é aqui o indivíduo, com suas representações mentais e sentimentos íntimos, quem constitui o centro. Tudo emana do coração e da alma ou, mais exatamente, das disposições e situações particulares do poeta” (HEGEL, 1993, p. 609). Surge, então, um sujeito ético que não mente, pois fala o que vivencia. É importante ressaltar que a autenticidade do eu lírico hegeliano não pode ser entendida como mera confissão. Este eu lírico cria para falar a verdade, o poeta interioriza sentimentos e o exprime a partir do revestimento da linguagem. Para Hegel, a poesia lírica satisfaz a necessidade “de percebermos o que sentimos, as nossas emoções, os nossos

sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que revelamos ou objectivamos” (HEGEL, 1993, p. 608). Tudo isso só pôde ser desenvolvido, porque a nova visão de mundo proporcionou condições específicas para este entendimento de ser humano enquanto agente que possui vontade própria. A motivação do sujeito que é agente se traduz como vontade, por isso é agente, pois não há separação entre vontade e decisão. O fato desse sujeito poder decidir sobre sua vida faz com que a noção de tempo também se modifique à medida que a sua vida transcorre segundo um plano. A ideia da finitude começa a aterrorizar o homem quando o tempo começa a ser entendido como linear, o que os leva a valorizar a trajetória. Isso se dá também por meio do processo de individualização do sujeito, que constitui uma identidade – qualidade de idêntico, aquilo que é o mesmo. Dessa forma, indivíduo moderno não é nada mais, nada menos, do que uma forma moldada historicamente da subjetividade, que se confronta com a ideia de que tudo tem um fim, inclusive ele que é único naquilo que lhe é próprio. Ainda que possua um fim e que isso não esteja sob o seu controle, este homem que se entende como autodeterminador, decide o que fazer com sua vida, pois esta transcorre segundo um projeto que ele mesmo traçou, uma sucessão de causas e efeitos, em que o mundo se coloca como um obstáculo. Esse obstáculo que é real é entendido pelo sujeito autodeterminador como passível de superação através do exercício metódico da vontade. A grande contradição é, no entanto, o encontro de vários indivíduos que acreditam nesse mesmo exercício da vontade. Todos, contudo, têm o direito, ou melhor, a obrigação de defender seus próprios direitos. Essa utopia liberal pressupõe que se todos lutarem pelos próprios interesses, a sociedade terá um progresso enorme, mesmo que alguns errem. A ação egoísta é o que irá promover o bem-estar comum; o homem decide, o homem faz.

Toda esta retomada histórica é necessária para compreender o que está por trás do que Hough e Sheppard chamaram atenção, isto é, a crise da linguagem. Esta crise é a representação estética da crise do sujeito autônomo. A ilusão da autodeterminação entra em declínio no final do século XIX. Esse novo cenário muda o entendimento das pessoas do que é a vida, pois as variáveis externas passam a ser consideradas nesse “projeto de vida” que o homem cria para si. No entanto, a partir do momento em que o sujeito autodeterminador passa a entender que não é possível prever tais variáveis, o projeto de vida e o imperativo da sua vontade passam a não fazer mais sentido e causam nessa nova configuração da identidade do homem um sentimento de inadequação no mundo. Aliado a isso, há a consolidação de uma classe – a classe proletária – que se opõe à burguesia e que possui uma certa capacidade de organização. O que se configura, então, é a crise da própria individualidade. A imagem de um poeta que fala apenas

consigo mesmo – ou com ninguém – sofre estímulos de um período histórico – que ainda não terminou – que coloca uma série de dificuldades à participação social, ocasionando a separação do discurso literário e o discurso social. Não parece ser aleatório o fato de que a poesia moderna, como diz Octavio Paz (2013, p. 17) no livro *Os filhos do Barro*, possui “uma persistente corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton”. A retomada de aspectos do que se passou a considerar “popular” deve ser analisada mais atentamente, de modo que se perceba que foram estes aspectos e não outros que foram utilizados para romper com uma tradição, para concordar com Octavio Paz, e isso pode ter uma motivação para além do que é estético. Este modo de conceber a linguagem, e conseqüentemente a poesia, vai ressoar no contexto brasileiro a partir do movimento Modernista, cujo projeto estético valorizou, sobretudo, a ruptura com a forma estética Parnasiana, a qual representava o sonho das elites brasileiras em exprimir uma realidade próxima aos padrões europeus, mais especificamente franceses. O Parnasianismo acentuava o caráter superior e elegante que pregava a classe burguesa, que só foi rompido com o movimento Modernista, configurando uma crise da linguagem no contexto brasileiro. Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas (1987, p. 95), no texto “Poesia ruim, sociedade pior”, argumentam que graças à inteligência modernista, “o conceito de modernidade aqui inaugurado, e logo amadurecido pelos poetas da década de 30, pode traduzir-se em atenção às próprias demandas do processo sócio-cultural brasileiro, multiplicando as possibilidades de representação”, sem, contudo, perder o foco da crise da linguagem, que se configura como a contradição entre a forma estética vigente no período e os novos conteúdos sociais emergentes.

Considerando que os fundamentos apresentados dão conta da análise dos elos entre forma estética e processo social, a obra de Raul Bopp será analisada pensando em como as relações de produção de vida material da sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX estão representados esteticamente em sua poesia. Desse modo, a discussão girará em torno de que “assuntos populares” foram assimilados pelo Modernismo brasileiro não só como uma reação ao Parnasianismo e, em partes, ao Simbolismo, como alguns críticos literários apontam, mas também porque se tratavam no período de um conteúdo social emergente, principalmente em relação à formação da classe trabalhadora, ao movimento operário brasileiro e ao governo populista de Getúlio Vargas. Assim, o Modernismo brasileiro, em sua primeira fase, priorizou a abordagem de mitos, lendas e a fala popular, porque formalizavam esteticamente a necessidade de criar no imaginário da classe trabalhadora a figura de um Estado

protetor dessa classe no intuito de poder controlar as revoltas sociais. A poesia de Bopp, nesse sentido, formaliza esteticamente as tensões entre o popular e a hegemonia dominante.

## CAPÍTULO II

### PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS PARA UMA FORMA ESTÉTICA MODERNISTA NO BRASIL

*“Modifique-se o nosso pacto social, mas conserve-se a essência do sistema adotado  
[...] Faça-se tudo quanto é preciso, mas evite-se a revolução”*

Evaristo da Veiga

*“Ninguém deseja mais do que nós as reformas úteis, mas ninguém aborrece mais do  
que nós que essas reformas sejam feitas pelo povo”*

Hipólito da Costa

*“Façamos a revolução antes que o povo a faça”*

Antônio Carlos de Andrada.

#### 1. O POETA QUE VIROU LENDA

José Lins do Rêgo (1928 *apud* BOPP 1968, p. 159), no artigo “Sobre um poeta e um contador de histórias”, diz que Raul Bopp é “o nosso primeiro homem de letras, que é ao mesmo tempo um homem de aventuras. Bopp será sempre um desses sujeitos, cuja vida será muito maior que a obra literária”. Tais afirmações se devem ao fato de que o poeta, apesar de ter escrito vários livros literários, não se preocupava muito com sua publicação. Além disso, Bopp, depois de ter saído da cidade Tupanciretã, no Rio Grande do Sul, onde cresceu, viajou por vários lugares de formas, muitas vezes, precárias, o que através de seu relato ganhava ares de grandes aventuras. Ainda no mesmo artigo, Rêgo diz que “um dia, de volta da Guiana Francesa, em canoa de vela, Bopp naufragou. Das agruras desse naufrágio, ainda não nos contou nada” (RÊGO 1928 *apud* BOPP 1968, p. 159). Além destes relatos, Jorge Amado foi outro escritor, e também amigo de Bopp, que contava as histórias do poeta transformando-o em lenda. Em seu artigo “Poeta, viajante e pintor de tabuletas”, publicado no jornal *Folha da Manhã* em 1935, Amado disse que

Antes de conhecer o meu amigo Raul Bopp, muito teria que ouvir sobre a sua personalidade, que deixou no Norte uns tons de lenda. Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. É uma espécie de Pedro Malazarte, que entrou para o número das histórias maravilhosas, que as mães contam aos filhos. Já algumas pessoas que me disseram isto. Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que ele era somente personagem, daquelas histórias de viagens, que contavam na minha terra. Talvez a atividade consular do poeta tenha agora dado corpo à sua personalidade literária. Também é possível que outros continuem a pensar que Raul Bopp não existe mesmo e que, esse negócio de Consulado no Japão, foi mais uma aventura do novo Malazarte, que, eu juro, será um dia cantado nos ABCs populares da Bahia. (AMADO, 1935 *apud* BOPP 1968, p.159-160).

Sua primeira viagem ocorreu quando tinha apenas 16 anos e foi para o Paraguai. Augusto Massi (1998, p. 14), no texto “A forma elástica de Bopp”, afirma que a partir da primeira viagem iniciou-se para o poeta “uma longa aprendizagem do mundo, estabelecendo-se, de imediato, uma aliança entre viajar e escrever, entre tradição oral e registro poético, entre paisagem e mito”. De volta ao Brasil, trouxe sonetos com temáticas folclóricas, sendo eles “A Santa de Taquati”, baseado numa lenda paraguaia, e “Mangoré”, o qual foi inspirado na paixão do cacique da tribo timbu por Dona Lúcia Furtado. Massi ainda pontua que está na gênese da poética boppiana a relação espacial do homem com as distâncias, vista na sua história familiar, fruto da imigração alemã no Rio Grande do Sul, além do fato de ter crescido em uma cidade que unia a antiga estrada real do Rio Pardo a Sete Povos. Outro aspecto dessa relação é a localização estratégica da “Antiga Oficina de Arreios, Calçados, Selins, Tamancos e Curtumes, estabelecimento paterno, ponto de encontro de tropeiros e viajantes” (MASSI, 1998, p. 14)<sup>11</sup>. Todas essas questões teriam servido de estímulo para que o poeta pudesse aliar, futuramente, escrita e viagem. Entretanto, as maiores andanças do poeta se deram no período em que cursava Direito, o que lhe permitiu realizar o curso em diversos estados. Um desses estados foi o Pará, onde fez em Belém o 4º ano. Sobre sua impressão ao chegar no setentrião brasileiro, Bopp (1972, p. 15) afirmou, em seu livro “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo<sup>12</sup>, que “vinha com a alma do Rio Grande, acostumado às paisagens dilatadas, de horizontes livres, sem mistério. Defrontei-me, de repente, com uma geografia do mal-acabado, de uma violência desconcertante”. Neste mesmo período, foi buscar leituras sobre a Amazônia e veio às suas mãos o livro de Antonio Brandão de Amorim, *Lendas em Nheengatu e em português*, “com nheengatus colhidos genuinamente nas malocas do Urariquera. Era um idioma novo, de uma pureza lírica deliciosa. No seu mundo de árvores que falavam. O sol andava de um lugar para

---

<sup>11</sup> Uma curiosidade sobre a biografia de Bopp, divulgada no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), no exemplar de sábado-domingo, 12-13 de janeiro de 1952: “Bopp nasceu em Tupacaretã, perto de Santa Maria, há uns quase cinquenta anos. Formou-se em direito mas só sabia fazer poesia. O velho Alfredo Bopp, vendo que o filho não dava pra advocacia, abriu uma venda pra ele. Mas Raul ficava o dia inteiro debruçado no balcão a fazer poemas e, quando chegava um freguês, a coisa era mais ou menos assim: – Seu Raul, eu quero um quilo de arroz. – Tira aí. O freguês tirava e vinha com o dinheiro: – Seu Raul, quanto é? – Não sei, não posso atender agora. Pague depois. E, ao contrário de Augusto Frederico Schmidt, que também foi vendeiro, Raul faliu com uma rapidez impressionante”. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/154083\\_01/7398](http://memoria.bn.br/docreader/154083_01/7398). Acessado em: 20/12/18.

<sup>12</sup> Este livro de Raul Bopp foi escrito por ele na ocasião em que, depois de muito tempo recebido, ler um artigo de Paulo Haeker Filho, intitulado “Bopp passado a limpo”, publicado no jornal “Estado de São Paulo”. O artigo questionava não só as “habilidades” literárias do poeta, mas também sua atuação como diplomata. Em nota explicativa do livro de Bopp, o mesmo diz que “estivesse em causa apenas a matéria literária, mesmo criticada a rigor, com pinças de analista, eu não teria me importado. Nunca dei aos meus trabalhos um desdobramento cuidadoso. Sei que ressentem-se de falhas. Valores invisíveis de idéias foram-se gastando ao correr dos anos. Encerraram-se já sem relevo, numa órbita pessoal. Mas, o que me apimentou, sobretudo, a sensibilidade foram assertivas injustas da minha atuação profissional (ineficiência, nulidade burocrática, esnobismo, importância pessoal)” (BOPP, 1972, p. 103).

outro” (BOPP, 1972, p. 16). Além da leitura do livro citado, Bopp “com experiências em andanças pelo grande rio, fui colhendo, para meu prazer pessoal, material folclórico, em suas manifestações orais” (BOPP, 1972, p. 16).

Apesar de afirmar que colheu material para seu prazer pessoal, toda a informação que conseguiu através do contato direto com manifestações populares serviu para que Bopp escrevesse dois de seus livros mais expressivos, sendo eles *Cobra Norato* e *Urucungo*. O esboço de *Cobra Norato* foi escrito neste período, 1921. Segundo Bopp, sob a influência dos *nheengatus* de Amorim, “veio-me à ideia de fixar, num episódio poemático, o mito da Cobra Grande, interpretado, em suas múltiplas variantes, pela credice dos canoieiros, como gênio mau da região. [...] Bati à máquina o trama do romance, envolvendo enlances do assunto, num sentido dramático” (BOPP, 1972, p. 17). Há em *Urucungo* dois poemas que são a representação estética da experiência de Bopp com manifestações populares, sendo eles “Marabaxo” e “Caratateua”. No que se refere ao primeiro poema, Bopp diz que acompanhou em Macapá a dança “das negras marabaxistas, de passos rebolados, num ritmo molengo” (BOPP, 1972, p. 29). No poema, a referência aparece do seguinte modo: “Em preguiça lasciva/ as fêmeas de carne sedosa/ rengueiam em roda num balanço lento:// *Ai Sinhá/ cumé teu nome?/ Meu Sinhô não tenho nome não./ Me chamo chita riscado/ Camisa daquele home*” (BOPP, 1998, p. 202). Já “Caratateua” faz referência à ida de Bopp ao Maranhão, em que ele serviu de sacristão numa festa religiosa. No poema, os seguintes versos descrevem a festa: “Na praça. De tarde. Tambores. /Domingo de festa de São Benedito. /O sol se mistura com um sorriso na alegria de Caratateua/ toda engravatada de bandeirolinhas” (BOPP, 1998, p. 201). Estes são exemplos de indicações diretas, o que não significa que não há em toda poética boppiana referências ao popular, na verdade, é o oposto. Manuel Cavalcanti Proença (PROENÇA, 1998, p. 60) no texto “Cobra Norato”, afirma que a poesia de Bopp é

[...] impregnada de brasilidade, porque, no desejo do “reencontro com as nossas coisas”, num clima criador, em busca de “alguma coisa desse fundo imenso atávico”, o poeta foi bater àquela região onde, segundo Carpenter, os contos populares mais antigos se criaram num primitivo Éden... (PROENÇA, 1998, p. 60).

Isso demonstra que foi por meio do popular que Raul Bopp buscou a representação do Brasil. No livro *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928*, o poeta, na posição de crítico do movimento referido, diz que o “material brasileiro”, apresentado em temas populares, ia sendo planejado “de modo a proporcionarem, no seu conjunto, uma ideia das realidades brasileiras” (BOPP, 2012, p. 105). A partir disso, os escritores modernistas desenvolviam teses sobre tais realidades. O próprio Bopp desenvolveu algumas teses relacionadas a uma

“subgramática”, questionando os “purismos lusos” nas maneiras de dizer, na tentativa de valorizar usos da fala popular. Desse modo, argumenta: “Não ouvia as vozes lá de fora. Mas o Brasil amansou o idioma. Palavras enredaram-se em arrabaldes subconscientes. [...] Moldou-se a métrica inconsciente nas formas setissilábicas, em íntimas ressonâncias” (BOPP, 2012, p. 105). Ainda segundo Bopp, as expressões encontradas nas camadas baixas da fala brasileira, sendo esta fala desgovernada e em formação contínua, tinham grande variedade de confecções lexicais “de sabor primitivo”, “em linguagem oral, as palavras muitas vezes deformam-se, numa acomodação fonética, esmagada pelo peso do beijo: *Florianospi*” (BOPP, 2012, p. 106, grifo do autor). Outro aspecto ressaltado por Bopp e bastante explorado em sua poética é o uso de diminutivos, que classifica como uma das singularidades dos falares rurais, especialmente na Amazônia. Segundo ele, “é uso casual dos verbos no diminutivo, como uma maneira de dizer afetiva, que ainda não teve registro nos compêndios: *Estarzinho; Dormezinho; Fazer doizinho; Querzinho de experimentar* corpo e outras expressões de forte acento elegíaco” (BOPP, 2012, p. 106, grifos do autor).

Mário de Andrade (1942, p. 13), no livro *O Movimento Modernista*, afirma que “manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. Se o exemplo de Bopp não é o suficiente para demonstrar que o espírito nacional se manifestava a partir de elementos colhidos das culturas populares, é essencial citar Mário de Andrade, com quem Bopp apresenta muitas semelhanças. Os dois poetas não eram amigos, muito devido à amizade que Bopp possuía com Oswald de Andrade, “cujas relações estremecidas com Mário, tenha impedido um convívio maior” (MASSI, 1998, p. 21). Em carta enviada ao poeta Manuel Bandeira, em 18 de janeiro de 1933, Mário diz:

Sou incapaz de imaginar o Raul Bopp, apesar da canalhice que ele fez comigo e eu não me dar mais com ele nem ter por ele a mais mínima ternura senão num dos aspectos mais bons, mais felizes em que ele me apareceu nos nossos raros contatos. Mesma coisa com o Osvaldo de Andrade, que no entanto eu odeio friamente, organizadamente, a quem certamente não ofereceria um pau à mão, pra que ele se salvasse de afogar. Você está vendo que sou assassino em espírito! Mas é que eu me gastei excessivamente com ele. (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 547).

A canalhice mencionada na carta é o fato de Bopp ter feito alguns comentários a respeito da personalidade de Mário. Apesar de Bopp ter afirmado que “Mário era comedidamente amável. Guardava uma austeridade sob medida”, também disse que não o conheceu como queria, mas

[...] os que privavam com ele, de um trato mais íntimo, diziam que, em rodas de amigos, era folgazão e jovial. Maguy Nogueira, nossa cónsul-geral em Milão, assegurou-me que, em bailes fechados do SAM (Sociedade de Arte Moderna), Mário puxava cordão, como sambista de morro. Adorava graçola picante. Esvaziava-se em risadas. Ria por toda mandíbula. Tinha, às vezes, coisas de Macunaíma. (BOPP, 2012, p. 86).

Apesar da desavença e do relativo silêncio de Mário sobre a obra de Bopp, há um breve trecho do texto “Imagens e Contribuições Linguísticas” em que Mário faz comentários positivos sobre *Cobra Norato*:

As imagens se sucedem. Não aquelas que esperamos comumente. Porém, novas, que, após vinte cinco anos, continuam novas. Procura enriquecer o substantivo até à custa de longas expressões verbais: **Vem-que-vem-vindo como uma onda inchada**. Valoriza os adjetivos banais, dando-lhes atributos novos: **A água comovida abraça-se com o mato**. O diminutivo, recurso de ternura lírica do poeta, não conhece fronteiras: **Aquela moça está todinha dobradinha por você**. Quando a ideia não cabe numa palavra, a imagem cobre as intenções do grande colorista, que é Bopp: **Acendem-se as cores; O céu tapa o rosto. Chove. Chove. Chove. A noite encalhou com um carregamento de estrelas**. Os ritmos buscam efeitos imitativos: **Maria-fumaça passa, passa, passa**. Um pronome a mais integra a língua do poeta: pronome **lê**, em vez de **lhe**, na função de “o”: **Então se segure no meu rabo que lê puxo**. Autêntica inovação essa do **lê**, como outras, de sintaxe, dispersas pelos poemas. A projetada e abortada “Bibliotequinha Antropofágica” incluiria uma “Subgramática” do poeta: teria sido curiosa a contribuição de Bopp, que conhece a língua e sabe onde as inovações são vantajosas. É pela poesia nova, que os idiomas se transformam. A liberdade poética abre caminho aos prosadores mais tímidos. Raul Bopp oferece em **Cobra Norato e outros poemas** muitos pontos de partida. Outros, que corram, se tiverem talento. (ANDRADE [s/d] *apud* BOPP, 1968, p. 175, grifos do autor).

Desentendimentos à parte, as semelhanças entre os dois são grandes: “o conhecimento da língua alemã, o aspecto lúdico-erótico de *Macunaíma* e *Cobra Norato*, a valorização da preguiça em Mário e do mussangulá<sup>13</sup> em Bopp, o fascínio pelo universo amazônico e pela fala brasileira” (MASSI, 1998, p. 21). Ambos os escritores viajaram o Brasil recolhendo lendas e mitos, assistindo manifestações culturais populares e dando às suas viagens um caráter etnográfico. Além disso, assim como Bopp teve grande influência do livro de Antonio Brandão de Amorim, *Lendas em Nheengatu e em português*, Mário também teve este livro como uma importante referência para a escrita de *Macunaíma*. Não será preciso acentuar os estudos de Mário sobre as culturas populares, tão conhecidos pela crítica especializada, mas é importante ressaltar as semelhanças entre os escritores, já que isso reforça a aproximação do popular e do nacional. Dito isso, é essencial reconhecer que elementos biográficos de Raul Bopp o tenham

---

<sup>13</sup>Segundo Bopp (2012, p. 106-107), mussangulá é “posição de espírito que condensa problemas de personalidade, numa acomodação surrealista. É um estado de aceitação, de instinto obscuro, subconsciente, mágico, pré-lógico. Renuncia compreender claramente as coisas. Espécie de preguiça filosófica, de molura brasileira”.

influenciado a tornar elementos das culturas populares como algo estruturante de sua poética, mas, como ressalta Mário de Andrade

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras coisas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a verificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional.[...] Anita Malfatti e do escultor Vitor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal, que viria mesmo. (ANDRADE, 1942, p. 13-14).

Essa força fatal é sentida por Raul Bopp quando o poeta se depara com a inadequação da forma fixa do poema e dos novos conteúdos exigidos pelo momento de reviravolta social. Bopp (2008, p. 22) argumenta que “o romanceiro amazônico, de uma substância poética fabulosa, com o mato cheio de ruídos, misturado com a pulsação das florestas insones, não podia se acomodar num perímetro de composições medidas”. Desse modo, é importante compreender o momento em que a literatura passou a ser a criadora de um espírito nacional e como isso ressoa conscientemente ou não na obra de Bopp.

## 2. A LITERATURA COMO UM FENÔMENO NACIONAL

Estudar um poeta como Raul Bopp traz em si pelo menos duas grandes dificuldades que outros poetas modernistas da primeira geração, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, não possuem. A primeira delas é a fortuna crítica escassa, o que se por um lado dá um amplo leque de possibilidades de abordagem e interpretação, por outro acaba desnordeando a análise do objeto. A segunda dificuldade é que Raul Bopp nunca se preocupou em escrever livros que possuíssem um projeto, como já foi ressaltado. Os livros mais coesos do poeta são *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, publicado 1928 na revista mensal *Feira Literária*, *Cobra Norato*, publicado em 1931 através dos esforços de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, e *Urucungo*, publicado em 1932, também devido aos esforços dos amigos Jorge Amado e Carlos Echenique. Vale ressaltar que *Como se vai de São Paulo a Curitiba* e *Cobra Norato* são poemas longos, o que facilita a coesão das obras. Os outros livros de Raul Bopp, inéditos até 1998 quando Augusto Massi organizou a poesia completa do poeta, são coletâneas de poemas publicados em jornais nacionais e internacionais, ou coletâneas de poemas publicados nos livros *Putirum (Poesias e coisas do folclore)* (1968), *Mironga e outros poemas* (1978) e *Cobra Norato e outros poemas* (1984). Desse modo, por serem coletâneas, a contextualização histórica das obras se torna mais difícil, porque num mesmo livro há poemas de 1922 e 1973, por exemplo.

Isso, contudo, não impede uma análise coesa por parte da crítica, que pode olhar sua obra a partir de um projeto único, sem que a cronologia seja um fator de primeira importância.

A escassa fortuna crítica de Raul Bopp, em quase sua totalidade, aponta-o como sendo um poeta “tipicamente” brasileiro. Podemos citar como exemplo o poeta Carlos Drummond de Andrade (1967 *apud* BOPP, 1978, p. 100) que, sobre o poema-livro *Cobra Norato*, disse que “os mitos, a sintaxe, a conformação poética, o sabor, a atmosfera – não há talvez nada ‘tão Brasil’ em nossos cantores como este longo e sustentado poema”. E sobre a produção poética geral de Bopp, Drummond completa dizendo que “do ponto de vista nacional, apraz-me colocar a poesia de Raul Bopp ao lado da de seu antecessor mais ilustre: Gonçalves Dias” (ANDRADE 1967 *apud* BOPP, 1978, p. 100). Seguindo o mesmo raciocínio, e ainda sobre o mesmo poema, Menotti Del Picchia diz que Bopp é o “criador de um dos poemas mais brasileiros, *Cobra Norato*, desde logo se consagrou como um dos nossos maiores vates” (PICCHIA[s/d] *apud* BOPP, 1978, p. 101). Para citar mais um exemplo, Antônio Houaiss ([s/d] *apud* BOPP, 1978, p. 102), ao comparar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com *Cobra Norato*, afirma que “se um tentou dar uma visão e linguagem pan-brasileira a brasileiros, *Cobra Norato* nos deu – apenas – um pedaço imenso do Brasil e a língua e o espanto necessários para ter dentro de si e de seu sangue esse pedaço”. Essa representação do Brasil não está apenas em *Cobra Norato*, mas na totalidade da sua obra poética. Em “Anotações de uma Leitora de Raul Bopp”, Lígia Morrone Averbuck pontua que “seus *Parapoemas*, *Urucungo* e *Cobra Norato* constituem-se em verdadeiros ‘dicionários de coisas brasileiras’, tradução simultaneamente bárbara e doce de seu espanto e de sua emoção, elaboração de sua enternecida fidelidade às manifestações populares” (AVERBUCK [s/d] *apud* BOPP, 1978, p. 114). Outro ensaio que mostra com maiores detalhes a construção de uma brasilidade na poética boppiana é “Na trilha da Brasilidade”, de Tânia Carvalhal. Em tal ensaio, a autora argumenta que a intenção poética dominante na obra de Raul Bopp é “a aventura da ‘brasilidade’ na revitalização de seus elementos mais característicos” (CARVALHAL [s/d] *apud* BOPP, 1978, p. 138-139). Essas considerações baseiam-se na constatação da presença do “popular brasileiro”, do folclore, das crendices e lendas presentes nos poemas de Bopp desde a década de 1920 até 1970. Vê-se, portanto, que o popular é tido como sinônimo de nacional, o que conferiu ao poeta seu lugar ao lado de Gonçalves Dias. Desse modo, o estudo das culturas populares na poesia de Raul Bopp faz-se necessário, já que se torna um dos elementos estruturantes de sua poética. Contudo, é preciso também situar o momento em que o conceito de Literatura foi entendido como *nacional*.

Raymond Williams (1979), no texto “Literatura”, argumenta que o conceito moderno de Literatura foi desenvolvido entre os séculos XVII e XIX, e identifica três tendências que marcaram o debate da definição do conceito, sendo elas: a) o conceito não estava mais associado ao conhecimento, mas sim ao “gosto” ou “sensibilidade”, sendo que estes eram entendidos como critérios de definição da qualidade literária; b) houve uma crescente especialização da literatura como sendo obras imaginativas e criativas; c) e o desenvolvimento do conceito associado à tradição, entendida em termos nacionais, resultando na definição de uma “literatura nacional”. Esta literatura nacional criou um senso de grandeza da linguagem nativa, tornando-a uma “língua maior”. Contudo,

[...] dentro da especialização da “literatura”, cada uma delas foi redefinida, de modo a ser identificada com os “valores literários” seletivos e autodefinidores. A “literatura nacional” deixou de ser uma história, e se tornou uma tradição. Não foi, nem mesmo teoricamente, tudo o que havia sido escrito ou todos os tipos de escrita. Foi uma seleção que culminou, e de certa maneira definiu, nos “valores literários” que a crítica afirmava. (WILLIAMS, 1979, p. 57).

Isso significa que para entrar dentro da tradição e se tornar parte da literatura nacional, não bastava que a obra fosse escrita por um nativo e em língua nativa. Isso porque a seletividade e autodefinição, processos da crítica literária, foram incorporados como sendo a própria Literatura e suas qualidades literárias. Percebe-se, nesse sentido, que a crítica teve um papel essencial para a consolidação da literatura enquanto nacional. Sobre esta mesma questão, Terry Eagleton (2001), no texto “A ascensão do inglês”, aprofunda o assunto focando no caso da Inglaterra. O autor, assim como Williams, percorre toda a trajetória histórica do conceito Literatura até chegar no século XX. Eagleton pontua que com a decadência do Cristianismo, que era o cimento social das sociedades, a classe dominante perdeu um importante instrumento de dominação. Com isso, era necessário pensar em outro meio que atendesse ao mesmo tempo elite e massa, sem retirar a soberania da classe dominante. O novo instrumento que surgia e possuía um discurso tão parecido quanto o religioso era a literatura inglesa. A prova disso era que

George Gordon, antigo professor de literatura Inglesa em Oxford, observou em sua aula inaugural que a “Inglaterra está doente e... a literatura inglesa deve salvá-la. Tendo falhado as Igrejas [...] e sendo lento os remédios sociais, a literatura inglesa tem uma tríplice função: ela ainda deve, ao que me parece, nos dar prazer e nos instruir, mas também, e acima de tudo, salvar nossas almas e curar o Estado” (EAGLETON, 2001, p. 31-32).

Outra figura importante desse período foi o poeta e crítico Matthew Arnold, que considerava que a classe operária devia ser educada a partir de uma condição espiritual

“desinteressada”, ou nas palavras do próprio crítico: “Negar aos filhos da classe operária qualquer participação no imaterial é deixar que se transformem em homens que exigirão, com ameaças, um comunismo material”, ou ainda: “Se não forem lançados alguns romances às massas, elas poderão reagir lançando pedras” (EAGLETON, 2001, p. 33). A partir dessas declarações é possível inferir que a pretensão da classe dominante era amortecer as tensões sociais utilizando obras literárias para este fim. Neste período, o estudo da língua inglesa foi bastante valorizado, porque era ensinado de modo a promover simpatia e sentimento de identidade entre todas as classes sociais. Em consequência, a literatura inglesa seria um “lugar” de encontro de todas as pessoas, independente de sua classe social, onde poderiam caminhar juntas. Em termos mais precisos, “a literatura habituaría as massas ao pensamento e sentimento pluralistas, persuadindo-as a reconhecer que há outros pontos de vista além do seu” (EAGLETON, 2001, p. 34). O plano de fundo disso tudo é que o imperialismo britânico estava sendo ameaçado, e posteriormente superado, pelos alemães e americanos na “sórdida e indigna corrida de muitos capitais em busca de um número reduzido de territórios ultramarinos, que culminaria em 1914 na Primeira Guerra Mundial imperialista” (EAGLETON, 2001, p. 38). Isso criou a necessidade de uma identidade nacional que assegurasse à Inglaterra a hegemonia que estava perdendo. Com isso, “os servidores do imperialismo britânico podiam avançar além-mar, seguros no seu sentimento de identidade nacional, e capazes de demonstrar sua superioridade cultural aos seus invejosos povos colonizados” (EAGLETON, 2001, p. 39). A literatura, no meio disso, era um consolo e reafirmação da identidade britânica, além de uma alternativa de encontrar algo além da realidade histórica que desfavorecia o país.

Se no caso brasileiro podemos dizer que a literatura foi um meio de afirmar e reafirmar a identidade do Brasil, o mesmo não se pode dizer do consolo e da alternativa além da realidade histórica, já que as obras literárias brasileiras não cansavam de acentuar ainda mais as contradições sociais de um país dependente do capital e da cultura estrangeiros. O fato da formação econômica e social brasileira estivessem atreladas ao exterior causou um grande impacto na vida cultural do país. Segundo Carlos Nelson Coutinho (1990, p. 38), no livro *Cultura e sociedade no Brasil – ensaio sobre ideias e formas*, a cultura europeia, a qual estava se tornando universal, não encontrou obstáculos prévios no Brasil, isto é, “não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização, que pudesse aparecer como ‘nacional’ em oposição ao ‘universal’, ou o ‘autêntico’ em contraste com o ‘alienígena’”. No caso brasileiro, as classes fundamentais que compunham o país encontravam sua expressão ideológica e cultural na Europa. Desse modo, a cultura exterior não era entendida como algo

imposto pela força, mas sim como um elemento interno que se consolidava cada vez mais à medida que era recolhido e assimilado por uma classe ou um bloco de classes ligados ao modo de produção brasileiro. Assim, a cultura no Brasil pode ser esquematicamente definida como “sendo a história dessa assimilação – mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal [...] pelas várias camadas sociais brasileiras” (COUTINHO, 1990, p. 39).

Entretanto, a ideia de uma dependência cultural, ao invés de ser analisada criticamente a partir da formação histórica e econômica do país, foi compreendida por muitos como uma deficiência social que podia ser resolvida com o desenvolvimento da produção literária local, a qual devia estar atenta com as relações sociais propriamente brasileiras. Antonio Candido (2009), no livro *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, pontua que os críticos literários estrangeiros concebiam a literatura do Brasil “como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo da construção nacional” (CANDIDO, 2001, p. 27). Além disso, os escritores do período neoclássico se impuseram a missão de construir uma literatura nacional como prova de que possuíam a mesma capacidade que a dos europeus. Candido afirma que este é o momento da “tomada de consciência dos autores”, principalmente no período após a Independência do Brasil. Entretanto, essa missão provocou certo *nacionalismo infuso*, já que o sentimento do dever de representar e descrever a realidade imediata brasileira prejudicou várias vezes a qualidade estética das obras. Sobre o tal nacionalismo, Candido diz que “[...] é fruto de condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia e unidade” (CANDIDO, 2001, p. 29). Diante de todo este cenário, as obras literárias brasileiras adquiriram um papel *empenhado*, ou seja, representavam a vontade dos brasileiros em ter uma literatura própria. A partir disso, tentou-se retomar uma cultura anterior à civilização, cujo foco, em primeiro momento, recaiu na cultura indígena e posteriormente na cultura do negro africano. É fato que tais culturas tiveram um papel importante para delinear traços do que hoje podemos chamar de cultura brasileira. Contudo, sua representação estética muitas vezes esteve associada ao que era estritamente *popular* e folclórico ou nas expressões de grupos marginais. Desse modo, é essencial traçar um percurso historiográfico determinando o trajeto do conceito de *popular* para compreender a apropriação do termo na realidade brasileira no início do século XX, de modo que a representação do popular, aliado ao nacional, seja melhor analisada.

### **3. DEFINIÇÕES DO TERMO POPULAR**

Segundo Raymond Williams (2007, p. 318), no livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, o conceito de popular, originalmente, designava “o termo jurídico e político, do latim *popularis* (pertencente ao povo). Uma **ação popular**, desde o S15, era uma ação judicial que qualquer um poderia iniciar”. Contudo, no decorrer das transformações históricas, *popular* passou a ser

considerado o ponto de vista do povo e não daqueles que buscavam favor ou poder sobre ele [...] A **cultura popular** não era identificada pelo *povo*, mas por outros, e ainda contém dois sentidos mais antigos: tipos inferiores de obra (cf. **literatura popular, imprensa popular**, diferenciada da *imprensa de qualidade*); obras que deliberadamente se propõem a conquistar aprovação (**jornalismo popular**, distinto de *jornalismo democrático*, ou **entretenimento popular**). (WILLIAMS, 2007, p. 319).

Partindo do pressuposto de que *popular* passa a ser uma determinação empregada por membros de outras classes sociais para qualificar a produção cultural das classes baixas, é necessário compreender as motivações da classe que qualifica. A concepção de *povo* remonta séculos anteriores à Ilustração, quando na Europa o ideal da política republicana é elaborado. Neste período, a distinção romana entre povo e plebeu é retomada, uma vez que a divisão social também era posta como divisão política. Assim, como argumenta Marilena Chauí (1986, p. 15) no livro *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*, o Povo era entendido como “instância jurídico-política legisladora, soberana e legitimadora dos governos, e a Plebe como dispersão de indivíduos desprovidos de cidadania, multidão anônima que espregueira o poder e reivindica direitos tácitos”. Desse modo, é comum durante o século XVII, por exemplo, que escritores políticos de diferentes tendências políticas, religiosas e filosóficas concordem em classificar a plebe como uma classe imensamente inferior ao povo, que se caracterizava a partir de sua nobreza e virtuosidade, e que por isso era a parte mais respeitável da nação. Isso porque o povo, a partir do sistema republicano, é a burguesia. Essa divisão entre povo e plebe permanecerá no período da Ilustração. A dualidade consistirá então em categorizar um Povo como generalidade política e outro povo como particularidade social, ou seja, a classe pobre. Coexistindo com a Ilustração, o Romantismo reagirá contra isso. O “povo romântico”, segundo Marilena Chauí (1986, p. 19), o qual era caracterizado como “sensível, simples, iletrado, comunitário, irracional, puro, natural, enraizado na tradição – nasce de motivos estéticos, intelectuais e políticos”. No que se refere ao intelecto, o povo romântico surgiu como uma resposta ao racionalismo Ilustrado, como uma revolta da tradição com o progresso das Luzes. Já politicamente, o império napoleônico era o alvo, porque este povo sendo “natural” e “puro” regia contra o invasor estrangeiro: “a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes” (CHAUÍ, 1986, p. 19). É no Romantismo, desse modo,

que os contornos estéticos do que se convencionou chamar de cultura popular ganham de fato forma, sendo eles: 1- primitivismo (a ideia de uma retomada da tradição, bem como de sua preservação, a qual, sem o povo, estaria perdida); 2- comunitarismo (a criação popular como sendo sempre coletiva e não individual, por isso anônima, contrariando o modo de produção literária burguesa, o que potencializa a noção de que a literatura popular é uma manifestação da Natureza e do Espírito do Povo); 3- purismo (“o povo por excelência é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana” (CHAUÍ, 1986, p. 19-20)).

Desse modo, como argumenta Néstor García Canclini (1983, p. 11), no livro *As culturas populares no capitalismo*, a solução romântica era isolar o caráter criativo e artesanal, bem como a beleza e sabedoria do povo, imaginando de modo sentimental comunidades puras e sem contato com o desenvolvimento capitalista, “como se as culturas populares não fossem o resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas”. Desde então, as discussões sobre o que é cultura popular oscilam entre uma visão romântica, outra ilustrada e ainda outra que tenta uma conciliação entre as anteriores. No caso da última, a Razão é um modo de educar o povo e desenvolver nele outra sensibilidade que não seja ingênua, do mesmo modo que o sentimentalismo da cultura popular vai às elites para torná-las mais humanas. Essas definições de popular afetavam, inclusive, o modo como o conceito de cultura era concebido. Enquanto o Romantismo compreendia a cultura como “bondade natural, interioridade espiritual, sentimento e imaginação, vida comunitária espontânea” (CHAUÍ, 1986, p. 12), o Iluminismo tornou a cultura uma medida da Civilização, isto é, um meio para avaliar o grau de progresso e desenvolvimento de uma sociedade. Entretanto, as culturas populares não podem ser entendidas a partir da “expressão” da personalidade de um povo, uma vez que é entendida como algo *a priori*, e também não pode ser um conjunto de tradições ideais que podem ser preservadas de modo etéreo. Outro erro é julgar as culturas populares através da perspectiva do atraso, dando a entender que o conhecimento popular é apenas um rascunho grosseiro da ciência, a qual leva à sociedade ao desenvolvimento. Partindo dessas considerações, a proposição aqui é pensar: 1- a cultura como um processo social de produção, isto é, “cultura diz respeito”, segundo Canclini (1983, p. 29), “a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido”; 2- as culturas populares como sendo uma prática social da classe pobre, isto é, “as canções, as crenças e as festas estão ligadas de modo mais estreito e cotidiano ao trabalho material ao qual se entregam quase todo o tempo” (CANCLINI, 1983, p. 42). Dito isso, o foco não recairá sobre as manifestações populares em si, mas o que elas representam na dinâmica da constituição de uma classe social.

Outra questão é que as manifestações das culturas populares são diversas e no capitalismo assumem, pelo menos, três formas, sendo elas: 1- o que o povo faz; 2- o que se vende nos mercados e *boutiques*; e 3- “os espetáculos através dos quais os meios de comunicação de massa transfiguram a nossa vida cotidiana” (CANCLINI, 1983, p. 12). A terceira forma está diretamente ligada com o que se convencionou chamar de *cultura de massa*, principalmente a partir dos estudos de ciências sociais norte-americanos produzidos durante as décadas de 1950 a 1960. O conceito de *massa* permitia ao pensamento liberal “livrar-se definitivamente do fantasma que atormentava a explicação científica do social, isto é, o marxismo e seu mais perigoso conceito, a luta de classes” (CHAUÍ, 1986, p. 25). Além dos estudos liberais, no polo oposto, o pensamento de Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse trazia conceitos como “indústria cultural” e “cultura administrada”. Para estes autores a questão era discutir como os produtos culturais veiculados pela mídia emergente servia à reificação das relações sociais, bem como o cumprimento de uma barbárie social, discutida principalmente por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*. Entretanto, com exceção de Marcuse, os estudos sobre a indústria cultural tendiam a não diferenciar a *massa* do *popular*. Contudo, cultura popular e cultura de massa não são a mesma coisa. O primeiro ponto a assinalar é que o termo *massa* possui como antônimo *elite*, o que muitas vezes direciona o olhar do senso comum a considerar que o primeiro termo designa uma camada social amorfa de indivíduos anônimos, enquanto o segundo termo representa a outra camada social que, devido às suas capacidades extraordinárias, possui o direito de dominar os meios de produção, logo, criar o conhecimento necessário para a sociedade em geral. Adotar a expressão cultura de massa como sinônimo de cultura popular iria contra a noção de que as culturas populares representam o modo como a classe pobre elabora e reelabora suas condições materiais e concretas, também o que essa mesma classe imagina como situado além dela. Desse modo, é mais adequado ver a relação entre cultura de massa e cultura popular a partir das práticas populares, em que esta se aproxima da outra incorporando suas ideologias com modificações e até mesmo recusando tais ideologias. Além disso, a expressão culturas populares

[...] tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como Popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade. (CHAUÍ, 1986, p. 28).

Ademais, no contexto brasileiro e de sua elite autoritária, os meios de comunicação de massa estão sob a tutela do Estado, mas com concessão a empresas privadas, estando, dessa forma, sob o controle político e ideológico. Desse modo, os meios midiáticos são instrumentos

de propaganda e dominação do Estado. Conceber que cultura de massa e as culturas populares são a mesma coisa é assumir que a segunda é uma realização da classe dominante, o que não é o caso. A partir disso, entender as dimensões das culturas populares é necessário, já que elas ocorrem no interior do sistema capitalista e devem ser compreendidas juntas. Portanto, é preciso enfatizar que as culturas populares se configuram a partir de um processo de apropriação desigual de bens econômicos e culturais dentro de uma nação e/ou etnia por parte da classe pobre, mas também a partir da reprodução e transformação, real e simbólica, da própria vida. Ao representar na cultura suas próprias relações sociais, os setores subalternos da sociedade representam também sua condição de vida através de uma interação conflitiva com a classe dominante. Devido a esta questão, o conceito gramsciano<sup>14</sup> de hegemonia é central, porque enxerga uma relação entre economia e cultura, já que estes níveis, ainda que diferentes, possuem unidade dentro de uma totalidade social. Raymond Williams (2011, p. 51) afirma que a hegemonia “supõe a existência de algo verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural”. Ela, ainda, não é única e possui em suas próprias estruturas internas muitas complexidades que, para se configurar como dominante, precisa ser renovada, recriada e, por fim, defendida, o que a torna suscetível a questionamentos, causando, por vezes, modificações. Essas modificações são essenciais, porque todo o processo hegemônico deve se manter atento e capaz de responder aos movimentos contrários que surgem e desafiam sua dominação. Em outras palavras, “a realidade do processo cultural deve ser sempre capaz de incluir os esforços e as contribuições daqueles que, de um modo ou de outro, estão fora ou na margem dos termos da hegemonia específica” (WILLIAMS, 1979 *apud* CHAUI, 1986, p. 23).

Os movimentos contrários que desafiam a hegemonia dominante não paravam de ocorrer no Brasil no final do século XIX e início do século XX. Retomando o consenso da crítica de Raul Bopp, a qual aponta-o como sendo um poeta “tipicamente” brasileiro por abordar temas relacionados ao popular, é notável o contraste entre a produção de poesia parnasiana e a ruptura proporcionada pelo Modernismo brasileiro. Este é um ponto. O outro ponto são as próprias transformações históricas que impulsionaram os escritores a romperem com a produção literária vigente. A primeira questão diz respeito à afirmação de muitos críticos literários de que a forma estética Modernista brasileira absorveu temas relacionados às culturas populares, como o folclore e a própria literatura popular, como uma reação ao academicismo parnasiano e simbolista. Antonio Candido (2000, p. 105), no livro *Literatura e Sociedade*, argumenta que “o Parnasianismo pouco trouxera de essencial à nossa poesia, apesar do grande

---

<sup>14</sup> Refere-se ao filósofo marxista Antonio Gramsci (1891-1937).

talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa ou Vicente de Carvalho”. Sobre o Simbolismo, pontua que se limita à obra de Cruz e Sousa e como movimento estético e ideológico “serviu de núcleo a manifestações espiritualistas, contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos” (CANDIDO, 2000, p. 105). O Modernismo, então, é a ruptura com este estado de coisas e importa ao movimento, “em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos à tona da consciência literária” (CANDIDO, 2000, p. 110). Candido (2000, p. 111) também afirma que não se pode ignorar o papel da arte primitiva, do folclore e da etnografia na definição das estéticas modernas “muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo”. Partindo de uma perspectiva parecida, João Luiz Lafetá (2000), no livro *1930: A crítica e o Modernismo*, afirma que durante a primeira fase do movimento modernista, isto é, sua fase heroica, o que prevaleceu foi a discussão formal da poesia, ruptura com as formas fixas da literatura passadista – 1890-1920 –, que espelhavam “a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder” (LAFETÁ, 2000, p. 21). Nesse sentido, conteúdos tão “radicais” quanto as novas formas poéticas foram apropriados, sendo eles principalmente o folclore e a literatura popular. A segunda questão, a qual aparece como um gancho na citação de Lafetá, é a ruptura com as oligarquias rurais, numa referência à oligarquia de Minas Gerais e São Paulo. Alfredo Bosi (2003), no livro *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*, pontua que

A combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou possível, historicamente, a Semana da Arte Moderna de 1922. Como a tônica do grupo foi a modernização da linguagem, o segundo fator, estético, tem aparecido sempre como sobredeterminante. A Semana pretendeu ser a abolição da República das Velhas Letras. (BOSI, 2003, p. 210).

Desse modo, vê-se que o projeto estético Modernista precisou de condições históricas específicas para o seu desenvolvimento. A ruptura com a “República das Velhas Letras” foi possível porque, do outro lado, ocorriam mudanças no plano político e econômico, tais como o processo de industrialização brasileiro, os acontecimentos que antecederam a crise econômica de 1929 e o fim da República Velha – ou República do Café com Leite. Todo esse cenário de transformação serviu como estímulo para que os escritores rompessem com a literatura produzida até então em busca de algo novo. Essa ruptura em busca de algo novo expressa na literatura recebeu estímulos da reviravolta social que acontecia no país. Entretanto, a relação entre forma estética e processo social não é específica do movimento Modernista brasileiro. Nelson Wenerck Sodré (1982, p. 432), no livro *História da Literatura Brasileira*, faz considerações sobre o Parnasianismo e argumenta que no final do século XIX o Brasil passou

por uma fase de “valorização da inteligência que era natural numa sociedade como a brasileira, em que a inteligência classificava e distinguia”. Assim, devido ao desenvolvimento da classe média, impulsionado pelo surto industrial, bem como ao fortalecimento da classe trabalhadora, a classe dominante distinguia-se através de uma extrema erudição linguística, por exemplo. Quanto ao Simbolismo, o movimento permitia realizar melhor do que o Parnasianismo a promessa da aristocratização. Sobre o poeta Cruz e Sousa, Sodré (1982, p. 455) diz que “a torre de marfim, o poema obscuro, compreensível a uma pequena minoria, a cultura doentia da inteligência e da sensibilidade, o horror à vulgaridade, uma arte de reticências e de sutilezas, eis o que oferece o maior poeta afro-brasileiro para provar sua aristocracia”. Apesar da leitura de Sodré se mostrar superada em relação à crítica de poetas parnasianos e simbolistas, é importante citá-la, porque mostra o que estava no horizonte do senso comum, ou seja, a consideração de que a ideologia da forma estética parnasiana e simbolista estava justamente no desejo que a classe dominante possuía em “distinguir-se daqueles que oferecem o trabalho no mercado, e distinguir-se particularmente pela atividade intelectual, que continua a ser um terreno peculiar aos que não exercem esforço físico” (SODRÉ, 1982, p. 452-453). Desse modo, além dos fatores propulsores apresentados para a ruptura com as formas estéticas parnasiana e simbolista, pretende-se apresentar pelo menos mais dois com seus respectivos desdobramentos, sendo eles: 1- o fortalecimento da classe trabalhadora e do movimento operário, em primeiro momento; e 2- a formação de um Estado nacional no período do governo populista de Getúlio Vargas e suas ideologias.

#### **4. NACIONAL-POPULAR: O MODERNISMO BRASILEIRO COMO UMA POLÍTICA DE ESTADO**

Antonio Paulo Rezende (1990), no livro *História do Movimento Operário no Brasil*, pontua que a organização da resistência da classe trabalhadora no Brasil começa em 1890, com a criação do Partido Operário, que existiu até 1892, e com o I Congresso Operário Brasileiro. Deste congresso, algumas resoluções e reivindicações foram definidas, tais como: “eleição direta em todos os postos eletivos pelo sufrágio universal, determinação de um salário mínimo, jornada de oito horas de trabalho e proibição de trabalho de crianças menores de doze anos” (REZENDE, 1990, p. 9). Além disso, defendiam uma revolução social, em que fosse dada aos trabalhadores a posse dos meios de produção. Desde então, a movimentação de corporações e sindicatos não pararam de crescer, criando tensões sociais que culminaram nas greves gerais entre 1917 e 1919. Uma greve famosa foi a dos operários do Cotonifício Crespi, em junho de 1917, na cidade de São Paulo. Ainda segundo Rezende, os trabalhadores reivindicaram um

aumento de salário, mas lhes foi negado. Desse modo, “solidariamente, outros trabalhadores aderiram ao movimento, fazendo com que a cidade atravessasse um período de agitação política que paralisou suas principais atividades econômicas” (REZENDE, 1990, p. 17). Toda essa movimentação apontava para uma possível revolução social, porque prenúncios de uma crise se delineavam desde o início dos anos 1920, como o movimento dos tenentes, a Coluna Prestes, a insatisfação das camadas urbanas e, principalmente, a crise do capitalismo internacional. Contudo, o que veio com o fim da República Velha não foi a revolução social no sentido anticapitalista como se esperava pela classe operária. Apesar do discurso anti-imperialista e democrático do candidato da Aliança Liberal, Getúlio Vargas, notava-se “tendências autoritárias expressas por Juarez Távora quando afirmava que o Brasil precisava de um ditador absoluto, para impor ordem e disciplina” (REZENDE, 1990, p. 31). Em 1931, foi publicada a Lei da Sindicalização, a qual protegia o trabalhador nacional através do controle da imigração e das normas de combate ao desemprego. Contudo, controlar a imigração “era uma medida, sobretudo política, de controle sobre a classe operária e sobre os perigos das ideologias externas e subversivas” (REZENDE, 1990, p. 33). Essa lei é uma evidência concreta de que a ideologia nacional passa a ser prioridade no governo de Getúlio Vargas.

A ideologia nacional pressupõe um entendimento de nação específico. Para Lúcio Flávio de Almeida (2014), no livro *Ideologia nacional e nacionalismo*, a nação possui um nexo estrutural com o capitalismo, porque o modo de produção capitalista constitui classes sociais diferentes e antagônicas como uma comunidade de iguais, sendo este o motivo que fundamenta a reprodução da dominação de classe. Essa representação ideológica de uma comunidade de iguais “expressa/oculta relações de dominação de classe: eis um ponto de partida que possibilita detectar bases da ideologia nacional com vistas a demonstrar [...] a especificidade desta última como ideologia do modo de produção capitalista” (ALMEIDA, 2014, p. 31). Assim, foi a partir da ideologia nacional, a qual “remete às relações ideológicas e fundamentais do capitalismo, pois se vincula fortemente à legitimidade do tipo burguês de Estado” (ALMEIDA, 2014, p. 68), que Getúlio Vargas criou, através de leis sociais e trabalhistas, a imagem de um Estado protetor, que prezava pelo bem-estar do povo brasileiro, em seu sentido genérico. Contudo, a aparente democratização do Estado através de leis escondia que esta mesma democratização ocasionou

o

[...] desmantelamento sistemático das organizações independentes da classe operária e o seu enquadramento em um aparelho sindical de características quase fascistas, o da manutenção das massas rurais nas mesmas condições em que se encontravam na República Velha e o da constituição de representação política no qual, independentemente das formas eleitorais democrático-burguesas que vigoravam em

certos períodos (e das quais estava excluída a maior parte da população rural), predominava o vínculo direto entre o chefe de Estado e o conjunto dos “cidadãos”. (ALMEIDA, 2014, p. 121-122).

Em síntese, pode-se dizer que a “Revolução de 30” delineou um Estado nacional mais apropriado ao capitalismo, o que não significa que tenha sido democrático-burguês. Essas questões, conseqüentemente, afetaram o modo de produção literária. Isso pode ser afirmado, porque, retomando o conceito de hegemonia, uma política hegemônica requer, principalmente, a propriedade dos meios de produção e a capacidade de apropriação de mais-valia. Contudo, nenhuma sociedade se sustenta apenas pelo poder econômico e, por isso, é preciso que um *poder cultural* seja desempenhado, o qual

[...] a) impõe as normas culturais e ideológicas que adaptam os membros da sociedade a uma estrutura econômica e política arbitrária (chamamo-la *arbitrária* no sentido de que não existem razões biológicas, sociais ou “espirituais”, derivadas de uma suposta “natureza humana” ou da “natureza das coisas”, que tornem necessária uma estrutura social determinada; b) legitima a estrutura dominante, faz com que ela seja percebida como a forma “natural” da organização social, encobrendo portanto a sua arbitrariedade; c) torna, também, oculta a violência que envolve o processo de adaptação do indivíduo a uma estrutura em cuja construção não interveio e faz com que a imposição desta estrutura seja sentida como a socialização ou a adequação necessária a cada um para a vida em sociedade (e não em *uma* sociedade predeterminada). Deste modo, o poder cultural, ao mesmo tempo que reproduz a arbitrariedade sócio-cultural, impõe como necessária e natural esta arbitrariedade, oculta este poder econômico, favorece o seu exercício e a sua perpetuação. (CANCLINI, 1983, p. 35-36).

O processo de ocultação do poder econômico pelo poder cultural tem sua força expressiva no fato de que a prática da dominação da classe dominante é escondida através da figura do Estado, porque sendo um sistema de aparelhos que, em tese, deve representar o conjunto da sociedade, atende aos interesses de uma classe específica. O Estado, ainda, controla toda a vida social, desde a economia, política e cultura, até a existência cotidiana. Somado a isso, a eficácia do Estado reside também na “necessidade de todo indivíduo de ser socializado, de adaptar-se a algum tipo de estrutura social que permita o seu desenvolvimento pessoal e proporcione segurança afetiva” (CANCLINI, 1983, p. 36). Retomando a ideia de que as culturas populares se configuram a partir de um processo de apropriação desigual de bens econômicos e culturais dentro de uma nação e/ou etnia por parte da classe pobre, mas também a partir da reprodução e transformação, real e simbólica, da própria vida, é importante definir o conceito de *aparelhos culturais*, que são as instituições que administram, transmitem e renovam os bens culturais. Na sociedade capitalista, estas instituições são, principalmente, a família, a escola e os meios de comunicação. Com isso, a ação dos aparelhos culturais deve ser internalizada por toda a sociedade, de modo que contemple a subjetividade de cada pessoa individualmente. O

resultado da interiorização dessa estrutura simbólica é o surgimento de “hábitos, ou seja, sistemas de disposições, esquemas básicos de percepção, compreensão e ação” (CANCLINI, 1983, p. 38). Em síntese, os aparelhos culturais produzem hábitos estéticos e estruturas de gostos diferentes, os quais determinarão quem possuirá estruturas de apreciação da arte culta e quem ficará restrito ao artesanato, por exemplo.

No caso brasileiro, o que pode ser estendido por toda a América Latina, a presença de várias culturas étnicas criou um conflito significativo entre classe dominante e classe pobre. Assim, é importante analisar como os setores dominantes e os subalternos no período do governo getulista se apropriaram da herança indígena e das culturas populares camponesas e urbanas e lhes atribuíram novo significado em função de seus próprios interesses. Antonio Arnoni Prado (2010), no livro *Itinerário de uma falsa vanguarda – os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*, afirma que neste período, além de ser possível observar o abandono das populações oprimidas no interior do país, vê-se também a tendência de dissociação do projeto restaurador dos meios de expressão literária em relação à força temática escondida na insubmissão de grupos marginalizados. A tensão que se instaurava constantemente entre o bloco hegemônico e a classe popular tornou-se um meio de bloquear a homogeneidade política e ideológica dos movimentos reivindicatórios, os quais eram carentes de meios de expressão, e a partir deles poderiam unificar “o imperativo humano das rebeliões camponesas, das greves agrícolas, dos surtos migratórios, da radicalização da classe média e dos movimentos operários que se organizavam no começo do século” (PRADO, 2010, p. 20). A contrapartida disso é

[...] a rearticulação ideológica de todo um ciclo de defesa da unidade nacional, cujo objetivo básico é assumir a modernização do país tendo como pressuposto a homogeneidade da cultura. Ou seja: a manipulação de uma nova retórica vai deslocar o compromisso da literatura para a esfera de expressão das elites, assimilando-a ao discurso mais amplo que sustenta, nos diversos níveis, a precedência das metas da cultura nacional sobre os interesses da cultura popular. Essa alternativa, como não poderia deixar de ser, assimila o trabalho literário ao esforço dos segmentos ilustrados da oligarquia para articular uma primeira (e problemática) unificação de todas as camadas sociais excluídas dos centros de decisão. Com isso, anulará diferenças básicas entre opressores e oprimidos, definindo, ao mesmo tempo, funções opostas a expectativas comuns, como é o caso da dissociação entre o mundo do escritor e seus leitores, entre a função política e a ausência de representação partidária, entre plenitude do sistema jurídico e a influência ostensiva do coronelismo armado. (PRADO, 2010, p. 20).

A crítica de Arnoni Prado, no que se refere ao movimento Modernista, vai em direção ao grupo Verde-Amarelo, composto por Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, e ao Integralismo. Segundo Arnoni Prado, a manifestação concreta do elitismo dissidente era “rearticular o seu projeto renovador a partir da linha retórica

e do tom combativo da velha eloquência antiformalista utilizada com êxito no passado, adaptando-a ao espírito iconoclasta das vanguardas europeias, tomado agora como modelo” (PRADO, 2010, p. 23). Apesar de existir referências de Raul Bopp ligado a este movimento, ele nunca participou do grupo, já que sempre esteve próximo a Oswald de Andrade, tendo atuado também como colaborador da Revista de Antropofagia, estabelecendo ideias extremamente contrárias às pregadas pelo grupo Verde-Amarelo<sup>15</sup>. Na edição de 13-14 de março de 1976 do jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), em uma entrevista dada a Maria Amélia Mello, com o título de “Raul Bopp: simplicidade acima de tudo”, o próprio poeta esclareceu sua relação com o grupo Verde-Amarelo e Anta. Na entrevista, Maria Amélia Mello perguntou e Bopp respondeu:

– Poeta, em alguns livros sobre o Modernismo, vemos seu nome constar do Verde-Amarelo e Grupo Anta. Além, é claro, da Antropofagia. Como se deu esta passagem de uma corrente para a outra?

– Bem, eu precisaria explicar. Eu nunca fui, nunca pertenci mesmo ao Verde-Amarelo. Tive amigos como Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, mas eram mais meus amigos do que integrantes na mesma corrente literária. Eu estava de passagem por São Paulo e fui acolhido por eles. Numa noite me levaram à casa de Plínio Salgado, onde encontrei um grupo admirável, o pessoal do *Correio Paulistano*. Mas o nosso relacionamento foi mais em bases de amizade do que participantes de uma mesma visão literária. Eram ligações pessoais. Eles fizeram, na ocasião, uma espécie de recepção na Academia Verde-Amarela, chegaram a me nomear, mas nunca tive participação direta.<sup>16</sup>

Assim, é necessário pontuar que além da adaptação do discurso elitista à nova produção literária, houve autores que, estimulados pela força do popular que surgiu com os movimentos operários no final do século XIX e início do XX, representaram esteticamente em suas obras literárias as contradições do Brasil em seu período de modernização. Consideramos que este é o caso de Raul Bopp que, apesar da reprodução de certas ideologias vigentes na época, as quais eram contrárias à tentativa de mudança estrutural da sociedade brasileira, soube representar em sua poesia os antagonismos e ambivalências dessa mesma sociedade. Um poema bastante representativo do que foi exposto até aqui é “Mau-olhado”, do livro *Poemas brasileiros*:

O Brasil vinha vindo  
com os seus territórios lentos.

---

<sup>15</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre o grupo Verde-Amarelo e a Escola da Anta, recomenda-se a leitura completa do livro já citado *Itinerário de uma falsa vanguarda – os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*, de Antonio Arnoni Prado (2010), bem como a coletânea de manifestos do Modernismo brasileiro no livro *Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, de Gilberto Mendonça Teles (1997).

<sup>16</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/154083\\_03/23077](http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/23077). Acessado em: 21/12/18.

O clima cozinhou as raças.  
A África ficou gemendo  
com uma mistura amarga no fundo.  
A terra encheu-se de assombros.  
Em sábados de bruxa  
Lobisomem ronda os cerros.

Pai-da-mandiga está chamando mato.

Há velório na casa-grande.

Velhas gargarejam ave-marias  
Para a encomendação das almas.  
Pela noite adentro  
o passo do cavalo-coxo machuca o silêncio.

Mulher do sexo solto  
foi morar na rua de trás.

- Ai tristeza brasileira  
com raças mal-assombradas  
e dramas que começam atrás das sacristias!  
Em tudo isso há mau-olhado.

É quase um mal de nascença.  
Só com macumba se cura  
ou quebra-se com benzedura  
em sete dias  
sete meses  
sete anos  
com sete *ora pro nobis*

Pai-de-santo do Brasil é Getúlio.  
(BOPP, 1998, p. 252-253).

A primeira estrofe do poema apresenta um importante recurso da poética boppiana, que é a influência cubista da montagem. A apresentação do Brasil não segue uma perspectiva linear, o sujeito lírico escolhe momentos da história do país partindo de sua própria perspectiva

peçoal/subjetiva. Segundo Mário Pedrosa (2000, p. 166), no livro *Modernidade cá e lá*, o plano do quadro cubista “rechaça a ilusão da perspectiva clássica e obriga as relações formais a comportarem-se de determinada maneira [...]. Não há gradação de valores, mas decomposição de volumes em planos inter-relacionados, por vezes transparentes”. Desse modo, a sugestão do espaço é de ordem mental, fazendo-o permanecer dentro do plano da pura criação. Assim, o “Brasil que vinha vindo/ com seus territórios lentos” se apresenta numa relação de contiguidade com a segunda estrofe, a qual retoma o processo de miscigenação do país, cujo foco recai sobre a escravização do negro, como demonstra os versos: “A África ficou gemendo/ com uma mistura amarga no fundo”. A mesma relação de adjacência se repete entre todas as estrofes do poema, criando formas justapostas que se modificam de acordo com a percepção do sujeito lírico. Em um quadro cubista, assim como no poema em questão, essas justaposições “se ligam entre si nos limites espaciais das bordas do quadro, desintegrando-se para que parte de uma constitua, com parte da outra, um novo todo” (PEDROSA, 2000, p. 168). Este recurso de construção do poema cria uma ambivalência, pois o modo como o sujeito lírico seleciona os momentos da história do país, como se fossem objetos dispostos em uma tela, se juntam ou se repelem “sob fatores óticos da distância ou da vizinhança, da simetria, do contraste ou da semelhança, num jogo de combinações formais, independentemente de qualquer sujeição do objeto ou ao tema da tela” (PEDROSA, 2000, p. 168).

Todo este procedimento põe em tensão os elementos das culturas populares apresentados no poema. O retrato do Brasil vai se formando à medida que a relação de vizinhança entre as estrofes liga os elementos populares, tais como, a presença do negro africano, os sábados de bruxa, o lobisomem, o pai-da-mandiga, as ave-marias e a encomendação das almas. Todos os componentes do popular estão relacionados a uma parte da história do Brasil, apresentada de modo não linear, para formar um novo todo. A história brasileira que o sujeito lírico apresenta não é uma história de louvação, já que há várias imagens que ressaltam uma trajetória negativa do país, principalmente no que se refere à escravidão: “A terra encheu-se de assombros” e “Há velório na casa-grande”. Imagens mais sutis também apontam para o retrato de um país precário, como: “o passo do cavalo-coxo machuca o silêncio” e “Mulher do sexo solto/ foi morar na rua de trás”. A nona estrofe se configura como um fator ótico de distância em relação às anteriores, uma vez que há a utilização de um recurso que interrompe temporariamente a sequência de quadros do país, sendo este recurso a apresentação de uma fala. Este fala é colocada como exterior ao sujeito lírico, que interrompe a fala deste para acrescentar outra perspectiva. O tom dos três primeiros versos da nona estrofe é quase como se fosse de

deboche, visto que a interjeição “Ai”, que aparece para expressar lamentação em relação à “tristeza brasileira”, a qual é decorrente de “raças mal-assombradas” e “dramas que começam atrás das sacristias!”, é dita como se fosse encenada, fazendo uma caricatura. Ainda nesses versos, é direto o intertexto com o livro *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado, que liga o sentimento à escravidão, apontando-o como o principal motivo de vários problemas sociais brasileiros. A diferença com a visão do sujeito lírico está no fato de que este, ao longo das estrofes, sugere que os negros foram vítimas, ao passo que o livro de Paulo Prado sugere que os negros foram a causa de males sociais. O complemento do tom debochado está na exclamação destes versos e a afirmação, que é a volta da fala do sujeito lírico, que diz “Em tudo isso há mau-olhado”, fazendo a retomada dos elementos populares que justificariam uma perspectiva contrária à sua.

É nas últimas duas estrofes que a tensão entre o popular e a ideologia nacional está melhor representada. A penúltima estrofe segue a estrutura de uma simpatia, que é uma forma de feitiçaria extremamente ligada às práticas populares e que é de origem campesina. Os feitiços são executados de modo a realizarem as vontades da pessoa que pratica o ritual. O primeiro verso desta mesma estrofe coloca a dificuldade dos problemas elencados nas estrofes anteriores, que “é quase um mal de nascença” e “só com macumba se cura/ ou quebra-se com benzedura”. Vê-se, portanto, que todos os aspectos negativos apresentados ao longo do poema se resolvem, segundo o próprio sujeito lírico, por meio da prática popular. A força do elemento mágico vindo desta prática ganha ainda mais força com o caminho dado pela simpatia para a resolução dos males: “em sete dias/ sete meses/ sete anos/ com sete *ora pro nobis*”. Pensando na simbologia do número 7, a qual faz parte do universo das culturas populares, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008), no *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, é o número que regula grande parte dos mais importantes ciclos da Terra e elementos da natureza: o ciclo lunar, o qual possui quatro fases que duram aproximadamente sete dias; origem do calendário atual, que tem sete dias na semana; a renovação celular do corpo humano, que ocorre de sete em sete anos, representando, então, uma totalidade. Além disso, o número 7, frequentemente empregado na bíblia, representa os Céus. Este número, na bíblia, aparece também no Antigo Testamento, “Zacarias (3,9) fala dos sete olhos de Deus. Os setenários do Apocalipse [...] anunciam a execução final da vontade de Deus no mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 828). Por este motivo, o 7 “é também o número de Satanás, que se esforça em imitar Deus. [...] Assim, a besta infernal do Apocalipse (13, 1) tem sete cabeças. Mas, na maior parte do tempo, o vidente de Patmos reserva aos poderes

do mal a metade de sete [...] indicando com isso o fracasso das iniciativas do Mal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 828). A simbologia do número sete tem ressaltada sua contradição no último verso: “Pai-de-santo do Brasil é Getúlio”.

Assim como o número sete, a constituição da ideia de uma nação pressupõe uma totalidade formada por uma unidade de contrários, isto é, efeito de isolamento e um efeito de unidade. Pensando na oposição Deus-Diabo simbolicamente presente no número 7, a ideia de nação também pressupõe uma oposição: isolamento-unidade. Segundo Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida (2014, p. 27), o primeiro efeito designa a “constituição dos agentes da produção, nas sociedades capitalistas, como indivíduos-pessoas políticas, sujeitos de direitos livres e iguais”. Já o segundo, demonstra que “esses indivíduos-sujeitos são interpelados por uma ideologia (também de dominância jurídico-política) que os constitui como integrantes de uma comunidade cujo interesse é representado pelo Estado burguês” (ALMEIDA, 2014, p. 27). Todos os elementos do popular que aparecem em “Mau-olhado”, principalmente a presença do negro, apontam para a existência de indivíduos sujeitos que deveriam possuir direitos livres e iguais, enquanto a simpatia, realizada pelo Pai-de-santo Getúlio, é a representação de um Estado burguês que tende à unificação. A referência a Getúlio Vargas é direta e clara, mas não se encontra dentro do poema como um simples enaltecimento como pressupõe a superfície do poema. Neste caso, é importante lembrar que toda a estrutura de “Mau-olhado”, isto é, a montagem cubista, cria uma ambiguidade que indica um elo importante com a vida social, que foi a coexistência durante os anos 20 e 30 de forças revolucionárias e conservadoras que atuaram juntas. Randal Johnson (1995), no artigo “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”, discutiu sobre o posicionamento de Getúlio Vargas em relação aos intelectuais no período do Estado Novo, sendo que ele, muitas vezes, fez um apelo aos escritores para que saíssem da “torre de marfim” e atuassem ativamente no campo literário. Vargas, ainda, chegou a reconhecer publicamente a importância do Modernismo brasileiro e em discurso pronunciado na Universidade do Brasil, em 1951, disse:

As forças coletivas que provocaram o movimento revolucionário do modernismo na literatura brasileira [...] foram as mesmas que precipitaram, no campo social e político, a Revolução vitoriosa de 1930. A inquietação brasileira [...] buscava algo novo, mais sinceramente nosso, mais visceralmente brasileiro [...] a renovação dos valores literários e artístico, por um lado, [e] a renovação dos valores políticos e das próprias instituições [por outro] [...] se fundiram num movimento mais amplo, mais geral, mais completo, simultaneamente *reformador* e *conservador*, onde foram limitados os excessos, [...] harmonizadas as tendências radicais e divergentes. (VARGAS, 1951 *apud* JOHNSON, 1995, p. 168).

Fica muito claro no discurso de Vargas que a pretensão não era revolucionária em si, no sentido de mudança estrutural da sociedade, mas criar uma aparência de unidade nacional, que também aparentaria uma conciliação de classes. Essa presença do *reformador* e *conservador* que também está expressa no poema analisado nos elementos das culturas populares. Isso porque mesmo o interesse de autores como Mário de Andrade e Raul Bopp nessa área, “não implicou redistribuição de bens econômicos ou mesmo simbólicos. Ao contrário, as culturas populares serviram como modelo ou ‘fonte de inspiração’ para a regeneração da produção da elite alinhada com direções mais ‘autenticamente’ nacionais” (JOHNSON, 1995, p. 170). Fica evidente, então, que o Modernismo brasileiro se configurou como uma política de Estado, o qual cooptou vários escritores para atuarem no aparato de Estado.

Tendo isto em vista, é essencial abordar a relação de Raul Bopp com Getúlio Vargas. O primeiro contato que tiveram foi na ocasião em que Bopp, enquanto trabalhava na Agência Brasileira, pediu a Getúlio Vargas, que no período era ministro da Fazenda de Washington Luiz, que lhe concedesse uma entrevista. Bopp foi apresentado a Getúlio pelo escritor João Pinto da Silva, o qual era chefe de Gabinete do então ministro. O poeta, sobre este encontro, relatou:

Ele acolheu meu pedido, nas dobras de um sorriso largo e me disse: - Então você é que é o Bopp. Fique para o almoço. Conversaremos durante a refeição. Éramos umas dez pessoas à mesa. Em pequenas oportunidades, fui obtendo as informações que eu desejava, sobre o porto de Torres, frigoríficos, estradas de rodagem e algo também sobre a situação do trabalhador gaúcho. Em certo momento, eu comentava discretamente com João Daudt de Oliveira, a meu lado, qualquer coisa a respeito da personalidade de Luiz Carlos Prestes. Getúlio percebendo o assunto interveio no diálogo: - Na minha opinião, disse ele, Prestes é, sobretudo, um grande caráter. Revela-se um homem feito mais propriamente para construir que para destruir. Logo após o almoço, fui à Agência. Redigi os itens da entrevista e aproveitei, também, para incluir as referências de Vargas a respeito de Prestes [...]. Para o Rio Grande do Sul, que saía de uma ditadura de 25 anos, Getúlio era ainda uma incógnita política. Por isso, as suas declarações, sobre uma figura que o próprio Governo combatia, revelavam um espírito altamente independente e com um marcado sentido humano. (BOPP, 2012, p. 170-171).

Em 1928, ano desta entrevista, Bopp não poderia antever que em 1936 Getúlio Vargas prenderia Luiz Carlos Prestes e deportaria sua esposa, Olga Benário Prestes, para a Alemanha nazista. É perceptível a simpatia que o poeta nutria pela imagem de Prestes, expressada, inclusive, literariamente no poema “Buena-dicha geográfica” escrito em 1929. Neste poema, uma cigana lê a mão do menino chamado Brasil e a última estrofe diz: “ – Você está vendo esse risco no fundo/ que atravessa a mão de baixo para cima? / É a linha do Coração. / Você ainda há de ser muito feliz menino. / Essa linha... é a marcha da coluna Prestes” (BOPP, 1998, p. 280). “Mau-olhado”, por sua vez, foi publicado pela primeira vez em 1954, ano de falecimento

de Getúlio Vargas. Assim, há indícios de algo além de uma relação amigável entre Bopp e Getúlio. Fabíola Guimarães Pedras Mourthé (2015), no artigo “Raul Bopp: poeta contemporâneo”, comenta sobre uma carta que Bopp escreveu para Getúlio em 31 de março de 1932, em que o poeta solicitou ao presidente “uma oportunidade para ingressar no serviço público, aliando seu interesse por viagens e o compromisso de elevar as projeções dos índices comerciais do Brasil no exterior. Bopp foi nomeado Auxiliar contratado, no Consulado do Brasil, em Kobe, no Japão, em 25 de maio de 1932” (MOURTHÉ, 2015, p. 8). Há outra informação que denuncia ainda mais uma relação de troca de favores entre Bopp e Getúlio. Em 30 de junho de 1954, uma matéria do jornal *Tribuna da imprensa* (RJ), escrita por Luiz Pietsch Jr., intitulada “História breve do Núcleo Colonial da Oligarquia Vargas”<sup>17</sup>, denunciava a distribuição de terras que o presidente fazia para “parentes e apaniguados”. Segundo Pietsch Jr., essa “aventura” custou seis milhões de cruzeiro ao povo. Uma das sessões deste artigo se chama “O sonho do poeta” e diz:

A fama da beleza do “Núcleo Colonial Duque de Caxias” correu mundo. Choveram telefonemas, bilhetes, cartas. Até lá da outra extremidade do continente, banhada por outro oceano, na Hollywood do cinema, o poeta Raul Bopp, maravilhado, apressa um “western” para o Rio: “Hollywood, Calif. 19 agosto – Oliveira Marques – Diretoria Terras Colonização – Rio – Gratíssimo carta esperançoso assegurar sitiozinho construir casebre confluência (?) Obsequíssimo telefonar Vargas Neto, Vergara, Queiroz Lima indiscuidarem preencherem formalidades. Abraços Raul Bopp. (PIETSCHE JR., 1954, p. 7).

Embora Raul Bopp tenha se beneficiado das relações que mantinha com Getúlio Vargas, é importante destacar que, com exceção de “Mau-olhado”, não há em sua obra nenhuma referência direta de apologia à ditadura getulista. Além disso, com sua admissão na vida diplomática, Bopp realizou um “desquite” com a literatura. Na verdade, Bopp se separou da cena literária brasileira, sem perder o foco do Brasil, visto que continuou escrevendo poemas de maneira dispersa. Desse modo, apesar de não sinalizar para uma oposição ao governo, Bopp também não assumiu uma postura literária de louvação ao Estado Novo, como teve Cassiano Ricardo, por exemplo. Em relato sobre uma viagem a Paris, o poeta diz que encontrou Plínio Salgado e que este contou que havia ido à Roma para uma reunião com Mussolini. “O Duce lhe assinalara, numa dialética totalitária, o seu ponto de vista que ‘o intelectual jovem deve estar a serviço do seu país’” (BOPP, 2012, p. 177). Bopp completa dizendo que:

Mas essas ideias, no plano político, não me interessavam. Nem tão pouco as da linha oposta, na órbita vermelha. Eu acabara de fazer uma viagem no Transiberiano (11 dias de trem) e não fiquei nada entusiasmado com o que eu havia visto na velha Rússia. Muita miséria e um rigoroso controle policial em tudo. Em duas outras viagens, nessa

<sup>17</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/154083\\_01/16239](http://memoria.bn.br/docreader/154083_01/16239). Acessado em: 15/01/19.

mesma rota, em 1934 e 1938, a situação já era um pouco diferente. Mas isso é capítulo à parte. (BOPP, 2012, p. 177-178).

No livro *Raul Bopp*, Zé Lima (1985), numa espécie de biografia do poeta, apresenta uma fala que diz que Bopp era:

[...] um sujeito bonito, muito alegre, afetivo, vagamente de esquerda, muito ligado a João Alberto (de Lins e Barros) da Coluna Prestes. [...] Se preocupava com os amigos. Tirava os amigos da cadeia. Amigos, geralmente, presos por motivos políticos: “Tirou da cadeia o Plínio Melo, um gaúcho que era chefe dos trotsquistas no Rio Grande. Ele tinha brigado com o Partido e virou trotsquista. O Plínio era uma pessoa encantadora e Raul conseguiu soltá-lo. (LIMA, 1985, p. 89).

Bopp, então, assim como outros escritores do período, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, viveu a ambivalência de estar sitiado dentro de um Estado, cujo autoritarismo condenava, mesmo que essa tensão tenha sido amenizada pelo fato do poeta não residir no Brasil. Feita a análise de todo contexto ideológico a que os escritores modernistas estavam submetidos, é possível verificar em outras obras de Raul Bopp as representações do popular e as contradições que estas representações faziam explodir em relação ao Brasil. Antes, é necessário compreender a dimensão estética desse processo, verificando as contradições formais estéticas e conteúdo social.

### CAPÍTULO III

#### CONTRADIÇÕES ENTRE FORMA ESTÉTICA E CONTEÚDO SOCIAL: *VERSOS ANTIGOS* E *COBRA NORATO*

*“Nos seus verdadeiros elementos (palavra, cor, tom), a arte depende do material cultural transmitido; a arte compartilha-o com a sociedade existente. E por muito que a arte subverta os significados normais das palavras e das imagens, a transfiguração é ainda a de um dado material. É também esse o caso quando se destroem as palavras, quando se inventam outras novas – de outro modo, toda a comunicação seria cortada. Esta limitação da autonomia estética é a condição sob a qual a arte pode tornar-se um fator social”.*

A dimensão estética, Herbert Marcuse.

#### 1. MOMENTO DE TRANSIÇÃO: DO SONETO AO VERSO LIVRE

Correndo o risco da repetição, a “brasildade” evidenciada pela crítica especializada de Raul Bopp concebe o poeta a partir do livro *Cobra Norato*, esquecendo, ou pouco se atendo, que antes disso Bopp escreveu uma série de poemas que fugia às características estéticas do Modernismo. Em *Putirum: Poesias e Coisas do Folclore* (1968), coletânea organizada pelo próprio poeta, Bopp fez questão de publicar seus *Versos Antigos*, poemas em sua maioria sonetos, com influência parnasiana, mas sobretudo simbolista. Bopp (1972, p. 12) relata que em sua fase “pré-amazônica”, se tivesse querido, poderia ter escrito um “livróide qualquer, para ter um lugarzinho na literatura brasileira. Material não faltava”. Isso aponta para uma produção poética que foge ao Bopp modernista e, por isso, deve ser analisada criticamente de modo a compreender a poética boppiana em sua totalidade. Lígia Morrone Averbuck (1990, p. 35), no livro *Raul Bopp – ensaio crítico*, diz que os poemas desta fase, escritos até 1926, “permanecem aprisionados ao rigor formal da métrica, moldados em um vocabulário frequentemente artificial e de gosto extravagante”. Sobre este período, Bopp diz que recolheu suas

[...] primeiras emoções poéticas, de marca local, em sonetos de armações medíocres. Era um desejo natural de dizer as coisas, sem preocupações literárias. Mais tarde, em Porto Alegre, quando iniciei estudos acadêmicos, procurei seguir (sem sucesso) a trilha de mestres regionalistas. Cheguei mesmo a fazer parte do “Grupo dos Cinco”, com Aureliano Figueiredo Pinto, André Carrazzoni, Olmiro de Azevedo e Márcio Dias. Mas, no fundo, o que eu gostava mesmo era dos nossos poetas românticos: o velho Zeferino Brasil (1870-1942), Marcelo Gama (1878-1915), Alceu Wamosy (1895-1923), Eduardo Guimaraes (1891-1928). (BOPP [s/d] *apud* MASSI 1998, p. 120).

Os poetas “românticos” que Bopp cita figuram na história da literatura brasileira como poetas simbolistas. Sobre uma possível relação entre Romantismo e Simbolismo, Alfredo Bosi (2013, p. 279), no livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, argumenta que

O Parnaso legou aos simbolistas a paixão do efeito estético. Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o *sentimento de totalidade* perdido desde a crise do Romantismo. A arte pela arte de um Gautier e de um Flaubert é assumida por eles, mas retificada pela aspiração de integrar a poesia na vida cósmica e conferir-lhe um estatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião ou à filosofia. Visto à luz da cultura europeia, o Simbolismo reage às correntes analíticas dos meados do século, assim como o Romantismo reagira à Ilustração triunfante em 89. Ambos os movimentos exprimem o desgosto das soluções racionalistas e mecânicas e nestas reconhecem o correlato da burguesia industrial em ascensão; ambos recusam-se a limitar arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável; ambos, enfim, esperam ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que sustentaria fenômenos, chame-se Natureza, Absoluto, Deus ou Nada.

No capítulo anterior, foram ressaltadas duas questões que devem ser retomadas aqui. A primeira delas é que foi no Romantismo que as características do que se convencionou chamar “cultura popular” foram delimitados. Pensando na relação que Bopp faz entre Romantismo e Simbolismo, não será difícil entender o porquê de Bopp preferir os simbolistas aos parnasianos, isto é, a própria forma estética simbolista abria precedente para assimilar os conteúdos sociais emergentes, como tentará ser exposto a seguir. A outra questão é que o próprio Bopp, ao se deparar com o cenário amazônico, percebeu que aquilo não poderia se “acomodar em composições medidas”. Esta percepção ocorre justamente num período de reviravolta social, em que a literatura passa a ser compreendida gradualmente como sendo *nacional*, assim, as formas poéticas vigentes à época, a saber, parnasiana e simbolista, começaram a ser questionadas. É este processo de instabilidade formal que pode ser visto em *Versos Antigos*, e que é essencial para compreender a poesia de Bopp, mas também para indicar possibilidades de entendimento do processo de estabilização de uma forma estética modernista. Desse modo, a pretensão é analisar as características dos poemas simbolistas do poeta, evidenciando questões formais e de conteúdo que indicam estabilidade e, posteriormente, instabilidade formal, de modo a oferecer uma visão ampla da poética do autor em questão. O procedimento, então, não será crítico por excelência, porque privilegiará mais a descrição do que a análise. Antes, contudo, é preciso situar as características estéticas e históricas da forma poética simbolista no Brasil, compreendendo que Parnasianismo e Simbolismo coexistiram, pensando numa linha cronológica, do mesmo modo que é sabido que ainda em 1930, após a Semana de Arte Moderna, a literatura predominante no Brasil ainda era o Parnasianismo. Os limites cronológicos, então, devem ser relativizados.

Segundo Alcmeno Bastos (2013), no livro *Poesia brasileira e estilos de época*, os principais traços característicos do Simbolismo eram: 1- Sugestivismo; 2- Musicalidade; 3- Ilogismo; 4- Misticismo; e 5- Subjetivismo/Individualismo. Sobre o primeiro aspecto, Bastos

argumenta que para os poetas simbolistas era interessante não nomear um objeto, mas evocá-lo, de modo que seus contornos fossem sugeridos. “Para o poeta simbolista, portanto, o poema conterà, inevitavelmente, certa dose de mistério” (BASTOS, 2013, p. 86). Disso decorre que o símbolo dentro de um poema simbolista não será fiel à sua representação convencional, como, por exemplo, uma cruz é símbolo da fé. Ao contrário disso, o símbolo terá uma representação intencionalmente vaga, o que torna a linguagem semanticamente imprecisa, “com abundância de substantivos abstratos, plurais indeterminados, emprego ostensivo de maiúsculas alegorizantes, vocabulário composto de palavras pouco comuns” (BASTOS, 2013, p. 86). O segundo traço característico, musicalidade, é a consequência da recusa do “discursivismo didático”, uma vez que a música “não é *signo* de alguma coisa, não veicula conteúdo de ideias” (BASTOS, 2013, p. 88). Entretanto, como a poesia é independente em relação à música, o poeta simbolista “valorizará a carga de sonoridade dos vocábulos, através da reiteração de processos fônicos tais como a aliteração, a assonância, a coliteração, além de voltar-se para a própria música como tema, por vezes em estranhas associações com outros conteúdos temáticos” (BASTOS, 2013, p. 88-89). O ilogismo, terceiro traço da estética simbolista, é a adoção de uma lógica inconventional, baseada na correspondência de elementos díspares. Disso surge a eficácia da sinestesia como instrumento retórico, “pois só ela é capaz de apreender os secretos e invisíveis liames que existem entre todas as coisas” (BASTOS, 2013, p. 91). O ilogismo permite também a aproximação da linguagem poética ao sonho, ao inconsciente, ambos regidos por uma ordem inusitada. No que se refere ao misticismo, Bastos afirma que o poeta simbolista possui inclinação à elevação mística e à religiosidade. “O vocábulo, por exemplo, incorpora termos da liturgia cristã, embora sem explícita religiosidade, pelo menos no sentido de filiação a um determinado credo religioso” (BASTOS, 2013, p. 93). Por fim, o subjetivismo/individualismo é um traço retomado da poesia romântica, já que a simbolista é também centrada no eu e reconhece um conflito desse eu com o que o cerca e o constrange. Contudo, o “eu” romântico é completamente identificado com sua problemática de oposição ao mundo, e já o “eu” simbolista “tende ao transcendentalismo e se mantém imprecisado em relação ‘ao tempo e ao espaço históricos’, o que se patenteia com a quase absoluta ausência de nomes de pessoas, de lugares, de instituições sociais, de datas e de eventos” (BASTOS, 2013, p. 95). Este eu, então, recusa sua inserção na história e recusa a compaixão do leitor.

Manuel Bandeira (2009), no livro *Apresentação da poesia brasileira*, faz apontamentos parecidos com os de Alcmeno Bastos sobre o simbolismo, todavia, de maneira mais resumida. Bandeira afirma que no movimento brasileiro, de nítida influência francesa,

encontra-se a “imprecisão de contornos e de vocabulário, um conceito mais musical do que plástico da forma, os estados crepusculares, etc. – e levado ainda mais longe o gosto das expressões do ritual mortuário e litúrgico” (BANDEIRA, 2009, p. 126). Tanto Bastos, quanto Bandeira, têm em mente a poesia de Cruz e Souza para tecer suas considerações. Apresentadas tais características, resta analisar os elos que estas possuem com a vida social. Fernando Cerisara Gil *et all* (2008), no artigo “A poesia parnasiano-simbolista na história da literatura brasileira”<sup>18</sup>, analisam quatro obras, sendo elas, *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* (1938), de Nelson Werneck Sodré, *A literatura no Brasil* (1955), de Afrânio Coutinho, *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi, e *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (1977), de José Guilherme Merquior, sugerindo que a discussão da moderna historiografia da literatura brasileira, elaborada no século XX, se baseia, em maior ou menor grau, na noção de *nacional* como forma de definir e ao mesmo tempo valorar a natureza literária. Assim, a análise das poéticas parnasiana e simbolista girará em torno da relação que possuem ou não com a tradição local. Buscando a síntese da discussão feita no artigo, sobre Sodré argumentam que o conceito de “nacional” é enunciado “para explicar a formação da nação e da literatura num só processo (GIL *et all*, 2006, p. 10). Já para Afrânio Coutinho, o “nacional” é projetado no termo “literatura autônoma”, o que torna a discussão do conceito “nacional” secundário na obra analisada, sendo que a literatura autônoma “se processa pela evolução da linguagem, das formas e dos temas literários no Brasil em função de uma tradição em formação, a tradição local” (GIL *et all*, 2006, p. 10). Em Bosi, a discussão do “nacional” também não é uma colocação evidente, “mas caracteriza a síntese esperada de um estudo orientado pela dialética do desenvolvimento de uma literatura singular nas formas e temas que acompanha o desenvolvimento da nação” (GIL *et all*, 2006, p. 10). Por fim, Merquior, igualmente, não enuncia o “nacional”, porém o conceito está “implicado na perspectiva historiográfica que tem em vista uma grande literatura (ocidental) constituída de literaturas regionais” (GIL *et all*, 2006, p. 10).

Interessa aqui, principalmente, a visão geral de Nelson Werneck Sodré, algumas colocações de Alfredo Bosi e um aspecto abordado por José Guilherme Merquior. As considerações de Sodré são produtivas, porque colocam em evidência a relação entre forma estética e conteúdo social, já que indica a impossibilidade da existência de uma literatura nacional sem uma nação materialmente e ideologicamente configurada, o que só ocorre no

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2011/08/6-a-poesia-parnasiano-simbolista-na-histc3b3ria-da-literatura-brasileira.pdf>. Acessado em: 15/01/19.

Brasil durante o Modernismo. Desse modo, a elaboração de uma literatura nacional só ganha forma quando “a estrutura colonial é destruída e a sociedade apresenta fisionomia nova, o que significa ‘formação de uma estrutura nacional de produção’, com a conseqüente redefinição de classes e o papel que elas representam” (GIL *et all*, 2006, p. 2). Os traços característicos do Simbolismo serão interpretados por Sodré em sua íntima relação com as condições históricas do país. Traços como o sugestivismo, ilogismo e individualismo, por exemplo, são representações estéticas dos traços de distinção entre a classe de homens ricos e a classe de homens livres e pobres. Isso porque “a ostentação do saber, do conhecimento e, por extensão, da literatura, torna-se repertório dessas diferenças que começa a ser utilizado pela classe dominante” (GIL *et all*, 2006, p. 2). Além disso, Sodré argumenta que

O acesso aos conhecimentos é uma possibilidade, entre nós, para todos os elementos das classes superiores; é uma possibilidade apenas para uns poucos elementos das classes inferiores. Ora, em conseqüência, os conhecimentos continuam a distinguir os homens, embora não da mesma maneira que nos primeiros séculos. Mas se há possibilidades de indivíduos atingirem o saber, superando as deficiências de classe, e vestirem-se, e calçarem, e falarem como os de qualquer outra classe, embora privilegiada, a distinção pela capacidade artística começa a ter um papel e surge a ideia conseqüente de que o apreço que aquela capacidade merece deve provir apenas de uns poucos, dos iniciados, dos que têm condições para atingir o requinte. E o artesanato é o requinte. (SODRÉ, 1982, p. 452).

Nesta citação, Sodré aponta para a ascensão da classe média e da classe trabalhadora, que buscavam cada vez mais os mesmos direitos que a classe dominante. O Parnasianismo e Simbolismo, então, formados historicamente num período em que a nação brasileira estava começando a se configurar materialmente, representa esteticamente a pouca unidade do “povo” brasileiro, imagem que mudará no Modernismo, cuja forma estética tentou separar as distâncias entre as classes sociais adotando elementos das culturas populares. Sodré, ainda, argumenta que enquanto os parnasianos se afastavam das contradições sociais através da forma, os simbolistas buscavam este distanciamento pelo conteúdo. O autor concluirá dizendo que:

Refugiando-se no virtuosismo técnico, os parnasianos desviavam-se da realidade. Não conseguiram hermetizar-se quanto o modelo externo exigia, no caso brasileiro, por força do lirismo que impregnou, por vezes profundamente, a sua contribuição. Quanto aos simbolistas, tangidos pelos mesmos motivos para caminhos idênticos, distanciavam-se dos motivos do tempo e do meio na medida em que descaíam para o vazio de conteúdo e para a confusão de temas que se esmeraram. Nesse sentido, distanciam-se cada vez mais do que os parnasianos do contato com o público e configuram o exemplo típico da alienação intelectual. A renovação social brasileira iria varrer a uns e outros do cenário, quando já exaustas ambas as escolas. (SODRÉ, 1982, p. 461).

Ainda que a análise de Sodré se mostre pouco afeita às poéticas parnasiana e simbolista, é importante ressaltar a qualidade de poetas como Alberto de Oliveira e Cruz e

Souza, além de deixar evidente que não é intenção enxergar os dois movimentos finisseculares como irrelevantes dentro da história da literatura brasileira. A intenção é apenas ressaltar os elementos estéticos e históricos que deixaram espaço para a abordagem das culturas populares na nova forma estética. Alfredo Bosi (2013) também faz considerações pertinentes sobre o Simbolismo, afirmando que, em paralelo com os poetas parnasianos, os simbolistas, na mocidade do movimento, participaram da “oposição ao Império escravocrata e a certos padrões mentais antiquados com que o Romantismo sobrevivia entre nós. Mas, alcançadas as metas em 88 e 89, entraram a percorrer a linha europeia do estetismo” (BOSI, 2013, p. 285). Bosi, então, considera que há entre Parnasianismo e Simbolismo apenas um grau de diferença, já que no primeiro o que prevalece é o culto à forma, e no segundo a religião do Verbo. Este autor também ressalta o argumento de Sodré sobre a aliena o intelectual dos poetas simbolistas, pois afirma que “o movimento, enquanto atitude do espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional” (BOSI, 2013, p. 286). Concordando com um aspecto dos argumentos de Bosi, José Guilherme Merquior (1977, *apud* GIL *et all* 2006, p. 9) sentencia os simbolistas afirmando que “foram antes neo-românticos, sem que, no entanto, deixassem por isso de enriquecer notavelmente o acervo lírico da língua”. O que deve ser evidenciado   a rela o que os autores constroem entre Romantismo e Simbolismo, lembrando que foi no Romantismo que o que se designou popular foi elaborado. Isso é importante, porque revela a possibilidade formal do Simbolismo em assimilar, ainda que com contradi es, conteúdos “populares”. Um fato interessante sobre esta questão é que, segundo Alcmeno Bastos (2013), os primeiros modernistas elegeram os parnasianos como objeto de crítica, esquecendo os simbolistas, praticamente ignorados pela irreverência modernista. Analisando os traços característicos do Simbolismo,   notável a abertura que o ilogismo d  aos elementos estruturais da poética surrealista, a qual por vezes expressou bem temas populares, como é o caso de Raul Bopp, da mesma maneira que a musicalidade dos vocábulos explorada pelos simbolistas d  abertura à literatura popular, extremamente musical. O misticismo   também um traço forte de aproxima o com o popular, o qual pode ser visto de modo vasto na poética modernista por meio de poemas que representam tanto na estrutura, quanto no conteúdo, rituais de simpatias, macumbas, candomblé etc. Por estes motivos, é preciso uma análise mais cuidadosa dos poemas dessa fase de Bopp, de modo a perceber as instabilidades da forma estética simbolista, as quais possibilitaram a assimila o de conteúdos populares, culminando, na poética do autor em questão, em uma extrema mudança formal e de conteúdo.

Há em *Versos Antigos*, na versão publicada em 1998 organizada por Augusto Massi, 15 sonetos e 10 poemas que apresentam heterometria. Sobre os poemas de forma fixa, Averbuck (1990, p. 35) considera “poemas de nítida formação neoparnasiana”. Contudo, a influência parnasiana vista nesses sonetos é uma característica encontrada em poetas parnasianos, mas também simbolistas, como Luiz Delfino dos Santos, que mesclava em sua poesia Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo, e o próprio Cruz e Souza que, segundo Bandeira (2009, p. 127), defendeu “dois dogmas (que jamais renegou) essenciais do Parnaso: a arte pela arte e a necessidade de seguir as regras técnicas mais exigentes na elaboração do poema”. Nos sonetos de *Versos Antigos*, o rigor da metrificação é encontrado nos sonetos, como pode-se ver em “Sino”. Abaixo a escansão do poema com a marcação das sinalefas<sup>19</sup>:

Sem/pre/ de/ tar/de,/ **na ho/ra em/ que es/cu/re/ce,**  
 es/te/ si/no/ na/ tor/**re al/ta e** /som/bri/a  
 co/me/ça a/ dar /a/deus/ ao/ fim/ do/ di/a,  
 a/té/ **que a úl/ti/ma/ cor/ de/sa/pa/re/ce.**

Com/ que/ má/**goa eu/ re/co/lho a** /dor/ que/ des/ce  
**no er/mo/ do/ co/ra/ção/ ta/pe/ra/ fri/a,**  
 a/cor/dan/do/ fan/tas/mas /**de a/le/gri/a.**  
 Ron/da/ sen/ti/men/tal/ **na ho/ra/ da/ pre/ce.**

Si/no/ **de es/tra/nha/ re/li/gio/si/da/de,**  
 com/ sí/la/bas/ de/ bron/**ze in/com/preen/di/das,**  
 vai/ con/ver/sar/ com/ Deus/ so/**bre a/ sau/da/de.**

Co/**la es/se/ pran/to ou/ cho/ra/ de/va/gar.**  
 Com/ o e/co/ **de a/fli/ção/ des/sas/ ba/ti/das**  
 as/ es/tre/las/ **se a/cor/dam/ pra/ cho/rar.**  
 (BOPP, 1998, p. 99)

Como foi evidenciado, “Sino” é um soneto com decassílabos heroicos, com exceção do nono verso, que é um decassílabo sáfico, o que, no entanto, não configura heterometria<sup>20</sup>. Como é possível perceber, este poema possui um forte apelo simbolista, mas também romântico. Pode-se ver na primeira estrofe, embora o título do poema já indique um significante, o objeto sino, tal objeto é sugerido ao leitor, ao contrário do que faria um poeta

<sup>19</sup> Junção de duas sílabas numa só, por elisão, crase ou sinérese.

<sup>20</sup> Versos que não apresentam regularidade métrica.

parnasiano como Alberto de Oliveira, como, por exemplo, no poema “Vaso Grego”<sup>21</sup>, em que o vaso é descrito com detalhes. Além disso, a imagem do sino aparece em conjunto com uma “torre alta e sombria”, que intensifica o tom de mistério do poema. Outra característica importante é que o sino é revestido de traços humanos, isto é, o sino é personificado, uma vez que sempre em determinado horário “começa a dar adeus ao fim do dia/ até que a última cor desaparece”. Na segunda estrofe, o sujeito lírico se apresenta como um “eu”, mas que também é ambíguo quanto ao seu tempo e espaço. A presença de “fantasmas”, por sua vez, releva o lado místico do poema, associado à imagem da torre alta e sombria, que pode ser – e pode ser porque é uma sugestão do poema – de uma igreja católica, cujo significante mais convencional é uma construção que possui uma torre com sino. Isso pode ser reafirmado pelo último verso, “ronda sentimental na hora da prece”. O primeiro terceto do poema constrói uma imagem ainda menos específica do sino, o qual possui “sílabas de bronze incompreendidas”, além de outra vez aparecer com características humanas, porque o sino “vai conversar com Deus sobre a saudade”. Este verso indica uma importante característica do simbolismo brasileiro que, segundo Bandeira (2009, p. 126), é “o gosto das expressões do ritual mortuário e litúrgico”. Na última estrofe, o sujeito lírico, fazendo referência à hora da prece, sofre com alguma coisa e é afetado pelas batidas do sino, que acordam as estrelas “pra chorar”, dando o tom romântico ao poema. Os recursos simbolistas como o sugestivismo e o misticismo criam um cenário romântico, em que um sujeito lírico melancólico sofre num fim de tarde. O último terceto é extremamente importante para analisar a configuração da poética boppiana, já que mesmo em seus poemas simbolistas, o poeta já utilizava técnicas poéticas que ganharão mais força em e após *Cobra Norato*, como a personificação/ prosopopeia. É interessante também a análise de outro poema que, assim como “Sino”, demonstra a possibilidade de assimilação da forma estética simbolista às técnicas da forma estética modernista. Este poema é “Enigma”. Abaixo a escansão do poema com a marcação das sinalefas:

Ca/be/lo/ sol/**to**, o o/lhar/ va/go/ **de O**/fé/lia,  
 al/**ta e** /ma/**gra ao**/ pas/sar/ no/ seu/ as/so/mo  
 mos/**tra um**/ sem/blan/te/ tris/te/ nem/ sei/ co/mo...  
 co/**mo o** / **de um**/ si/no/ nu/ma/ tor/re/ ve/lha.

<sup>21</sup> “Esta de áureos relevos, trabalhada/ De divas mãos, brilhante copa, um dia, / Já de aos deuses servir como cansada, / Vinda do Olimpo, a um novo deus servia. // Era o poeta de Teos que a suspendia / Então, e, ora repleta ora esvasada, / A taça amiga aos dedos seus tinha, / Toda de roxas pétalas colmada. // Depois... Mas o lavor da taça admira, / Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas/ Finas hás de lhe ouvir, canora e doce, // Ignota voz, qual se da antiga lira/ Fosse a encantada música das cordas, / Qual se essa voz de Anacreonte fosse.” (OLIVEIRA, 1990, p. 100).

Com/ ar/ fi/dal/go/ **de um**/ an/ti/go/ cr/omo  
**e em**/ tra/jes/ ne/gros/ **que o**/ seu/ to/**do en**/ge/lha,  
guar/da/ fra/gi/li/da/des/ de/ ca/mé/lia  
**e as**/ o/lhei/ras/ de/ flor/ de/ ci/na/mo/mo.

Ó/ mi/**nha es**/tra/**nha es**/fin/**ge a**/bor/re/ci/da,  
Com/ in/do/lên/cias/ **de u**/ma/ flor/ can/sa/da,  
a/ban/do/na/**da a**/os/ rit/mos/ da/ vi/da.

**Que e**/nig/**ma é o**/ teu,/ som/bra/ **de um**/ so/nho,/ quan/do  
o/lhas/ **de o**/lhos/ a/ber/tos/ sem/ ver/ na/da,  
mas/ dis/far/ça/da/men/**te es**/tão/ cho/ran/do.  
(BOPP, 1998, p. 97)

Com versos decassílabos heroicos e sáficos, “Enigma”, já na primeira estrofe, apresenta imagens que se “revestem de uma vaga sinestesia e, armadas em cuidadosa tessitura, anunciam a espécie de encantamento verbal e ritmo de sua poesia posterior” (AVERBUCK, 1990, p. 36). O sujeito lírico do poema recorre a procedimentos parecidos dos vistos em “Sino”, contudo, a imagem sugerida não é a de um objeto, mas de uma pessoa, Ofélia. A personagem de *Hamlet – o Príncipe da Dinamarca*, tragédia de William Shakespeare, é encoberta por um tom de mistério a começar pelo título do soneto, mas também por uma forma de descrição que não oferece detalhes precisos, como pode-se ver nos versos: “o olhar vago de Ofélia”, “mostra um semblante triste *nem sei como*”. Entretanto, o elemento mais importante do poema, no que se refere ao uso de técnicas poéticas que dão abertura à forma estética modernista, é uma construção específica de imagens por meio de metáforas. Essas metáforas seguem uma configuração abominada pelos poetas parnasianos, tal como argumenta Bandeira (2009, p. 100): “Nas imagens também os parnasianos se impuseram uma rígida disciplina de sobriedade, de contiguidade. Repugnava-lhes a aproximação de termos muito distantes, assim como toda expressão de sentido vago [...]”. O sujeito lírico diz que não sabe como descrever o semblante triste de Ofélia, contudo, no último verso do primeiro quarteto arrisca uma comparação: como um semblante “de um sino numa torre velha”. É importante ressaltar aqui que a metáfora é construída através da aproximação de elementos muito díspares, associações livres que irão se manter ao longo do soneto. Este recurso é o mesmo recurso usado pelos surrealistas e que também será bastante explorado por Bopp em *Cobra Norato*, como se verá a seguir. Segundo os traços característicos do Simbolismo, esse tipo de metáfora é elaborada por meio do ilogismo, de uma lógica não convencional que aproxima elementos díspares e encontra eles

entre todas as coisas. Isso é ainda mais ressaltado no segundo quarteto, em que o ar fidalgo de Ofélia é comparado a uma estampa colorida, só que velha, suas fragilidades são associadas às fragilidades de uma camélia – vale pontuar a figura da personificação outra vez –, e as olheiras da mulher é de flor de cinamomo. Enquanto na primeira estrofe o sujeito lírico arrisca uma comparação, já que usa a conjunção comparativa “como”, na segunda a metáfora é fortalecida, porque há a supressão da conjunção e a imagem é construída com a subordinação de termos, por meio da preposição *de*. Assim, as olheiras de Ofélia não é *como*, mas é *de* flor de cinamomo. Nos dois tercetos do soneto, as metáforas e imagens vagas se repetem, tais como “indolências de uma flor cansada” e “Que enigma é o teu, sombra de um sonho”. Esta última imagem também anuncia um importante elemento usado em *Cobra Norato*: as imagens oníricas. No que se refere a procedimentos formais, os sonetos simbolistas de Bopp representam uma abertura à estética modernista. No plano do conteúdo, a contradição é instaurada quando forma estética e conteúdo social entram em contradição. Lembrando que, como argumentou Sodré, o Simbolismo se distanciou mais da realidade por meio de seu conteúdo do que pela sua forma. Assim, essa contradição começa a se delimitar na poética de Bopp quando ele, enquanto sujeito empírico, resolve escrever poemas sobre suas impressões das viagens na floresta Amazônica. “Temporal Amazônico” é um poema bastante representativo dessa questão. Abaixo a escansão do poema com a marcação das sinalefas:

Tar/**de**. Es/cu/re/**ce**. Er/**mo o**/ ri/**o**. Um/ pe/da/ço  
 Da/ flo/res/ta/ **se a**/gi/**ta**. Er/ram,/ em/ ban/do,  
 Dor/sos/ de/ som/bras/ **no ar**./ De/ vez/ em/ quan/do,  
 A/lém/ co/ris/**ca em**/ cin/ti/lân/cias/ **de a**/ço.

Bei/jam/-se/ Ter/**ra e**/ Céu/ num/ am/**plo a**/bra/ço...  
 No al/**to, os**/ ma/ra/ca/nãs/ cru/zam/ gri/tan/do.  
**E ao**/ lon/**ge en**/tão,/ co/**mo um**/ deus/ res/mun/gan/do,  
 Se ou/**ve o**/ ru/mor/ do/ tro/vão/ pe/**lo es**/pa/ço.

Des/pe/nhan/do/ pe/**lo ar**/ gar/ras/ de/ guer/ra,  
 O/ rai/**o es**/ta/**la e, em**/ ras/gos,/ re/lam/pei/a.  
 Sur/**do, um**/ ru/mor/ cor/**re em**/bai/xo/ da/ ter/ra.

Cho/**ve**. Er/**ra o**/ ven/**to em**/ gol/pes/ e a **á**/gua **em**/ jor/ro  
 A/la/ga/**da, a**/ flo/res/ta **ui**/**va e**/ se **ar**/quei/a,  
**Com os**/ bra/ços/ ver/des/ a/ pe/dir/ so/cor/ro.

(BOPP, 1998, p. 112).

Em relação à estrutura, “Temporal Amazônico” se distingue dos poemas anteriores, porque além de possuir decassílabos heroicos e sáficos, usa o metro gaita galega<sup>22</sup>. O que muda nesse soneto também é o conteúdo, que se aproxima mais da realidade brasileira, principalmente se pensarmos em povos que vivem na floresta Amazônica, como é o caso de comunidades indígenas e de extrativistas, que ganham possibilidades de assimilar melhor a “mensagem” do poema, já que vivem na floresta. Embora o conteúdo mude, o poema ainda utiliza recursos da poética simbolista, principalmente a construção da imagem da Amazônia, que é sugerida através de topicalizações. Na segunda estrofe, aparecem as palavras terra e céu, ambas com letra maiúscula, de modo a demonstrar que são símbolos, mas pouco fiéis às suas representações convencionais, já que aparecem associados “num amplo abraço”. O misticismo também é ressaltado, principalmente com a referência subentendida a Tupã, nos versos: “E ao longe então, como um deus resmungando, / Se ouve o rumor do trovão pelo espaço”. Na mitologia indígena, Tupã é o grande criador dos céus, da terra e dos mares, bem como do mundo animal e vegetal, e no segundo quarteto há todos estes elementos juntos, enfatizando uma presença divina. A força dessa presença é ressaltada no primeiro terceto e na última estrofe, assim como na primeira, e o sujeito lírico trata de criar uma imagem da floresta, também através de topicalizações, mas agora com características de animais – “Alagada, a floresta uiva e se arqueia” – mas também de seres humanos – “Com os braços verdes a pedir socorro” – representando a simbiose entre os elementos apresentados. A importância desse poema está na verificação de que, apesar das técnicas de composição simbolista, o conteúdo novo torna o poema mais compreensível, o que entra em contradição com a estética simbolista. Isso se mostra ainda mais evidente no poema “A Santa de Taquati (Lenda paraguaia)”. Abaixo a escansão do poema com a marcação das sinalefas:

*Diz a lenda que a Santa de Taquati, vendo o lapacho florescer, em agosto, sentia saudade da árvore-mãe de onde ela fora cortada e, à noite abandonava o nicho de pedra, para ir visitá-la.*

Con/tam/ **que a**/ San/ta/ **de o**/lhos/ tris/tes,/ quan/do  
o/ bos/que/ de/ la/pa/cho/ re/flo/ri/a,  
a/ban/do/na/va o/ ni/cho em/ que/ ja/zi/a:  
Sa/í/a/ ca/mi/nhan/do.../ ca/mi/nhan/do...

I/a/ re/ver/ **a ár**/vo/re-/mãe,/ mos/tran/do

<sup>22</sup> Tipo de variação rítmica do verso decassílabo. É conhecido também como “provençal”. Possui apoios rítmicos nas 4ª, 7ª e 10ª sílabas.

A/ dor/ **de es**/ta/rem/ lon/ge,/ que/ sen/ti/a.  
Dis/si/mu/la/**va a**/ su/a/ nos/tal/gi/a  
nas/ ren/das/ do/ seu /man/to/ ve/ne/ra/do.

Fei/**ta a**/ la/vor,/ com/ má/xi/mo/ ca/pri/cho,  
nos/ far/tos/ or/na/men/tos/ do/ seu/ ni/cho,  
nem/ mais/ ou/vi/a as/ o/ra/ções/ do/ po/vo.

Com/ a/ ri/que/za/ que/ tra/zi/am,/ tan/ta,  
ti/**nha um**/ té/dio/ di/vi/no/ de/ ser/ san/ta,  
pre/fe/rin/do/ ser/ ár/vo/re/ de/ no/vo.  
(BOPP, 1998, p. 110).

Apesar de ser um soneto com decassílabos heroicos e sáficos, como mandava a convenção, “A Santa de Taquati (Lenda paraguaia)”, na poética boppiana, explode com a forma estética simbolista. Ao contrário de “Sino”, “Enigma” e “Temporal Amazônico”, o sujeito lírico desse soneto não exprime sua perspectiva individual sobre alguma coisa, é uma voz que se dirige a uma plateia, porque conta uma história, como fica claro no primeiro verso do primeiro quarteto. Essa plateia, ao contrário dos poemas simbolistas, não é seletiva, já que as lendas, narrativas fantasiosas transmitidas pela tradição oral através dos tempos, podem ser compreendidas por qualquer interlocutor, desde pessoas com menos instrução até as mais eruditas. A epígrafe, que contextualiza a lenda ao leitor, potencializa a necessidade do poema de se fazer entendido, fazendo com que o soneto assuma a função de transmissão de determinado conteúdo. O primeiro terceto constrói a interlocução direta com esse novo leitor, o povo, que consegue se identificar com a santa que “nem mais ouvia as orações do povo”. O conteúdo religioso, também presente nos poemas simbolistas, ganha maior especificidade, se aproxima mais de um determinado público, bem como de sua realidade cultural. A última estrofe traz um novo elemento que é o humor. A riqueza trazida pelo povo fazia com que a santa possuísse um “tédio divino”, expressão que dá o toque cômico ao poema, quebrando com a possível melancolia expressada nas duas primeiras estrofes, o que aponta também para a ruptura com a estética simbolista. O que foi pretendido ressaltar até aqui foi o processo de instabilidade de formas estéticas que resultou na possibilidade de Raul Bopp escrever um livro como *Cobra Norato*, poema-livro que faz uso do verso livre e outros recursos poéticos contraditórios com uma estética parnasiana e simbolista. Entretanto, também é importante frisar que os sonetos simbolistas de Bopp deram maior abertura ao poeta para chegar à sua poética mais consolidada, atingida com o poema-livro que trata do mito da cobra grande. Feitas essas

considerações, é necessário compreender a estabilidade da forma estética modernista, pensando nas especificidades da poética de Raul Bopp.

## 2. “AGORA SIM/ ME ENFIO NESSA PELE DE SEDA ELÁSTICA/ E SAIO A CORRER MUNDO”

*Cobra Norato*, publicado pela primeira vez em 1931, é o livro de Bopp mais conhecido e reconhecido pela crítica especializada. Segundo Massi (1998, p. 11), o reconhecimento crítico que este livro teve “tornou difícil uma visão mais abrangente da trajetória do poeta. A mitologia criada em torno do poema engendrou outra mais perversa: Bopp teria sido um autor de um único livro”. Apesar do apagamento da poética de Bopp como um todo, *Cobra Norato* figura entre os livros canônicos do Modernismo, ainda que quase sempre sob a sombra da comparação com *Macunaíma* e da influência de Oswald de Andrade em sua escrita. Essas comparações, sem querer anulá-las, ressaltam a necessidade de olhar para a obra poética de Bopp em sua singularidade para, depois disso, compreendê-la dentro da dinâmica das produções poéticas do período em que ela se situa. Um fato curioso e importante de ser retomado é que Bopp começou a escrever *Cobra Norato* em 1921, sob o impacto da sua primeira viagem ao Amazonas, bem como da leitura do livro *Lendas em Nheengatu e em português*. Tristão de Athayde, em um artigo intitulado “Macunaíma”<sup>23</sup>, argumenta que, apesar do livro de Mário de Andrade ter sido publicado no mesmo ano (1928) que o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, *Macunaíma* não é a realização prática do que é pregado no *Manifesto*. A principal prova disso, segundo Athayde (1928, p. 4), é que essa obra de Mário de Andrade “foi composta, em oito dias, em dezembro de 1926, durante umas férias que o autor passava – ‘no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara’. A versão definitiva é de 23-12-26 a 13-1-27”. O argumento de Tristão de Athayde é válido no sentido em que reforça a noção de que as três obras, nesse caso, fazem parte de um todo complexo, de um momento literário de transformação que não pode ser reduzido por simplificações. Assim, *Cobra Norato* ou *Macunaíma* não são o resultado do *Manifesto Antropófago*, porque ambos são a representação estética do momento de reviravolta social e cultural, em que o modo de percepção da realidade é modificado pelos novos conteúdos sociais. Em *Cobra Norato* podemos ver o estilo de Bopp em sua fase madura e a forma estética modernista estava no caminho de sua estabilização. Vale ressaltar que essa estabilização não pressupõe uma homogeneidade, já que cada autor desenvolve um estilo próprio e, no caso do Modernismo brasileiro, os traços gerais do movimento serviram a

---

<sup>23</sup> Artigo publicado em *O Jornal* (RJ), no dia 9 de setembro de 1928. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_02/39062](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/39062). Acessado em: 26/12/18.

correntes muito contraditórias entre si. Assim, quando fala-se em estabilidade de forma e conteúdo, o que está em vista é a generalidade do processo, uma vez que chama-se “modernista” tanto a corrente antropofágica, quanto a verde-amarela. Dito isso, o livro de Bopp em questão revela os contornos gerais de sua poética numa relação íntima com a forma estética modernista. Como já foi ressaltado, há elementos nos poemas simbolistas do poeta que dão pistas do Bopp de *Cobra Norato*, sendo necessário analisar esses elementos mais de perto.

A tomada de consciência de Raul Bopp em relação à mudança de forma estética não foi imediata. Foi necessário assimilar adequadamente a especificidade dos novos temas e objetos, compreender a forma correta que comportaria a floresta amazônica. Os 33 episódios que compõem *Cobra Norato* “não foram escritos de uma enfiada. Bopp embrenhou-se formalização adentro, definindo tanto os caminhos quanto os desvios” (MASSI, 1998, p. 18-19). Sobre os traços distintivos dessa nova forma, Bopp diz

Os moldes métricos fracionados serviam para dar expressão às coisas do universo clássico. Mas deformam ou são insuficientes para refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro de vivências pré-lógicas. Precisava-se romper, por isso, com as limitações da processualística do verso, ensaiar qualquer coisa em novas escalas de formas (à maneira da vida vegetal, espontânea), em linguagem solta, em moldes rítmicos diferentes. (BOPP [s/d] *apud* MASSI, 1998, p. 18).

Desse modo, mesmo que a forma estética simbolista desse abertura, no plano formal, ao Bopp de *Cobra Norato*, era preciso uma ruptura muito maior, tanto na forma, mas sobretudo no conteúdo. O ilogismo dos simbolistas, que aceitava a aproximação de objetos díspares, a musicalidade, característica fundamental da literatura popular, o misticismo, que abria precedente para a abordagem de várias religiões, não era o suficiente para a representação estética do novo modo de enxergar a realidade brasileira. Assim, foi no verso livre que Raul Bopp encontrou o molde rítmico ideal para representar os novos temas. Além desses traços simbolistas, existe outro que é ainda mais importante, que é a relação entre Simbolismo e Romantismo. A presença do Romantismo irá continuar na forma estética modernista, principalmente à medida que os autores recorrem ao passado pré-capitalista para combater a civilização capitalista moderna. Por esse motivo, o conceito de Romantismo deve ser entendido tal qual foi exposto por Michel Löwy (1995), em seu texto “O que é romantismo? Uma tentativa de redefinição”. Löwy argumenta que o Romantismo deve ser compreendido como resposta à transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo, e que representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome dos valores e ideais do passado. Na ética romântica, a crítica à modernidade está ligada à experiência de uma perda: no real moderno, algo de precioso foi perdido,

simultaneamente, ao nível do indivíduo e da humanidade. O passado, mitológico ou lendário, então, deve ser reencontrado ou recriado, do mesmo modo que pode também ser uma forma de olhar para o futuro, já que a lembrança do passado é uma arma para lutar pelo o que está por vir. O Romantismo, desse modo, não é uma escola literária e muito menos características presentes em obras literárias, é uma visão de mundo que pressupõe a recusa da realidade social presente, a experiência de perda, a nostalgia melancólica e a busca por algo que se perdeu. Um modo de representar esteticamente esses pressupostos é a representação da natureza, da vida primitiva e do exotismo. Este parece ser o caso do Modernismo brasileiro em sua primeira fase, cujo exemplo pode ser *Cobra Norato*.

O poema-livro foi pensado por Bopp para ser um episódio poemático num sentido dramático, como o autor diz: “veio-me à ideia de fixar, num episódio poemático, o mito da Cobra Grande, interpretado, em suas múltiplas variantes, pela credice dos canoieiros, como gênio mau da região” (BOPP, 1972, p. 16). Sobre a construção do enredo do poema, Bopp continua: “Norato, na sua obsessão afetiva, semi-sexual pela filha da rainha Luiza, pareceu-me perfeitamente ajustado para herói do poema. Planejei a estrutura. Bati à máquina o trama do romance, envolvendo enlaces do assunto, num sentido dramático” (BOPP, 1972, p. 16-17). Fica provado na fala do poeta que sua intenção era escrever um romance, forma poética popular muito diferente dos sonetos simbolistas de *Versos Antigos*. Os romances são poemas narrativos, influenciados mais diretamente pelas canções de gesta portuguesas do que pela temática folclórica em si (animais, natureza, morte...). Segundo Câmara Cascudo (2005, p. 25), no livro *Vaqueiros e Cantadores*, os romances “trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval. Cavaleiros andantes, paladinos, cristãos fiéis, esposas heroicas, ensinaram as perpétuas lições das palavras cumpridas...”, mas sem levar essas figuras clássicas ao “pé da letra”, pois serviram como tipos para que personagens como Lampião, no Nordeste brasileiro, fossem representados nesses romances. Geralmente, esses poemas são feitos em quadras ou sextilhas, diferentemente de *Cobra Norato*, que é escrito em versos livres. Segundo Bráulio Tavares (2005, p. 99), no livro *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*, poemas com as formas do romance foram “trazidos para cá durante a colonização, e também após a Independência e o Império. Faziam parte da cultura geral da época. Eram conhecidos entre os adultos e os jovens [...] entre letrados e os pobres analfabetos”. Isso dá indícios do apelo da nova forma estética que foi buscar no passado colonial uma forma poética que pudesse ser acessível a todos os públicos. Além disso, reforça o traço da visão de mundo romântica em recuperar algo que se perdeu, nesse caso, um modo de elaboração de poemas.

Somado à estrutura, *Cobra Norato* rompe com a estética simbolista também no plano do conteúdo, pois aborda três histórias populares. A primeira delas é o mito da Boiúna ou Cobra-Grande, que é uma lenda amazonense e é uma das mais conhecidas da região, possuindo muitas versões. A lenda faz referência a uma cobra de aparência monstruosa que se transforma em canoas e navios, para enganar pessoas e devorá-las. Sua origem remonta a um ciclo mítico, que envolve a explicação do aparecimento da noite. Nesse mito, segundo Câmara Cascudo (1988, p. 132), em *Dicionário do folclore brasileiro*, “a Cobra-Grande casa uma filha e manda ela a noite dentro de um caroço de tucumã”. Ainda segundo Cascudo (1988, p. 132), “o prestígio da Boiúna se limita ao pavor determinado por sua voracidade e multiplicidade das transformações para fazer o mal. Nenhum cerimonial, nenhuma liturgia, nenhuma oferenda mereceu Cobra-Grande no Pará e Amazonas, zona de sua jurisdição assombrosa”. O mito da Boiúna, contudo, foi se adequando ao processo de modernização do país. Uma das transformações da Cobra-Grande passou a ser a de transatlântico. De acordo com a lenda

Em noites calmas... rompe a solidão, o ruído de um vapor que vem. Percebe-se ao longe a mancha escura, precedida pelo marulho cachoante no pavilhão. Seguidamente destacam-se as duas luzes brancas dos mastros, a vermelha de bombordo e a verde de boreste. Sobre a chaminé, grossa como uma torre, vivo penacho de fumo, que se enrola na vertigem de turbilhões moleculares, estendendo-se pela popa fora, na figura dum cometa negro. Momentos depois, escuta-se o barulho nítido das máquinas, o bater fofo das palhetas, o badalar metálico do sino, o conjunto, em suma, dos rumores nascidos das usinas flutuantes, que são as navas marinhas do século XX. [...] As pessoas que se achavam na margem resolvem, nesse ínterim, ir a bordo. “Com certeza é lenha que o vapor precisa”, comentam. Embarcam numa das montarias do porto e seguem gracejando, picando a remada, brincando. Mal se avizinham do clarão que circunda o pacote e tudo desaparece engolido, afundando na voragem. Fauce gigantesca tragou singularmente o majestoso transatlântico. (CASCUDO, 1988, p. 133-134).

Em *Cobra Norato* a referência a essa modernização aparece no episódio XXIX: “- Escuta, compadre/ O que se vê não é navio É a Cobra Grande/ - Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento? / Aquilo é a Cobra Grande/ Quando começa a lua cheia ela aparece/ Vem buscar moça que ainda não conheceu homem” (BOPP, 1998, p. 185). Ao contrário da Cobra-Grande, Cobra Norato, ou simplesmente Honorato, refere-se a uma personagem designada como forte e boa. Segundo a lenda, a mãe de Cobra Norato foi se banhar no rio Claro e sentiu-se grávida. Ela deu à luz a duas serpentes escuras, que foram batizadas por um tapuia com nomes cristãos, Honorato e Maria. O tapuia os batizou sacudindo-os dentro das águas do Paranã, porque não podiam viver em terra. As serpentes ficaram conhecidas pelo povo como Cobra Norato e Maria Caninana. Segundo Câmara Cascudo (2006, p. 6), no livro *Literatura Oral no Brasil*, a lenda diz que Honorato era bom e nunca havia feito mal a ninguém e

[...] quando apareciam as estrelas e o aracuã deixava de cantar, Honorato saía d'água, arrastando o corpo enorme pela areia que rangia. Vinha coleando, subindo até a barranca. Sacudia-se todo, brilhando as escamas na luz das estrelas. E deixava o couro monstruoso da cobra, erguendo-se um rapaz bonito, todo de branco. Ia cear e dormir no tejupar materno. O corpo da cobra ficava estirado junto do paranã. Pela madrugada, antes do último cantar do galo, Honorato descia a barranca, metia-se dentro da cobra que estava imóvel. Sacudia-se. E a cobra, viva e feia, remergulhava nas águas do paranã. Voltava a ser a Cobra Norato.

Maria Caninana, ao contrário do irmão, era maldosa, alagava embarcações e matava os naufragos, matava também pescadores e feria peixes pequenos. Por isso, seu irmão a matou. A lenda também diz que Cobra-Norato conseguiu quebrar sua maldição e que pôde tornar-se humano de vez, abandonando a pele de cobra. Contudo, sua aparição como cobra sempre foi relembrada ao longo das gerações, devido aos seus feitos de bondade. Bopp (2008, p. 85) relata que escolheu Cobra-Norato para ser o herói do seu romance, porque possuía “substância humana” e por isso “pareceu-me que se ajustava perfeitamente na figura do herói do poema”. A terceira história que deu ao poeta a personagem que faltava para a construção da trama do poema veio de uma experiência pessoal de Bopp (2008, p. 85), que conta: “Resolvi o assunto mais tarde, ao me lembrar da velhinha de Valha-me-Deus (ilha do Tucum, no litoral maranhense), que me contou uma história obscura da filha da rainha Luzia. A sua figura errática e fugidia amoldava-se apropriadamente às tramas do ‘romance’”. As três lendas se juntaram e dentro do poema se tornaram uma história só e pelo fato de serem histórias que fazem parte do universo cultural das classes populares, tende a aproximar esses leitores que eram até então excluídos. Além das lendas, outro fator de aproximação com a realidade das classes populares são as referências ao processo de modernização, porque no final do século XIX e com o decorrer do século XX, a floresta Amazônica passou a ser continuamente explorada, primeiro através da extração da borracha brasileira, a qual era exportada para fábricas inglesas. Durante esse período, segundo Maria das Graças do Nascimento (1998, p. 3), no artigo “Migrações nordestinas para a Amazônia”, “no período de 1890 até 1910, o contingente de pessoas saídas para a Amazônia [...] não teria sido inferior a meio milhão. Vale ressaltar que foi o trabalho destes migrantes que elevou a produção da borracha em 40% do total da exportação brasileira já em 1910”. Os migrantes a que a autora se refere são, sobretudo, nordestinos, o que é bastante representativo da formação da classe trabalhadora no Brasil. O episódio XXVIII traz esses elementos de modernização de modo mais evidente:

Chegam de longe ruídos anônimos

- Quem é que vem?  
- Vem vindo um trem:  
Maria fumaça passa passa passa

O mato se acorda

Cipós fazem intrigas no alto dos galhos  
Desatam-se em gargalhadinhas

Uma árvore telegrafou para outra:  
*psi psi psi*

Desembarcam vozes de contrabando

Sapos soletram as leis da floresta

Lá em cima  
um curió toca flauta

Estira-se o rio

O mato é um acompanhamento

Desfiam-se as distâncias  
entre manchas de neblina

- Lá vai indo um navio, compadre!

Jaquirana-bóia apita  
Uma árvore abana adeus do alto de um galho.  
(BOPP, 1998, p. 183-184)

Na primeira estrofe desse episódio, há a indicação de que o elemento de modernização que aparece não é conhecido pela floresta, que é toda personificada. Surge, então, o diálogo entre os habitantes da Amazônia que anunciam a chegada do trem. A repetição da palavra “passa”, imita o som da locomotiva, representado pela aliteração de “ss”. Após a chegada da Maria fumaça, “o mato se acorda” e começa a movimentação diante do desembarque das “vozes de contrabando”, que pode indicar a chegada dos migrantes para a exploração da floresta. O

choque entre o elemento natural e o não natural, que seriam os objetos de modernização, aparece no verso “sapos soletram as leis da floresta”, assinalando a prevalência do que é natural. O diálogo que indica a chegada do navio só se completa no episódio seguinte, citado anteriormente, em que os compadres se deparam com a Boiúna transfigurada de transatlântico. Apesar da referência maior aos elementos naturais, o episódio XXVIII também deixa claro que esses elementos vão se modificando à medida que a modernização prossegue, já que as árvores telegrafam e a Jaquirana-bóia apita. Essas relações contraditórias de semelhança e diferença se expressam no plano do conteúdo, mas também na própria estrutura de *Cobra Norato*. As 33 partes do livro foram construídas como se fossem cenas, o que revela um traço característico da poesia de Bopp a partir de *Cobra Norato*, que é a influência cubista da montagem. Segundo Octavio Paz (2013, p. 125), “uma das ideias centrais do cubismo era apresentar de forma simultânea as diversas partes de um objeto – as anteriores e as posteriores, as visíveis e as escondidas – e mostrar as relações entre elas”. De acordo com Averbuck (1985, p. 153), no livro *Cobra Norato e a revolução caraíba*, as cenas do poema são “*flashes* da floresta, cada uma das quais se propõe à leitura como ‘imagem’. Estas *cenar*s constituem verdadeiros quadros do mundo amazônico, retratando ao leitor a visão do território que impressionou o poeta”. Esse novo traço indica a nova forma de percepção da realidade que é sentida por Bopp, ao indicar que

[...] para sentir o universo amazônico, em seus múltiplos submundos, é preciso mesmo descer ao chão, com a *fascinação dos sentidos*. O contacto com a terra se compensa de um estranho magicismo. O rio, na sua grandiosidade sem igual, obedece a imposições telúricas. Carrega assombros. A floresta incompleta, entre frêmitos vegetais, sai triunfante de seu drama quaternário, sob uma orgia de aclamações. Encontram-se *enigmas* por toda parte. (BOPP, 1995 *apud* AVERBUCK, 1985, p. 139).

A influência cubista em *Cobra Norato* representa a “fascinação dos sentidos” a que Bopp se referiu, porque permite a sensação de apreensão simultânea da floresta. Todo o magicismo é figurado na personificação dos vegetais e animais, que o tempo todo interagem com o herói e seu companheiro, o tatu-de-bunda-seca, durante as andanças de Norato. No episódio II, as imagens de águas barrentas, que no relato de Bopp indicam a obediência dos rios às imposições telúricas, se tornam evidentes: “Um fio de água lambe a lama”, “Agora são os rios afogados/ bebendo caminho/ A água resvala pelos atoleiros/ afundando afundando” (BOPP, 1998, p. 149). Na cena IX, Norato está perdido “num fundo de mato espantado mal-acabado” (BOPP, 1998, p. 158) e as mesmas imagens se repetem: “Me atolei num útero de lama”, “Mexilhões estão de festa no atoleiro” (BOPP, 1998, p. 158). Há várias ocorrências na

descrição da floresta em que Norato descreve um cenário de assombros, tal como está na cena IV: “Um assobio assusta as árvores/ Silêncio se machucou/ Cai lá adiante um pedaço de pau seco:/ *Pum*// Um berro atravessa a floresta/ Chegam outras vozes” (BOPP, 1998, p. 152). Além do cenário de assombros, há vários momentos do poema em que enigmas aparecem em forma de diálogo e perguntas que não são respondidas ao leitor, como, por exemplo, “- De onde é que vem tanta água, compadre?” (BOPP, 1998, p. 170) e “- Há tanta coisa que a gente não entende, compadre// - O que é que haverá lá atrás das estrelas?” (BOPP, 1998, p. 174). Os trechos citados anteriormente revelam também a supremacia da imaginação, já que o poema é narrado de modo não realista, porque ressalta a percepção dos sentidos por meio da simultaneidade dos acontecimentos. Esse é um fator que aproxima a classe popular do poema, uma vez que, segundo Antonio Candido (2011), no texto “O direito à literatura”, desde o surgimento do homem, ele sente a necessidade de fabulação. Nesse sentido, “assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (CANDIDO, 2011, p. 174). Esse universo fabulado é, desse modo, um elemento essencial para a constituição dos sujeitos, seja ele erudito ou analfabeto, e se expressa desde uma canção popular, uma obra literária oriunda da cultura escrita, até um devaneio amoroso ou econômico dentro de um ônibus. A supremacia da imaginação deixa evidente outra característica importante de *Cobra Norato*, que é o uso de técnicas da poética surrealista.

No *Manifesto do Surrealismo* (1997), André Breton deixa claro que a imaginação deve ser libertada da lógica convencional, da racionalidade que rege o mundo moderno. O autor também afirma que a atitude realista é inspirada no positivismo e, por isso, tem horror a ela, “pois é feita de mediocridade, de ódio e suficiência sem atrativo” (BRETON, 1997, p. 176). Na esteira da imaginação, Breton deduz que deve-se considerar sonho e realidade, dois estados aparentemente contraditórios, constituintes de uma realidade absoluta, o que seria uma *surrealidade*. O sonho, assim como a imaginação, “dá conta do que *pode ser*, e é o suficiente para suspender um pouco a terrível interdição” (BRETON, 1997, p. 175). A possibilidade da existência da história de *Cobra Norato* só pode começar quando o herói do livro dorme, como mostra o final do episódio I e início do II: “Vou visitar a rainha Luzia/ Quero me casar com sua filha/ - Então você tem que apagar os olhos primeiro/ O sono escorregou nas pálpebras pesadas/ Um chão de lama rouba a força dos meus passos// Começa agora a floresta cifrada” (BOPP, 1998, p. 148-149). Durante toda a história, o herói dorme e acorda, quebrando com a diferença

entre o estado de vigília e o do sono. Nas cenas X e XI, há outra imagem do sono que alia recursos da poética surrealista e culturas populares brasileira:

X

Agora

quero um rio emprestado pra tomar banho

Quero dormir três dias e três noites

com o sono do Acutipuru

- Você me espere que depois vou le contar uma história

XI

Acordo

A lua nasceu com olheiras

O silêncio dói dentro do mato

Abriram-se as estrelas

As águas grandes se encolheram com sono

A noite cansada parou.

(BOPP, 1998, p. 159-160).

No episódio X, Norato afirma que quer dormir três dias e três noites com o sono do Acutipuru. Acutipuru, também nomeado de Caxinguelê, é uma espécie de esquilo florestal nativo da América do Sul. Nas culturas populares brasileiras, o animal possui admiração do indígena, porque é um dos animais que sabem descer das árvores mais altas de cabeça pra baixo. Além disso, “acresce que para muitos é sob a forma de acutipuru que a alma da gente sobe ao céu, logo depois que o corpo acaba de apodrecer” (CASCUDO, 1988, p. 12). O acutipuru é considerado também o símbolo do sono, porque “adormece os curumis amazônicos, sendo um dos mais inquietos bichos da fauna nortista” (CASCUDO, 1988, p. 12). O último verso da cena X faz referência a uma história, que não é contada no poema. Essa história pode ser a história do animal, que só é recuperada por meio da tradição popular: “Acutipuru tu emprestas/ O seu sono este filho a/ Não dormir quer/ Tu emprestas dormir para” (CASCUDO, 1988, p. 12). No episódio XI, o herói acorda, mas toda a natureza ao seu redor permanece entre acordar e dormir, pois a lua “nasceu com olheiras”, as estrelas se abriram, mas as águas grandes “se encolheram com sono” e a noite “cansada parou”. Os elementos das culturas populares não entram em contradição com os recursos da poética surrealista, já que a supremacia da imaginação e o estado de vigília e sono proporcionam a construção de um poema que dialoga diretamente com

a classe popular. Aqui cabe ressaltar a relação que o Surrealismo possui com o Romantismo. Segundo Paz (2013, p. 123), o surrealismo seria inexplicável “sem Dada e sem o romantismo alemão”. A mesma relação, mas de uma perspectiva diferente, é feita por Michel Löwy (2002), em seu livro *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. No capítulo “Estrela da manhã: o mito novo do romantismo ao surrealismo”, Löwy argumenta que a mitopéica, que pode ser vista em *Cobra Norato*, é decorrente da não aceitação dos limites impostos pela razão racionalizante. A nova mitologia, segundo os românticos e mais especificamente Friedrich Schlegel, seria tudo ao que escapa a consciência, é a desordem da imaginação e o caos original da natureza humana. Um século mais tarde, o conceito de inconsciente proposto por Freud, se aproxima das considerações feitas por Schlegel e norteará os argumentos de Breton sobre a imaginação e o sonho, principalmente em relação ao segundo. No século XIX houve a consolidação de uma classe que se opôs à burguesia e que possuía uma certa capacidade de organização, que é a classe proletária. Isso vai afetar a ilusão de autodeterminação da classe burguesa, como foi exposto no capítulo I. Aliado a isso, há uma série de crises econômicas que só serão superadas após a Segunda Guerra Mundial. A racionalidade instrumental, então, é posta em dúvida. No final do século referido, desse modo, há uma crise da própria forma da individualidade e na vida intelectual isso vai culminar na formulação da Psicanálise, que pode ser considerada a teoria da autodeterminação do indivíduo em crise. Diante desse cenário, os surrealistas

[...] irão novamente soprar essas brasas para iluminar com sua ajuda o fundo obscuro da caverna. Para Breton e seus amigos, o mito é um precioso cristal de fogo; eles recusam-se a abandoná-lo aos mitômanos fascistas. Em 1942, no pior momento da guerra, Breton acredita mais que nunca na necessidade de um contra-ataque neste domínio: “Diante do conflito atual que sacode o mundo, mesmo os espíritos mais difíceis acabam por admitir a necessidade vital de um mito oponível ao de Odin e a alguns outros [...]. Breton sugere [...] que o surrealismo deve dar-se como tarefa “a elaboração do mito coletivo da nossa época”. (LÖWY, 2002, p. 25).

O que estava perdido, então, deveria ser recuperado em busca de um futuro que não tivesse como pressuposto os valores que culminaram nas catástrofes do século XX. Num plano estético, além da imaginação e do sonho, os surrealistas vão valorizar um tipo específico de construção de imagens que será muito explorado por Bopp em *Cobra Norato*. Para Breton, a imagem mais bem realizada será a mais arbitrária. Para o autor, “a mais forte é aquela que apresenta um grau arbitrário mais elevado, não o escondo; aquela que se leva mais tempo para traduzir em linguagem prática” (BRETON, 1998, p. 201). Expressando bem a quebra da ilusão de autodeterminação, a qual pressupõe a vontade, Breton argumenta que o poeta não pode

simplesmente afastar as imagens de associações livres, “pois a vontade não tem mais força e não governa mais as faculdades” (BRETON, 1998, p. 200). Esse tipo de construção imagética reforça a expressão da fascinação dos sentidos afirmada por Bopp e se concretiza em *Cobra Norato* por meio das seguintes imagens:

VII

[...]

A sombra vai comendo devagarinho os horizontes inchados

[...]

VIII

Vento saqueia as árvores folhudas

[...]

XVI

Longe

atrás de um fio de mato esmagado

estiram-se horizontes

[...]

XVI

A tarde esticou a asa vermelha

[...]

Vou ficar com os olhos entupidos de escuro

[...]

Apagaram-se as cores Horizontes se afundam

num naufrágio lento

A noite encalhou com um carregamento de estrelas

XVIII

Silêncios imensos se respondem...

(BOPP, 1998, p. 156-169)

A elaboração de imagens, a partir de associações livres, supera a racionalidade instrumental e abre as portas à imaginação e ao poético. Desse modo, o mito está sempre em movimento, “sempre incompleto e sempre aberto à criação de figuras novas e de imagens mitológicas. Sendo antes de tudo uma atividade do espírito, o surrealismo não pode imobilizar-se em um ‘mito último’ [...] o inacabamento perpétuo é seu elixir de imortalidade” (LÖWY, 2002, p. 27). A construção de imagens justapostas através da técnica da montagem possibilita o surgimento cada vez maior de imagens inusitadas, sendo este procedimento o esqueleto de *Cobra Norato*. Esses procedimentos, somados aos elementos populares que também estruturam esse livro de Bopp, formalizam esteticamente o novo modo de produção literária em ascensão

no Brasil. Em um país cuja construção de uma nacionalidade estava começando a ser delimitada, bem como de uma literatura dita propriamente nacional, *Cobra Norato* representa a elaboração de um mito coletivo para o país. Sendo a organização da classe trabalhadora um dos componentes para a quebra de ilusão da autodeterminação do sujeito burguês, a idealização de um país que se constitua por indivíduos com direitos iguais não poderia se expressar melhor em uma produção literária que valoriza os elementos das culturas populares entendidos como *nacionais*. Contudo, o fato de recorrer aos elementos da cultura europeia para elaborar o mito brasileiro causa mal-estar na vida intelectual do país. Este mal-estar deixa evidente a condição de nação periférica que está fadada a recorrer às formas estéticas europeias para representar o que é local. Roberto Schwarz (1987, p. 46), no texto “Nacional por subtração”, afirma que o mal-estar causado pela feição de cópia que o Brasil possui não se dá pela imitação em si, mas pela estrutura da sociedade que “confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com o seu autoconceito”. Este sentimento, afirma o crítico, era da classe dominante que possuía dificuldade em aliar moralmente as vantagens do progresso e do escravismo, e transformava esta contradição em aparência nacional. A consequência disso era fazer com que o leitor achasse que a imitação poderia ser evitável e prender a crítica literária na relação entre elite e modelo, desviando os olhos da segregação dos pobres, os quais estavam excluídos da cultura contemporânea. Sobre o mesmo assunto, Antonio Candido (1989, p. 149) afirma que

Tudo isso não ia sem ambivalência, pois as elites imitavam, por um lado, o bom e o mau das sugestões europeias; mas, por outro, às vezes simultaneamente, afirmavam a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la.

As oposições cópia e original, nacional e estrangeiro, formam uma espécie de dualidade que reflete o contraste entre dois mundos vinculados pela colonização, entretanto, à medida que o país ia se industrializando, um novo sentimento de dualidade surgiu e era o resultado da persistência do Antigo Regime num país que o capital ia refazendo. Por esse motivo, é preciso evidenciar a impossibilidade de categorizar *Cobra Norato* como um poema surrealista, mesmo utilizando recursos dessa poética. O Surrealismo, é certo, identificou muitas afinidades e potencialidades nas culturas populares dos povos primitivos da América Latina. Segundo Valentim Facioli (1999, p. 294),

[...] o Brasil e a América Latina – entre outras regiões e povos – contavam com condições excepcionalmente favoráveis para uma relação rica e produtiva com o surrealismo organizado e combatente, pois não só sobreviviam (e sobrevivem) nesta região culturas indígenas e africanas, por exemplo, que se expressam em suas formas

próprias à margem do campo erudito e cuja produção não é presidida pela racionalidade liberal capitalista do mercado artístico. Tínhamos e temos elementos culturais e práticas vitais “surrealistas” que parecem continuar vivos e que podiam ter imantado e feito proliferar uma larga produção surrealista no campo das artes eruditas.

Contudo, mesmo com a alta produção cultural das classes populares, também era forte a repressão a movimentos populares, que iam desde as greves operárias na indústria até a manifestações religiosas de cultos afro-brasileiros. Assim, em 1930, “as novas forças econômicas e políticas, que se apossaram do aparelho do Estado Federal, promoveram, então, a sua reorganização em moldes populistas, intervencionistas e ainda mais autoritários do que o regime anterior” (FACIOLI, 1999, p. 295). O governo de Getúlio Vargas tratou de criar uma nova política cultural, de cunho fortemente nacionalista, que restringiam a atuação de artistas e escritores. Conforme a modernização conservadora e seletiva ia se estabelecendo no país, menos chances os artistas e intelectuais tinham de atacar radicalmente as instituições culturais, uma vez que eram completamente precárias, além da perseguição, censura, boicotes em publicações, e indiferença e descaso do público, que era mínimo para todos os escritores. O Surrealismo europeu foi moldado dentro de um sistema econômico plenamente desenvolvido, o que não era o caso do Brasil. Desse modo,

Seria preciso, pois, primeiro uma atitude construtiva, reivindicar a existência desses bens e instituições modernos e não, disparatadamente, ataca-los antes que existissem. A nossa era, assim, uma situação, de fato, pré-moderna, que impunha aos nossos artistas, escritores, intelectuais uma atuação sobretudo construtiva, inclusiva, compreensiva e civilizadora. (FACIOLI, 1999, p. 297).

Ficava restrito aos escritores brasileiros, então, o uso de técnicas artísticas e seus efeitos, de modo a construir um estilo particular que poderia interferir no modo de produção literária, mas sem afetar as condições sociais de circulação e recepção da obra artística erudita. Por este motivo é que *Cobra Norato*, mesmo com todo o esforço de chegar às classes populares, ficou restrita a um número muito pequeno de pessoas. Além disso, à medida que os escritores aderiram ao projeto de uma literatura nacional, caíam, intencionalmente ou não, dentro dos projetos nacionalistas e populistas da vida política, criando um imaginário confiante em torno desses projetos. Desse modo, as relações que construía entre as culturas populares e os projetos modernizadores burgueses da periferia capitalista, “ao operar com a produção das imagens críticas, produzem e reproduzem valores que justificam e legitimam tais projetos e sua correspondente ideologia nacionalista do progresso” (FACIOLI, 1999, p. 297). Assim, foi para esconder seu fraque, sua cartola e seu anel de bacharel, como argumenta José Paulo Paes (1998, p. 64), no artigo “Mistério em casa”, que Raul Bopp “teve de se enfiar na pele de seda elástica

da Cobra Norato. Não tivesse feito e jamais conseguiria livre trânsito no reino da Cobra Grande, onde a floresta, inimiga dos homens, abomina particularmente os que trajam à europeia”. *Cobra Norato*, então, representa esteticamente as contradições e ambivalências do tempo histórico em que foi produzido, evidenciando mudanças de forma literária e conteúdo social. Essas contradições, principalmente no que se refere ao processo de modernização conservadora no país, será melhor vista com as análises dos livros *Como se vai de São Paulo a Curitiba* (1928) e *Urucungo* (1932).

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO I

#### REPRESENTAÇÕES DO POPULAR NA POÉTICA BOPPIANA

“ – *Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores*  
- *Ai ai ai ai...* ”

Cobra Norato, Raul Bopp.

#### 1. OS TEMPOS MUDARAM: A PRESENÇA DO POPULAR DURANTE O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA

Em *Cobra Norato* é possível identificar diversas passagens em que aparecem imagens do processo de modernização brasileira em contraste com o império da natureza. As mais significativas são:

IV

[...]

Rios magros obrigados a trabalhar

[...]

V

[...]

- Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre

Têm a obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta

-Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês têm que afogar o homem na sombra

A floresta é inimiga do homem

-Ai ai! Nós somos escravas do rio

[...]

VI

[...]

Ouvem-se apitos um bate-que-bate

Estão soldando serrando serrando

Parece que fabricam terra...

Ué! Estão mesmo fabricando terra

Chiam longos tanques de lodo-pacoema

Os velhos andaimes podres se derretem

[...]

XII

[...]

Este rio é a nossa rua

[...]

XXII

[...]

Voltam lentamente rio acima

comboios de matupás pra construção de novas ilhas

numa engenharia silenciosa

[...]

(BOPP, 1998, p. 152-173).

Roberto Schwarz (1987, p. 13), em seu ensaio sobre Oswald de Andrade intitulado “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, afirma que a realidade sociológica brasileira “não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis” e tal dualidade suscitou ao brasileiro culto diversas atitudes. Em *Cobra Norato*, nos versos “Ouvem-se apitos um bate-que-bate/ Estão soldando serrando serrando/ Parece que fabricam terra.../ Ué! Estão mesmo fabricando terra” (BOPP, 1998, p. 155), a dualidade mencionada por Schwarz aparece denunciando uma realidade totalmente contraditória. Partindo de repetições de vocábulos, reiteraões fônicas e formação de palavras por meio do processo de justaposição, na tentativa de representar usos da linguagem popular, os versos mostram, com um tom de zombaria, o processo de modernização que invadiu a floresta Amazônica. O herói, vestido na pele de seda da cobra, ouve o apito do trem, o “bate-que-bate” da construção e coloca em dúvida, de modo um tanto quanto irônico, a possibilidade de estarem fabricando terra, o que será confirmado. O uso da interjeição “Ué”, que exprime surpresa, constrói o tom zombeteiro da quadra, porque ao mesmo tempo que representa um fingido espanto do herói com o fato da industrialização proporcionar a fabricação de terra, mostra que a modernização chegou ao ponto de poder reproduzir, de modo mecânico e industrial, a sustentação do que proporciona vida às “árvores-comadres” que passam “a noite tecendo folhas em segredo”. Sobre a questão da dualidade, Paulo Arantes (1992, p. 14), no livro *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, argumenta que

Esquemmatizando ao extremo, digamos que seu nervo resida numa certa sensação de *dualidade* que impregnaria a vida mental numa nação periférica. [...] Não é por rastaquerismo, dizia trecho bem conhecido de *Minha formação*, que tantos brasileiros preferem viver na Europa, mas por se verem condenados à pior das instabilidades, uma espécie íntima que opõe o sentimento brasileiro à imaginação europeia.

A dualidade mencionada por Paulo Arantes é um processo típico da industrialização brasileira. Lúcio Kowarick (1975), no livro *Capitalismo e marginalidade na América Latina*, explica que o processo de modernização é assíncrono, o que implica desarticulações e rupturas, porque tal processo desorganiza o quadro social existente e a nova realidade estrutural não atinge a sociedade como um todo. Portanto, surgem “desajustes tanto ao nível das normas, como no plano das condutas sociais. Desajustes definidos em função de um padrão normal tido como inerente e próprio de uma caracterização genérica e abrangente de cultura industrial” (KOWARICK, 1975, p. 47). As teorias da modernização consideraram estes desajustes a partir de polaridades, como, campo-cidade, arcaico-moderno, em que o arcaico ou rural é atrasado e, por isso, deve ser superado. Entretanto, a realidade brasileira exigia que certas estruturas arcaicas fossem mantidas para que a acumulação primitiva de capital<sup>24</sup> fosse melhor desenvolvida. Uma dessas estruturas, por exemplo, é a manutenção de uma parcela da sociedade como trabalhadores não formais – que não eram assalariados – porque estes se configurariam como exército industrial de reserva<sup>25</sup>. Kowarick prossegue a explicação e argumenta que

[...] o capitalismo da Região desenvolve-se transformando a pequena parcela da força de trabalho em trabalhadores assalariados: ao se desenvolver, libera parte da mão-de-obra vinculada às relações de produção ‘tradicionais’, que não consegue se transformar em assalariada. Mas esta ‘liberação’ não é aleatória. Ela é criada com a intensificação do processo industrial, dando origem a vastas parcelas de mão-de-obra que passam a operar sob ‘novas’ relações de produção ‘arcaicas’, presentes em boa parte das atividades integrantes do setor terciário da economia [...] Por outro lado, ao se desenvolver, o capitalismo não chega a desarticular as formas tradicionais de produção, cujos exemplos típicos são as economias de subsistência do setor agrícola, o artesanato tanto rural como urbano, a indústria a domicílio que, em alguns países da Região, continuam a persistir. E o mais importante é que tanto a manutenção destas formas ‘tradicionais’, como a criação de ‘novas’ são parte integrante de um modo de

<sup>24</sup> Segundo Karl Marx (2014, p. 836), no capítulo “O segredo da acumulação primitiva”, do livro *O Capital – crítica da economia política*, “a chamada acumulação primitiva é apenas o processo que dissocia o trabalhador dos meios de produção. É considerada primitiva porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção capitalista”. Bottomore (2012, p. 3), na tentativa de esclarecer o conceito, argumenta que “uma vez que as relações de produção pré-capitalistas são predominantemente agrícolas, dispondo os camponeses dos principais meios de produção, como a terra, o capitalismo só se pode afirmar esbulhando os camponeses de sua terra. Assim sendo, as origens do capitalismo encontram-se na transformação das relações de produção no campo. A separação entre os camponeses e a terra é o manancial de onde provêm os trabalhadores assalariados, tanto para o capital agrícola como para a indústria. [...] Para Marx, o ‘segredo’ encontra-se na reorganização revolucionária e generalizada das relações de produção existentes e não numa expansão quantitativa da provisão de meios de produção e de subsistência”.

<sup>25</sup> Segundo Bottomore (2012, p. 213), “a existência de uma reserva de força de trabalho desempregada e parcialmente empregada é uma característica inerente à sociedade capitalista, criada e reproduzida diretamente pela própria acumulação de capital, a que Marx chamou exército de reserva do trabalho ou exército industrial de reserva. A acumulação de capital significa o crescimento deste, mas significa também novos métodos de produção, de maior escala e mais mecanizados, que a concorrência obriga os capitalistas a adotar. O crescimento do capital aumenta a demanda por trabalho, mas a mecanização substitui os trabalhadores por máquinas e, com isso, reduz essa demanda. A demanda líquida por trabalho depende, portanto, da força relativa de cada um desses dois efeitos, variam de modo a manter o exército industrial de reserva. [...] As massas famintas do Terceiro Mundo, a importação e subsequente expulsão de ‘trabalhadores imigrados’ pelos países industrializados e a fuga do capital para regiões onde são baixos os salários são simplesmente manifestação desse fato”.

produção que, não obstante ser em sua dinâmica essencial de corte nitidamente capitalista, no processo de sua acumulação, as articula e delas se alimenta (KOWARICK, 1975, p. 61).

Modernizar-se continuando atrasado era a contradição brasileira em que os termos não estavam justapostos, mas contraditoriamente relacionados. O processo de manutenção de estruturas arcaicas é inerente ao sistema capitalista, mas assume uma importância mais específica em países cujo capital é dependente. O Brasil passa a se configurar, então, como um país superexcludente e também passa a estar articulado à criação e manutenção de relações de produção de características arcaicas. Com isso, antes da análise de *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, livro anterior a *Cobra Norato*, é preciso compreender o conceito de modernização conservadora. No artigo “O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil”, Murilo José de Souza Pires e Pedro Ramos (2009) afirmam que o termo foi cunhado primeiramente por Barrington Moore Jr., sociólogo estadunidense, em um livro publicado pela primeira vez em 1966, intitulado *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. Este livro de Moore Jr. analisa “as revoluções burguesas que aconteceram na Alemanha e no Japão na passagem das economias pré-industriais para as economias capitalistas industriais” (PIRES; RAMOS, 2009, p. 412). Desse modo, o primeiro passo para compreender o processo de modernização conservadora é “entender como o pacto político tecido entre as elites dominantes condicionou o desenvolvimento capitalista nestes países, conduzindo-os para regimes políticos autocráticos e totalitários” (PIRES; RAMOS, 2009, p. 412). Moore Jr. tenta demonstrar que o processo de modernização em países como a Alemanha e o Japão diferem do processo ocorrido na Inglaterra, França e Estados Unidos da América, já que a revolução burguesa nos três últimos países determinaram rupturas bruscas com o Antigo Regime, consolidando uma base econômica social independente que deu origem a sociedades capitalistas e, sobretudo, democráticas. No caso brasileiro, o pacto político entre a burguesia nascente e os terratenentes não formou uma burguesia forte e independente, mas o oposto, o que fez com que esta classe não conseguisse apresentar um projeto de poder hegemônico para a nação, levando-a aos trilhos de uma economia dependente da dinâmica dos países centrais. Com isso, a economia se configurou como subdesenvolvida, em termos estruturais, e autocrática. Neste sentido,

[...] este pacto político construído intencionalmente no Estado foi responsável por criar obstáculos ao acesso democrático à terra por parte das classes sociais inferiores, concentrando-se, assim, ao longo da formação e da evolução econômica brasileira, nas mãos de médios e grandes proprietários rurais. (PIRES; RAMOS, 2009, p. 412).

O pacto político mencionado, além das restrições apontadas, fez com que a unidade de transformação capitalista não acontecesse de forma homogênea entre os produtores rurais, ocasionando uma forte expulsão do homem do campo para os principais centros urbanos nacionais. Assim, o processo de modernização conservadora foi um dos principais causadores da aceleração e expansão do êxodo rural. Diante do que foi exposto até aqui, é perceptível que a pouca caracterização da burguesia brasileira como burguesia prejudicou uma modernização em moldes não conservadores. Segundo Ignácio Rangel (2005), “uma classe tão pouco fora caracterizada e consciente de si mesma nunca poderia ter conduzido a sociedade brasileira pelos tortuosos caminhos da industrialização” (RANGEL 2005 *apud* PIRES; RAMOS, 2009, p. 417). Rangel ainda afirma que não havia no interior da sociedade brasileira nenhuma perspectiva que apontasse para uma revolução burguesa. A industrialização do país, então, ocorreu sem que este importante estágio acontecesse. Ainda sobre este processo, Florestan Fernandes (1991), no livro *A revolução burguesa no Brasil*, argumentou que dominação burguesa se estruturou no Brasil a partir de

[...] dois polos: um interno, representado por classes dominantes que se beneficiam da extrema concentração da riqueza, do prestígio social e do poder, bem como do estilo político que ela comporta, no qual exterioridades ‘patrióticas’ e ‘democráticas’ ocultam o mais completo particularismo e uma autocracia sem limites; outro externo, representado pelos setores das nações capitalistas hegemônicas que intervêm organizada, direta e continuamente na conquista ou preservação de fronteiras externas, bem como pela forma de articulação atingida, sob o capitalismo monopolista, entre os governos dessas nações e a chamada ‘comunidade internacional de negócios’. (FERNANDES, 1991 *apud* PIRES; RAMOS, 2009, p. 418).

O resultado dessa estruturação foi uma modernização econômica condicionada pelos interesses da burguesia nacional, internacional e os latifundiários, os quais determinaram um padrão de capitalismo dependente, integrando-se completamente aos interesses conservadores. Toda esta questão está na estrutura literária de *Como se vai de São Paulo a Curitiba*. O livro, como já foi dito, foi publicado pela primeira vez em 1928, na revista *Feira Literária*, com o título de *Como se vai de São Paulo a Curitiba: impressões de viagem*. Depois desta publicação, o livro de Bopp só voltará a ser publicado em 1998 em sua poesia completa organizada por Augusto Massi. O livro em questão possui um diferencial em relação às outras obras, pois se trata de uma prosa lírica. O que mais se destaca, contudo, é o modo como o poeta trabalhou a linguagem, isto é, utilizando os recursos da linguagem telegráfica<sup>26</sup>. Em termos formais, a

---

<sup>26</sup> Uma curiosidade em relação à escolha de Bopp pela utilização da linguagem telegráfica é apresentada numa seção do jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), na edição de sábado-domingo, 12-13 de janeiro de 1952: “Bopp também trabalhou em agências telegráficas antes de entrar pro Itamarati. E ficou com uma espécie de fixação. Ainda hoje só escreve aos amigos em estilo telegráfico. Certa vez, em Paris, encontrou José Jobim na mais negra miséria.

linguagem telegráfica se configura como uma forma de indeterminar elementos, por meio da supressão de preposições, conjunções, artigos, entre outros. A supressão, todavia, não prejudica o entendimento do discurso, fazendo com que o interlocutor compreenda com clareza a mensagem. Cada verso do poema em prosa de Bopp se configura como uma unidade de sentido independente, o qual não precisa do verso seguinte para ser compreendido. Os primeiros dois versos do poema exemplificam esta afirmação: “Deixei a cidade sumida no silêncio da madrugada. / Ficaram para trás os estirões de asfalto e as ruas tecidas de ferro e de cimento armado” (BOPP, 1998, p. 130). A supressão, neste caso, não está tanto a nível de elementos morfológicos, mas na progressão textual dos versos, o que é melhor visto quando, ao fim de cada episódio narrado, o autor coloca três asteriscos (\*\*\*)). O uso do símbolo serve para dar ênfase ao processo de captar a passagem com o olhar, uma vez que não é possível a descrição de todas as imagens captadas. Desse modo, indica a interrupção da sequência de imagens descritas pelo sujeito lírico. Ao todo, os asteriscos aparecem dezessete vezes, contabilizando dezessete episódios narrativos, os quais enfatizam cada vez mais a saída de um cenário urbano para o interior da zona rural do país.

Os episódios narrados pelo sujeito lírico em *Como se vai de São Paulo a Curitiba* tem ligação com a biografia de Raul Bopp. Em 29 de setembro de 1926, Bopp recebeu uma carta de Graça Aranha<sup>27</sup>, o qual informava que uma viagem planejada até Goiás não poderia ser realizada, devido ao movimento revolucionário que penetrou na região<sup>28</sup>. Infere-se disso que o poeta e Graça Aranha tinham combinado a viagem juntos, mas não foi possível, pois “os transportes estavam inteiramente entregues às autoridades. O acesso era difícil. [...] Ele mesmo, Graça, tinha recebido conselho de altas autoridades para desistir desse projeto”. (BOPP, 2012, p. 161). A notícia do cancelamento da viagem foi vista de forma muito negativa por Bopp, uma vez que ele próprio havia criado “um esquema de aventuras, num cenário agitado, em plena selva”, mas que “foi abaixo, num desmoronamento silencioso” (BOPP, 2012, p. 161). Antes da proposta feita por Graça Aranha, Bopp tinha planos de viajar até Santa Cruz de la Sierra e com o cancelamento da viagem, decidiu retomar os planos anteriores. Sobre isso, Bopp relatou que

Nesse mesmo dia, depois de algumas providências necessárias (compra de mochila, garrafas térmicas etc.), dirigi-me ao centro da cidade com a ideia de comprar uma passagem de trem, que me levasse a Corumbá. De Puerto Juarez, na fronteira boliviana, adjacências do pantanal, a viagem teria que ser continuada em lombo de boi, com todas as suas inconveniências. Era o que havia. Nessas cogitações, descia eu

---

Escreveu para os amigos do Brasil: “- Encontrei Jobim fomeando Paris”. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/154083\\_01/7398](http://memoria.bn.br/docreader/154083_01/7398). Acessado em: 21/12/18.

<sup>27</sup> José Pereira da Graça Aranha foi escritor e diplomata brasileiro, considerado um pré-modernista brasileiro, tendo sido um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922.

<sup>28</sup> Referência ao movimento político-militar Coluna Prestes.

vagarosamente a rua São Bento, quando, numa travessa que dá pra rua Libero Badaró, ocorreu-me fazer uma rápida visita ao pessoal da Associação Paulista de Boas Estradas, pois meses atrás, por ocasião da caravana do Automóvel Clube do Rio, fazendo eu a cobertura para *O Globo*, havia mantido com eles excelente camaradagem. [...] Derrom e Américo Neto [...] perguntaram o que é que, dessa vez, eu estava fazendo em São Paulo. Conteí, em traços sumários, os meus planos. – Mas, que é que você vai fazer nessa... la Sierra [...] Se era um simples desejo de viagem, por que, então, eu não vinha viajar no carro “Bandeirante” da Associação, em missão de propaganda de boas estradas, no nosso país? Você quer, por exemplo, ir amanhã para Curitiba? Só há uns 100 quilômetros de estrada regular. O resto você terá que descobrir, como até chegar lá. (BOPP, 2012, p. 162-163).

Como era da natureza do poeta, não pensou muito antes de aceitar e na manhã seguinte saiu ele e um mecânico rumo ao sul, em um Studebaker. Em *Como se vai de São Paulo a Curitiba* há um trecho que faz referência ao automóvel citado: “O chofer esparrama a gurizada que apalpa o pescoço do nosso ‘Studebaker’” (BOPP, 1998, p. 135). A viagem, como é do gosto do poeta e tal como representada no livro citado, passou por vários percalços, como caminhos intransitáveis em períodos de chuva, incontáveis trechos interrompidos e juntas de bois que vinham desatolar o carro. “Para adiante não há estradas. Há trilhas de caminheiros. Matas e serras íngremes” (BOPP, 1998, p. 136), “E vai nosso carro esfolando rampas, empinando, ora descendo ora subindo, apalpando equilíbrios, entre barrancos e buracos” (BOPP, 1998, p. 138), “Rampas de tocos. Pedras de vento lambido, incrustadas na estrada. / Passamos um ‘atoledo’ murcho, esboroando os bordos dos rastros, estorroados e rijos” (BOPP, 1998, p. 142), são alguns trechos que demarcam, a nível do conteúdo transmitido, a presença do arcaico e do moderno. Contudo, o elemento que melhor representa o processo de modernização conservadora no Brasil é a linguagem telegráfica. Retomando uma ideia expressa no primeiro capítulo da primeira parte deste trabalho, é importante lembrar que a consciência dos homens é uma construção histórica determinada pelas contradições sociais. Para Karl Marx e Friedrich Engels (2007, p. 34-35), no livro *A ideologia alemã*, na ocasião em que discute a relação de Feurbach e história,

Somente agora, depois de já termos examinado quatro momentos, quatro aspectos das relações históricas originárias, descobrimos que o homem tem também “consciência” [o homem tem também, entre outras coisas, “espírito”, e que esse “espírito” “se exterioriza” como “consciência]. Mas esta também não é, desde o início, consciência “pura”. O “espírito” sofre, desde o início, a maldição de estar “contaminado” pela matéria, que, aqui, se manifesta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, sob a forma de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens.

A linguagem, então, é entendida por Marx e Engels como consciência prática e, por isso, representa o vínculo com as pessoas e com as coisas exteriores ao indivíduo, as quais ele próprio se torna consciente. Representa também a necessidade de constituir relações entre os indivíduos, criando a consciência de que o homem definitivamente vive numa sociedade. Contudo, como argumenta Williams (1979, p. 43), a linguagem não é mero reflexo ou expressão da realidade material, pois “o que temos é, antes, uma compreensão dessa realidade através da linguagem, que como consciência prática está saturada por toda atividade social, inclusive atividade produtiva”. Partindo dessa perspectiva, a linguagem telegráfica na prosa poética de Bopp expressa relações sociais compartilhadas por uma experiência social geral. No primeiro episódio narrativo, o sujeito lírico, consciente de seu trabalho como relator – “Tomo apontamentos para alguma crônica rodoviária” (BOPP, 1998, p. 131) – apresenta um cenário urbano cheio de reminiscências do ambiente rural: “Estiram-se agora quilômetros de estrada, batida e larga, enroscada nos morros e aterros. / No fundo indeciso e longínquo, se derrama a primeira nódoa triste da manhã. / Galos ao longe.” (BOPP, 1998, p. 130). O sujeito lírico, o qual está dentro do Studebaker, capta com o olhar a paisagem à sua frente, e percebe “quilômetros de estrada” os quais se “estiram”. A imagem criada é de uma estrada que se perde no horizonte. O próximo verso, ainda que não possua relação de sentido dependente dos versos anterior e posterior, enfatiza a imagem das estradas, pois o “fundo indeciso e longínquo” remete à continuidade do olhar do sujeito lírico que, ao não conseguir enxergar o fim da paisagem, se depara com um cenário incerto. O mesmo procedimento acontece com o verso “Galos ao longe”, o qual dá o direcionamento do “fundo indeciso e longínquo”, indicando que no fim da estrada há galos, o que dá abertura ao cenário rural. Por enquanto, as imagens da zona rural são só reminiscências, pois o sujeito lírico, dentro do automóvel, contempla a industrialização da cidade de São Paulo, como afirma nos últimos dois versos do primeiro episódio: “O motor vai substituindo os músculos. / (Fases da nossa evolução rural)” (BOPP, 1998, p. 131).

Para narrar o cenário urbano, o sujeito lírico escolheu uma linguagem igualmente moderna. Laura Antunes Maciel (2001), no artigo “Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil”, argumenta que o telégrafo foi a primeira técnica de informação a ser utilizada em escala mundial. A adesão a este objeto técnico criou “uma cultura própria, com vocabulário, linguagem, ritmo e formas de comunicar compartilhados por milhões de pessoas em todo mundo” (MACIEL, 2001, p. 127-128). Nesse sentido, o telégrafo transformou o modo de comunicação das pessoas, acelerou o tempo vivido e a circulação das notícias, mas o mais significativo foi que alterou o modo de descrever os acontecimentos. Ainda segundo

Maciel (2001, p. 128), após a apropriação do telégrafo pela imprensa empresarial, “os leitores de periódicos não teriam mais paciência ou interesse para longos relatos, dados minuciosos sobre local, personagens, sentimentos, etc. Depois do telégrafo, a notícia seria breve, seca, rápida, telegráfica”. A composição da linguagem de *Como se vai de São Paulo a Curitiba* representa literariamente a nova forma de captar o real, isto é, representa a nova forma da consciência em organizar e, por meio da linguagem, expressar as relações sociais. Assim, enquanto o sujeito lírico se encontra num ambiente urbano, é preciso adotar uma linguagem moderna, telegráfica, a qual permita a comunicação efetiva com os indivíduos. No começo do segundo episódio narrativo, é possível verificar com clareza esta linguagem que não se importa com minúcias, que é rápida e breve: “Km. 47. Desembaraçam-se os horizontes. / Grandes pinceladas de sol” (BOPP, 1998, p. 131). O início do terceiro episódio também é bastante representativo da linguagem telegráfica: “Eu e o chofer. Calados. / Marcha normal e contínua” (BOPP, 1998, p. 131). O procedimento de narrar os acontecimentos por meio de topicalizações, ao mesmo tempo que acompanha o olhar que recolhe imagens de modo fragmentado devido ao ritmo acelerado do automóvel, caracteriza o estilo telegráfico. A relação que esta linguagem possui com o processo de modernização brasileira está no fato de que a produção da linguagem telegráfica é palco de disputas, “de tensões sociais, e como prática concreta que realiza tarefas de dominação e poder, ainda que apareça como um dado natural e neutro da vida social” (MACIEL, 2001, p. 129). A necessidade de agilizar as comunicações telegráficas no Brasil também apresenta um contraste entre articulação de modernas tecnologias e modos arcaicos de exploração do trabalho no Brasil.

A introdução do telégrafo elétrico no Brasil, em 1852, surgiu da curiosidade de alguns poucos engenheiros e professores das Academias da Corte, mas também da necessidade do governo imperial “em agilizar o controle sobre o desembarque de escravos, que acontecia sem maiores atropelos até mesmo nas vizinhanças da Corte” (MACIEL, 2001, p. 131). Contudo, por mais de uma década, o telégrafo não ganhou a confiança dos habitantes da Corte, os quais preferiram manter inalterado o hábito de enviar recados por meio de mensageiros. Para algumas pessoas, o telégrafo não passava a imagem de eficiência, para outras, não acreditaram que seria possível trocar mensagens por meio de um fio eletrificado, chegando ao extremo de afirmarem que o telégrafo não passava de truque, ilusionismo e efeito de magia. Percebe-se, nesse sentido, o choque entre costumes arcaicos e renovações tecnológicas que representam o moderno. A presença constante destes costumes chegou, em alguns momentos, a ameaçar a continuação de estações telegráficas. Enquanto o sujeito lírico está no estado de São Paulo, a linguagem

telegráfica flui, indicando elementos de modernização: “Os trilhos da Sorocaba. Trabalhos de duplicação da linha, com grandes movimentos de terra. / Homens batendo picaretas. Turmas de carroças. Burros surrados a cabo de relho.” (BOPP, 1998, p. 132). É importante ressaltar que até o episódio oito, o processo de modernização aparece em pleno vapor, enquanto componentes da zona rural, como no caso dos versos apresentados “terra” e “burros”, figuram como sendo subordinados a este processo. Assim, a linguagem telegráfica não entra em contradição com os episódios narrados, pois a presença do “moderno” é constante e figurada como positiva. O sujeito lírico prossegue sua narrativa em bom estilo telegráfico: “Nas estradas boas sofre-se uma aflição de velocidade. / [...] Num canto da rua, uma bomba de gasolina, de pé, às ordens” (BOPP, 1998, p. 132-133).

Um aspecto interessante da personalidade do sujeito lírico de *Como se vai de São Paulo a Curitiba* é que ele, com frequência, põe em dúvida a utilidade de sua narração. Pode ser a representação da desconfiança, mesmo em ambientes urbanos, do processo modernizador, simbolizado pela presença do telégrafo. O sujeito lírico diz: “Mas reflito: esses amontoados de notas carecem de significação pessoal. / Por essas bandas nada há que não esteja bem medido e sabido. / Retilharia, à mingua de informações melhores, um plano de 600 réis dos guias rodoviários” (BOPP, 1998, p. 133). À medida que o automóvel avança, a presença de elementos da zona rural se torna mais frequente e a postura do sujeito lírico, no sétimo episódio, é colocar em dúvida todo o processo de modernização: “Sangra-a. Descasca a polpa dos morros. Amassa florestas a machado. / Quem passa nessas zonas, vendo-a metida dentro das cercas, saqueada em todas as safras, sente uma tristeza de paisagens contrariadas naquelas longas rugas cor de ferrugem. / Na coxilha, não” (BOPP, 1998, p. 135). A natureza, então, começa a se impor dentro do cenário urbano. A “tristeza de paisagens contrariadas” é narrada por meio de uma linguagem moderna, potencializando o contraste de arcaico e moderno. Laura Antunes Maciel, no artigo mencionado anteriormente, elencou alguns dos problemas mais constantes para a implantação do telégrafo no país. O principal deles é a natureza tropical, pois os incidentes mais comuns que provocavam as interrupções das linhas telegráficas eram “[...] a queda de árvores e postes sobre as linhas, quebra de isoladores, pouso de pássaro nas linhas, linhas partidas e/ou com arames enganchados, entre outros” (MACIEL, 2001, p. 134). A natureza se mostra, então, como um empecilho ao que é moderno. No oitavo episódio ainda se vê muitos elementos urbanos, tais como: “Uma praça com um bustinho. Ruas geometrizadas e varridas. / [...] Notas avulsas: / A gasolina vai subindo de preço” (BOPP, 1998, p. 135). Entretanto, nono episódio, ocorrerá a mudança gradual de cenário predominantemente urbano para o rural. A marca deste

acontecimento é o verso: “Para adiante não há estradas. Há trilhas de caminheiros. Matas e serras íngremes. Passa das 11 e meia” (BOPP, 1998, p. 136).

O mais interessante da mudança mencionada é que há mudança também na configuração da linguagem. O sujeito lírico passa a apresentar diálogos com interlocutores que não possuem sua dicção telegráfica. O fato de “Começa a caceteação das porteiras. / Abrem-se, vagarosas, estirando uma queixa fanhosa. Depois, num empurrão de coisa ocupada, batem com um baque pesado na tronqueira. / [...] De Buri, começam os caminhos ruins” (BOPP, 1998, p. 137), impõe ao sujeito lírico uma mudança de postura narrativa, já que a presença de elementos típicos da zona rural entra em contradição com sua própria maneira de narrar, como aponta o diálogo abaixo:

- Ê moço. Essa estrada é a que vai pá Rondinha?

- É sim sinhô.

- Não tem errada?

- Não tem, sinhô. O’ie, ali naquelas bassoreira, num trôça pula dereita, não. Garre um “artinho” que vai dá logo lá, toda a vida.

Aquele “toda a vida” arrastado no fim da frase com um gesto longo de distâncias, indicando o rumo, é sinal de estrada certa.

(BOPP, 1998, p. 138).

A primeira fala é do sujeito lírico, que abandona temporariamente sua dicção telegráfica para poder dialogar com um morador da zona rural. Vê-se que o sujeito lírico tenta imitar a fala popular por meio da supressão da letra “r” na preposição “pra”, a qual, por sua vez, é a contração da preposição “para”, sendo que a forma reduzida da preposição já indicaria informalidade. O sentido, então, é de enfatizar a variação linguística entre interlocutor e sujeito lírico. A segunda fala apresenta outras variações, que é a forma sincopada<sup>29</sup> da palavra “senhor” (sinhô), além da apócope<sup>30</sup> na mesma palavra, isto é, a supressão da letra final da palavra “senhor”. Além das questões morfológicas, as transposições dos fonemas, principalmente na palavra “sinhô”, são bastante significativas, pois representam uma herança do passado colonial, uma vez que tais transposições são processos de variação linguística surgidos da adaptação dos negros africanos no Brasil, trazidos ao país como escravos. No terceiro diálogo, fala do sujeito lírico, ainda é expressa de modo a imitar a fala popular. A quarta fala é marcada por mais uma série de variações, tais como mais supressões de letras em palavras, monotongação<sup>31</sup>,

<sup>29</sup> Síncope é o nome dado à supressão de fonemas no meio do vocábulo. No caso do poema de Bopp, houve a supressão da letra “e”, a qual foi substituída pela letra “i”.

<sup>30</sup> Apócope é a mudança fonética que consiste na supressão de um ou vários fonemas no final de palavras.

<sup>31</sup> Monotongação é o nome dado à transformação ou redução de um ditongo em uma vogal.

degeneração<sup>32</sup> etc. Estas mudanças na configuração da linguagem não prejudicam a comunicação efetiva entre as duas personagens. Além disso, o comentário do sujeito lírico em relação à última fala do morador da zona rural enfatiza que não só a mensagem foi captada, como só o foi, pois foi expressa deste jeito específico, já que a expressão “toda a vida” é a garantia que o sujeito lírico possui de “estrada certa”. A transformação da linguagem do sujeito lírico também aponta para uma questão estrutural do processo de modernização brasileira, que é a marginalidade, uma forma de articulação estrutural inerente ao modo de acumulação primitiva do capitalismo, a qual se dá em países cujo capital é dependente, como é o caso do Brasil. As populações marginais são aquelas que encontram dificuldade em se inserir na divisão social do trabalho, assim, determinados grupos sociais, no decorrer do processo de modernização, não conseguem assimilar certos padrões, como também não são aceitos por parte dos estratos sociais dominantes. Em síntese, o homem marginal é aquele que encontra diversos obstáculos para uma plena integração social. A marginalidade, ainda, exerce um papel no processo de acumulação primitiva do capital, não só como um setor direta e indiretamente explorado, mas como um segmento da classe trabalhadora que integra o exército de reserva. Em termos de cultura, como a marginalidade parte de uma exclusão que é cumulativa, em que exclusões sociais se adicionam, à medida que é negada a integração social a este grupo, também é negado o acesso aos bens culturais da sociedade urbana e industrial. No caso de *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, o sujeito lírico, totalmente inserido na cultura urbana e moderna, entra em choque com a linguagem do morador da zona rural, já que ele não compartilha dos mesmos códigos linguísticos da sociedade urbana-industrial. Lúcio Kowarick (1975, p. 32) assegura que

É neste sentido que a marginalização é um processo cumulativo. A exclusão da participação nas diferentes esferas da sociedade é consequência de uma multiplicidade de fenômenos macroestruturais. Em outras palavras: numa sociedade de classes a oportunidade de obter recursos raros não se distribui ao acaso. Ela é determinada pelas posições diferenciais que as várias camadas ocupam na teia social e é resultado da ação que os múltiplos grupos levam a cabo para efetivar os seus interesses, utilizando, para tal, poder, riqueza prestígio ou qualquer outro recurso que o possibilite acesso a benefícios.

Neste livro de Bopp, embora a questão da marginalidade seja colocada de modo a identificar certos antagonismos, em diversos momentos há a indicação de convivência pacífica entre arcaico e moderno, como demonstram os seguintes versos do episódio doze: “Longas planuras dóceis, à espera de estradas. / Soluções fáceis que dependem de uma simples decisão municipal: Meia dúzia de enxadas em movimento. E a alegria de unir cidades em linha reta”

---

<sup>32</sup> Degeneração é o nome dado ao processo de transformação em do fonema /v/ no fonema /b/.

(BOPP, 1998, p. 139). Contudo, esta visão positiva e entusiasmada da modernização foi colocada depois do sujeito lírico demonstrar irritação ao percorrer estradas que não o levavam ao destino desejado:

Nesses lugares, menos do que os vales e barrancos, o que nos inquieta é a indecisão dos caminhos.

[...]

De repente, num flanco de coxilha, a alegria de um vulto. Aceleramos a marcha.

- Faz favor, seu moço. Essa estrada é a que vai para Faxina?

O homem apronta vagarosamente a resposta:

- Ela não é bem por aqui, não sinhô. Vosmincês tem que vortá de novo pá garrar a estradinha dos Queirois.

Paulificação de amassar os mesmos caminhos inúteis!

(BOPP, 1998, p. 139).

O processo de modernização aparece, então, como uma solução para os problemas identificados pelo sujeito lírico. Ao contrário do primeiro diálogo apresentado, em que o sujeito lírico tenta imitar a dicção do morador da zona rural, no diálogo anterior aparecem mais elementos de antagonismo do que de convivência pacífica. Isso porque há certa inquietação com caminhos indecisos, os quais não possuem estradas asfaltadas e que, por isso, só são conhecidas por pessoas habitantes destas áreas. Além disso, enquanto o sujeito lírico, dentro de seu automóvel, acelera a marcha, o homem “vagarosamente” apronta uma resposta à pergunta. Aqui o tempo de assimilação de acontecimentos é também antagonista, uma vez que o ritmo urbano acelerado, entra em contradição com o ritmo rural mais lento. Por fim, a paulificação de amassar os mesmos caminhos inúteis dá brechas ao sujeito lírico para que ele incorpore a voz do progresso e afirme categoricamente:

Os tempos mudaram.

O mundo pulsa em ritmos acelerados. Novos fatores revelam conveniência de outros métodos.

Surgem, no decurso dos nossos dias, motivos que nos convencem de que cada município deve levar a sério o problema da circulação rodoviária.

Para facilitar a ação administrativa.

Para uma revisão das suas possibilidades econômicas.

Ritmo de ruralização.

Costurar o país com estradas alegres, desligadas de horários. Livres e cheias de sol como um verso moderno.

(BOPP, 1998, p. 140).

A necessidade da industrialização é apontada como uma necessidade, a qual não se pode negar, já que “os tempos mudaram”. Assim, os elementos da zona rural aparecem, no percurso da viagem, como obstáculos que devem ser superados, ainda que em várias situações dos dezessete episódios, ocorra uma espécie denúncia em relação ao processo modernizador, como foi colocado antes. O sujeito lírico de *Como se vai de São Paulo a Curitiba* opera como um analista deste processo e dentro de seu Studebaker faz considerações de viés crítico em relação ao caminho que percorre. O final da narrativa é a entrada “[...] devagar pelas ruas, procurando um letreiro de hotel, com um holofote móvel” (BOPP, 1998, p. 144). Assim, a modernização se coloca como um estágio que deve ser alcançado no fim, é o destino final da viagem do sujeito lírico. Em *Urucungo*, a modernização também é vista como um fim alcançado, entretanto, com maiores obstáculos, como se verá a seguir.

## **2. NARRANDO A HISTÓRIA A CONTRAPELO: O TESTEMUNHO BOPPIANO SOBRE A ESCRAVIDÃO NO BRASIL**

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 deste 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 ‘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* (1932), do poeta Raul Bopp, 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. Raul Bopp (2012, p. 125), no livro *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*, argumenta que, em geral, os estudiosos de literatura brasileira pontuam “a falta de identificação das letras com as condições sociais existentes”, o que fez com que fôssemos épicos durante o período colonial, quando não havia nada a ser exaltado; líricos na insurreição mineira; e românticos na Independência e República. Com isso, o poeta demonstra certa preocupação em produzir obras literárias que se comuniquem com o momento histórico em que são escritas e, imbuído dos ideais modernistas, surgiu *Urucungo*, livro que esboça no nível do conteúdo transmitido a preocupação em encontrar as raízes do “povo brasileiro”, que estariam no índio, no negro africano e no branco europeu. Entretanto, a poética de Bopp se preocupará exclusivamente com os dois primeiros, enfatizando a necessidade de colocar em evidência a história desses povos em terras brasileiras.

Contudo, 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 apontam 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 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.

Por isso é que teses como as de Oliveira Vianna foram aceitas com facilidade no meio intelectual brasileiro, uma vez que o negro representava um passado que deveria ser excluído do novo presente. Além disso, o negro era visto como um problema insolúvel à nova realidade,

sendo mais fácil colocar o problema no negro em si, visto como uma etnia incapaz de se adequar às novas relações sociais, do que promover condições para que ele pudesse se integrar à sociedade emergente. Todo esse cenário brasileiro se soma às catástrofes que ocorriam mundo a fora. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2005), no texto “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, o século XX corresponde a “era dos testemunhos”. Isso porque as catástrofes durante este século, “na mesma medida que explodem o referencial simbólico do Iluminismo, revelando seus ecos e contradições, geram um gigantesco acúmulo de dor e morte” (SELIGMANN-SILVA, 2005, 82). Com isso, há uma nova dimensão do trabalho do historiador e o interesse pela memória é despertado. Tais interesses, ainda que acentuados após a Segunda Guerra Mundial, podem ser vistos em *Urucungo* 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.

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 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 Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 57), em que “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 em três partes, as quais não fazem parte do

original e não seguem a sequência de poemas do livro, sendo elas: 1- As solidões da memória; 2- Uma noite muito comprida; e 3- Onde tu vai fulorzinha?.

Em “As solidões da memória” estão os poemas “Urucungo”, “Cata-piolho do Rei Congo”, “Casos da negra velha”, “África”, “Negro” e “Diamba”. Estes poemas apresentam mitos da origem do negro africano e mostram sua vida antes de chegar ao Brasil, seja numa figuração direta dessa realidade ou através da imagem de um negro que relembra seu passado. Os poemas desta parte que melhor servem para evidenciar o processo de rememoração ativa do passado são “Urucungo” e “Negro”. 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” (BOPP, 1998, 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 lembrar 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” (BOPP, 1998, 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 aliterações 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 segunda estrofes. Nela, “erguem-se das solidões da memória/ coisas que ficaram no outro lado do mar” (BOPP, 1998, p. 198). Pai-João que, ao lembrar a África, ouvindo o som dos tambores, reconhece a impossibilidade de voltar à sua terra de origem e o sujeito lírico constata, na quarta estrofe, que “Preto velho nunca

mais teve alegria” (BOPP, 1998, 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 de 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” (BOPP, 1998, 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 da África e a de Pai-João sentado no mocambo lembrando de 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” (BOPP, 1998, 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. Essas feridas não podem ser curadas com o remédio do feitor, que é homem branco. Contudo, é o único remédio disponível. Assim, com mais uma superposição de imagem, o sujeito lírico volta à segunda estrofe e na sétima e 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*” (BOPP, 1998, p. 198).

O poema “Urucungo”, no vai e vem da memória, representa um negro que à primeira impressão pode ser considerado como amorfo ou submisso, por não lutar contra as opressões sofridas. 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 várias tribos, 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.

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, este 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” (BOPP, 1998, 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” (BOPP, 1998, 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. 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”. Além disso, a estrutura agrária do latifúndio fundada no Brasil, com enorme abundância de terras, não permitia a possibilidade de uso do trabalho livre, porque seria impossível impedir que os trabalhadores se apropriassem de uma gleba e desenvolvessem atividades de subsistência, barrando assim a produtividade lucrativa da economia de mercado. Entretanto, o negro escravizado não tinha qualquer dimensão de todo este processo, e não podia sequer compreender o motivo de estar sendo capturado.

Ainda na terceira estrofe, os dois últimos versos propõem uma comparação entre o mar e o negro que é enfatizada pelas aliterações 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 esta comparação: “O mar era um irmão da tua raça” (BOPP, 1998, p. 209). Na quinta estrofe, mais um elemento de indeterminação parece: “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” (BOPP, 1998, 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 topicalizações 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” (BOPP, 1998, 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” (BOPP, 1998, p. 209). Percebe-se, com isso, que o sujeito lírico 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 (2005), seis milhões de mortos.

Na parte “Uma noite muito comprida” estão os poemas “Marabaxo”, “Dona Chica”, “Monjolo”, “Mãe-preta”, “Macapá”, “Serra do Balalão” e “Mucama”. Em geral, estes 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 através da memória, o poema “Mãe-preta” é importante, e sobre a presença do sujeito lírico que observa uma situação de opressão e constrói o seu relato, “Dona Chica” é bastante representativo. O poema “Dona Chica”, partindo da perspectiva de um sujeito lírico observador, 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?” (BOPP, 1998, 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-a-dentro: // *Ai do céu caiu um galho/ Bateu no chão. Desfolhou*” (BOPP, 1998, p. 205). O sujeito lírico observador 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” (BOPP, 1998, p. 205), o que anuncia que algo está por vir. A figuração da relação entre a sinhá e a escrava, no poema, aponta para um lado que fortalece a ideologia da mulher negra como sendo em si mesma sexualizada. O fato da negra ter se demorado “com um sorriso na ponta da varanda” e ter “entoado uma cantiga casa-a-dentro” entra em conflito com dois elementos da realidade objetiva: 1- 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). Assim, ainda que a escrava se sentisse bem com o elogio do senhor, não era permitido esboçar tal sentimento; 2- a representação do senhor como aquele que faz um elogio gentil, também entra em choque com a experiência histórica, já que na grande maioria das vezes a escrava “nem quisera dormir com o patrão, mas vira-se constringida a concordar com uma relação que sua condição de propriedade alheia dificilmente conseguiria evitar” (PINSKY, 1998, p. 45).

Não é pretendido afirmar que nunca existiu uma relação de concessão entre senhor e escrava, mas no que se refere ao projeto estético de *Urucungo*, que busca denunciar os abusos sofridos pelos negros, não é coerente realçar a convivência entre sinhá e escrava como se fosse uma competição entre mulheres. Este tipo de ideologia, contudo, foi bastante disseminado nos anos 1930. Em 1933, quando Gilberto Freyre (2006) 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. Freyre sugere que as relações entre brancos e negras, brancos e índias, e brancos e mulatas, fizeram com que houvesse um ponto de contato entre as raças e, conseqüentemente, culturas, ainda que essas relações sejam sempre entre “sádicos e passivas”. A assimilação dessas culturas, gerada através da miscigenação, funciona como um tecido social que amortece as contradições sociais, uma vez que a tensão existe, mas não se torna ruptura – no caso, a violência das relações entre os senhores de engenho e caboclas é “justificada” através da miscigenação. No capítulo do livro 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).

Entretanto, a outra face do poema denuncia a série de maus-tratos a que as escravas negras estavam sujeitas. Antes mesmo de Dona Chica acender ódios no olhar, a cantiga entoada pela escrava, através 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 fala da sinhá, ao afirmar que “desta vez” a negra irá pagar, aponta para a desconfiança em relação à escrava, que é assegurada pelos primeiros versos, pois a negra sorriu na porta da varanda. As sinhás, contudo, não precisavam de um motivo sólido para atentar contra suas mucamas. Freyre (2006, p. 421) 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 cometeira 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.

“Dona Chica”, então, demonstra um tipo de relação construída entre o opressor e o oprimido. “Mãe-preta”, por sua vez, demonstra outra. Neste 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” (BOPP, 1998, 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 esta estrofe do poema, Antônio Hohlfeldt (1998, p. 68), atenta-se para “a maneira dinâmica e metafórica para expressar o contido soluço da velha – glu-glus de água engasgada”, somada a 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 o 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 estava acontecendo, inclusive naquele momento. Além disso, a resposta não pode ser formulada, porque “na verdade, não houve ainda, como não houvera na época de composição do poema, uma solução efetiva para a situação dos pretos entre nós” (HOHLFELDT, 1998, p. 68).

Na parte “Onde tu vai fulorzinha?” estão os poemas “Caratateua”, “Vaca Cristina”, “Coco”, “Favela”, “Favela n. 2” e “Tapuia”. Nestes poemas 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 sobre o conceito de história, 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. Isso pode ser visto, principalmente, nos poemas “Favela” e “Favela n. 2”.

Segundo Antônio Hohlfeldt (1998), 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” (HOHLFELDT, 1998, p. 69). 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 deste 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 neste 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 acocorou-se a um canto do terreiro. / Pôs as galinhas em escândalo” (BOPP, 1998, p. 218). Nas últimas duas estrofes, mais uma vez aparece 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” (BOPP, 1998, 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 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 pode significar que o negro continua excluído, porque a imagem de preguiça associada a este 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, arregaçou os dentes, cuspe 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”. Isso, pois, como foi visto, a opressão contra os negros foi atualizada e continua presente nos dias atuais.

Levando em consideração os aspectos apresentados, vale, por último, citar um apontamento feito por Domício Proença Filho (2004), no artigo “A trajetória do negro na literatura brasileira”. Sobre *Urucungo*, ele argumenta que: “Ainda na galeria do estereótipo, que não tenho pretensão de esgotar, vale assinalar a figura *do negro exilado na cultura brasileira*, como tem sido apontado por alguns críticos e de que um exemplo se encontra em *Urucungo* (1933), livro de poemas de Raul Bopp” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 166, grifo do autor). A visão apresentada pelo crítico se mostra um tanto quanto equivocada se tomamos

como perspectiva de análise as relações entre forma estética e conteúdo social. Ao invés da figura do negro aparecer como “exilado da cultura brasileira”, o que se mostra é exatamente o oposto, isto é, partindo do pressuposto de que cultura e estrutura social possuem elos, a condição de exílio da cultura do negro é, então, um elemento constituinte da cultura brasileira. Isso, é claro, pensando no período de escrita do livro. A questão se apresenta de outro ângulo se trazemos a discussão para a contemporaneidade, visto que a luta das minorias políticas tem sido continuamente apropriada pelo mercado. Assim, é possível ver, hoje em dia, comerciais de produtos de beleza e roupas que acentuam a cultura negra e africana. Sem aprofundar esta questão, o ponto é que *Urucungo*, apesar de suas falhas, representa um olhar crítico em relação à história da escravidão no Brasil e como esse período ainda encontra eco no Brasil moderno. É certo que há determinados estereótipos no livro de Bopp, como é o caso da mulher negra, que causam desconforto em quem possui um olhar mais consciente em relação à história do negro no país. Porém, ainda assim, a presença desses estereótipos serve como acesso a uma camada mais profunda da realidade social, que é justamente a razão da existência e continuidade destes estereótipos. O eixo central de *Urucungo*, que é a presença de elementos do passado no presente, é uma constante em toda a obra de Raul Bopp. Isso, desse modo, será também explorado nos livros *Poemas brasileiros* (1998) e *Parapoemas – variações em torno de alguns temas brasileiros* (1998).

## CAPÍTULO II

### COMEÇOU DAÍ UM BRASIL SEM-HISTÓRIA-CERTA

“ – *Pois não faz mal. Brasil fica assim mesmo!  
Podem fazer puçangas de mau-olhado,  
usar figas contra quebranto,  
mirongas e benzeduras,  
pajé-bruxo, pai de santo.*  
[...]  
*Brasil respondeu:  
- Louvado sejas!*”

Serapião, Raul Bopp.

#### 1. HERANÇA: UM PAÍS MOLDADO PELO POPULAR

*Poemas brasileiros*, com este título, apareceu pela primeira vez em *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*, mas os poemas que compõem o livro foram publicados em diversos suplementos literários, revistas nacionais e internacionais, e mesmo em outras coletâneas de poemas de Raul Bopp. Com o título de “Quatro poemas de ‘Brasil choca o teu ovo’”, os poemas “Princípio”, “História” (mas com o título de “Brasil-nenê”), “Sabará” e “Serapião” foram publicados, pela primeira vez, na revista *Província de São Pedro* (RS). “História” também foi publicado, com a tradução do próprio poeta, na *Revista de Cultura Brasilenã*, editada em Madri. Outros poemas como “Herança”, “Mau-olhado” e “Caboclo” foram publicados em jornais nacionais como *A Manhã* (RJ) e em antologias poéticas. Na edição da *Poesia Completa de Raul Bopp* (1998), organizada por Augusto Massi, *Poemas brasileiros* possui onze poemas, diferentemente de *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*, que possui dez. Na organização de Massi, foram incluídos os poemas “Mironga” e “História do Brasil em quadrinhos”, enquanto em *Putirum*, organizado pelo próprio poeta, há o poema “Tapuia”. Como o próprio nome do livro sugere, os poemas de *Poemas brasileiros* buscam apresentar as etapas da história do Brasil. Assim, a saga do sujeito lírico empenhando em desvendar o processo histórico do país continua. Neste livro específico de Bopp, o sincretismo religioso é bastante marcante, passando a sensação de que a história do Brasil acontece por meio de certa feitiçaria poética. Cada poema do livro apresenta fragmentos da história do país sem um desfecho, como é o caso do poema “História”, em que o último verso indica um momento histórico “em aberto”: “O Brasil embarrigou para o Oeste” (BOPP, 1998, p. 243). Este aspecto enfatiza um movimento da poética de Bopp que começou a partir de *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, que é a

caracterização de uma história que não possui linearidade, uma vez que os aspectos do passado retornam no presente, além do presente ser sempre representado como inacabado. Percebe-se, também, uma preocupação do sujeito lírico em compreender a história brasileira “desde o início”. Ainda em “História”, a primeira estrofe, composta de dois versos, diz que: “Nossa história é assim: / Vamos pras Índias!” (BOPP, 1998, p. 242). Outro poema que apresenta a trajetória do Brasil é “Herança”:

- Vamos brincar de Brasil?  
Mas sou eu quem manda.  
Quero morar numa casa-grande.  
... Começou desse jeito a nossa história.

Negro fez papel de sombra.

E foram chegando soldados e frades.  
Trouxeram as leis e os Dez Mandamentos.  
Jabuti perguntou:  
“ – Ora é só isso?”

Depois vieram as mulheres do próximo.  
Vieram imigrantes com alma a retalho.  
Brasil subiu até o 10º andar.

Litoral riu com os motores.  
Subúrbio confraternizou com a cidade.

Negro coçou piano e fez música.

Vira-bosta mudou de vida  
Maitacas se instalaram no alto dos galhos.

No interior  
o Brasil continua desconfiado.  
A serra morde as carretas.  
Povo puxa *bendito* pra vir chuva.

Nas estradas vazias  
cruzes sem nome marcam casos de morte.  
As vinganças continuam.

Famílias se entredevoram nas tocaias.

Há noites de reza e cata-piolho.

Nas bandas do cemitério  
cachorro magro sem dono uiva sozinho.

De vez em quando  
a Mula-sem-cabeça sobe a serra  
ver o Brasil como vai.  
(BOPP, 1998, p. 246-247).

Diferentemente de “História”, em que a narrativa brasileira se inicia com as grandes navegações portuguesas, “Herança” determina que a história do país teve início na ocupação de grandes propriedades rurais pelos senhores de engenho, os quais moravam no que se denominou “casa-grande”. Já na primeira estrofe, o sujeito lírico historiador vai instaurar uma tensão presente em todo o poema, que é contradição entre a narrativa tradicional da história e outras narrativas que foram silenciadas no decorrer dos acontecimentos. O tom zombeteiro de “Vamos brincar de Brasil?” é tensionado pela condição imposta para o começo da brincadeira: “Mas sou eu quem manda”. A conjunção adversativa “mas” impõe que a brincadeira só ocorrerá se o proponente puder mandar. O sujeito lírico recupera um comportamento infantil, o qual o leitor acessa imediatamente em sua experiência pessoal (quem nunca, quando criança, mandou em uma brincadeira, quis mandar ou foi obrigado a aceitar essa imposição?), associando-a a um momento da história brasileira, em que alguém teve que se submeter a outrem. Neste caso, fica evidente quem manda e quem obedece, ou seja, senhor de engenho manda e negro que “fez papel de sombra” obedece. O mando do senhor de engenho aponta para um aspecto importante dessa dominação, que é a formação de uma família patriarcal na sociedade brasileira. O conceito “família patriarcal” define uma forma de organização familiar em que há a hierarquização dos membros familiares, sendo que sua figura central é o *pater familias* (do latim “pai de família”), isto é, o homem mais velho. Todos os que compõem a família estão, assim, subordinados a este homem, que é o chefe ou líder do grupo. Nesse sentido, Gilberto Freyre (2006), em *Casa-grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, ao desenvolver suas ideias sobre a miscigenação brasileira, enfatiza a vida e composição na e da casa-grande, chegando a afirmar que “a história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro” (FREYRE, 2006, p. 56). Nesse sentido, penetra nessa intimidade e mostra

que a família patriarcal se formava por meio “de gente casada vinda do reino, quer das famílias constituídas aqui pela união de colonos com mulheres caboclas ou moças órfãs ou mesmo à-toa, mandadas vir de Portugal” (FREYRE, 2006, p. 96). O importante, nesse caso, é atentar-se para o fato de que o homem, senhor de engenho, era a figura de poder tanto nas relações familiares, quanto nas relações sociais que, por vezes, quase não tinham distinção. Isso porque “a família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande colonizador no Brasil, a unidade produtiva...” (FREYRE, 2006, p. 92). A casa-grande, assim, formava “todo um sistema econômico, social, político” (FREYRE, 2006, p. 49), em que tudo estava subordinado ao senhor de engenho, desde a produção (monocultura latifundiária) e a religião (capelão subordinado ao *pater familias*), até a vida sexual e de família, que se caracterizava pelo patriarcalismo polígamo. O tom de brincadeira que o sujeito lírico assume, então, enfatiza a perversão do autoritarismo do senhor de engenho.

A primeira estrofe assinala, portanto, que a herança sugerida pelo título é a seleção de acontecimentos do passado que compõem a história do Brasil. Essa seletividade, no entanto, é questionada à medida que elementos que não figuram a narrativa oficial aparecem. Em síntese, a história oficial parte de uma tradição que privilegia certos acontecimentos em detrimento de outros, de modo que a imagem de um Brasil específico é formada. No que se refere à tradição seletiva, Raymond Williams (1979), no livro *Marxismo e Literatura*, considera que a tradição é a expressão mais evidente das pressões e dos limites hegemônicos, e vai além de um segmento inerte historicizado. Para Williams (1979, p. 118),

O que temos de ver não é apenas uma “tradição”, mas uma *tradição seletiva*: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.

A tradição, então, é entendida em seu sentido amplo, como um processo de significação de áreas culturais e sociais, organizando essas áreas a partir do interesse de uma determinada classe social. Mais: “é uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta” (WILLIAMS, 1979, p. 119). É certo que há significados menos marcantes do termo tradição, os quais aparecem em contraste com “inovação” e “contemporâneo”. Ainda na perspectiva de Williams, estes significados são apenas recuos de grupos na sociedade que foram deixados à margem de algum acontecimento hegemônico específico e, por isso, precisam afirmar os “valores tradicionais”. Na posição aposta, podem ainda representar “hábitos tradicionais” isolados que, por algum

desenvolvimento hegemônico corrente, são considerados ultrapassados. Esses significados não abordam uma questão essencial ao conceito de tradição, que é o seu sentido hegemônico, o qual apresenta “um processo deliberadamente seletivo que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea” (WILLIAMS, 1979, p. 119). A construção de uma tradição é um processo vulnerável, porque precisa reinterpretar, diluir ou converter áreas inteiras de significação, para que essas áreas não entrem em contradição com os elementos da hegemonia dominante. Por esse motivo é que os grandes movimentos contra-hegemônicos são históricos, tais como, a recuperação de áreas rejeitadas, ou a reformulação de interpretações seletivas e reduzidas. Williams argumenta que isso “tem poucos efeitos a menos que as linhas para o presente, processo real de tradição seletiva, sejam claras. Sem isso, qualquer recuperação pode ser simplesmente residual ou marginal” (WILLIAMS, 1979, p. 119). Desse modo, são nos pontos de conexões vitais, em que o passado é usado para ratificar o presente e apresentar diretrizes para o futuro, que a tradição seletiva se mostra ao mesmo tempo vulnerável e poderosa.

De modo a tensionar as pressões e os limites impostos pela tradição seletiva, o sujeito lírico, na terceira estrofe, apresenta mais um momento da história do Brasil: “E foram chegando soldados e frades. / Trouxeram as leis e os Dez Mandamentos.” (BOPP, 1998, p. 246). Infere-se que o momento é o da colonização dos indígenas. Lembrando que “Herança” não segue uma linearidade em relação à história brasileira, pois isso também é uma maneira de colocar em dúvida a narrativa tradicional. A narração aparentemente impessoal da chegada dos soldados e frades é interrompida pela pergunta do jabuti: “ – Ora é só isso?”. O jabuti representa a relação mágica que o indígena tinha com a natureza antes da chegada dos portugueses. Nesse sentido, o foco do acontecimento histórico, antes centralizado na chegada dos portugueses ao Brasil, é deslocado para a visão do colonizado, enfatizando que não é só isso, há mais história que precisa ser contada. O sujeito lírico quer que se faça conhecida a narrativa de uma população de indígenas que tinha uma base social diametralmente oposta dos invasores. Houve, desse modo, uma negação de valores e crenças que deve ser dita, assim como as consequências da chegada dos portugueses naquelas terras. Não é aleatória a citação dos Dez Mandamentos, uma vez que o projeto jesuítico foi um importante elemento de dominação indígena. Segundo Darcy Ribeiro (2015, p. 34), no livro *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*, foi exatamente sobre os índios que não apresentaram resistência, ao contrário, “se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado”, que a crença católica se mostrava bem-sucedida. Isso

porque a doutrina imposta fazia com que os índios acreditassem “que era por culpa sua, de sua iniquidade, de seus pecados, que o bom deus do céu caíra sobre eles, como um cão selvagem, ameaçando lançá-los para sempre nos infernos” (RIBEIRO, 2015, p. 34). Dito isso, o sujeito lírico coloca em evidência uma outra narrativa, propõe uma reformulação da interpretação dominante, a qual seleciona e reduz acontecimentos que deveriam figurar na história do país.

Vale ressaltar aqui um aspecto já mencionado em relação à estrutura dos poemas de Bopp, que é a adoção de uma estética da experiência cubista. Voltando à exposição anterior, foi indicado por Octavio Paz (2013) que uma das ideias centrais do cubismo era a representação simultânea das diversas partes de um objeto. No caso de “Herança”, o sujeito lírico se empenha em apresentar os diversos momentos da história do Brasil também de modo simultâneo. Esse modo de representação tornaria visível não só as partes mais evidentes de determinado objeto, mas também as relações invisíveis que se estabelecem entre tais partes. O objetivo dos cubistas era conceber “o quadro como uma superfície na qual, governados por forças de atração e repulsão, oposições complementares, se desenvolvem os diferentes elementos externos e internos que compõem um objeto” (PAZ, 2013, p. 125). Cada estrofe de “Herança” indica um momento particular da história do país, e cada momento deste representa uma totalidade apresentada de modo simultâneo. Contudo, estes mesmos momentos, à medida que se atraem para comporem a narrativa tradicional, se repelem, uma vez que os vínculos entre os acontecimentos históricos assinalam elos invisíveis contraditórios com o que é mostrado na superfície do poema. Esses elos invisíveis se tornam evidentes quando elementos das culturas populares aparecem, uma vez que questionam a narrativa tradicional, como é o caso da pergunta do jabuti na terceira estrofe. Há, portanto, um jogo em que o visível revela o invisível, a narrativa tradicional revela a tradição seletiva. Dito isso, é importante também demonstrar que a configuração do sujeito lírico de *Poemas brasileiros* é predominantemente baseada na técnica do relato. Assim como Paz argumenta sobre a poética de Blaise Cendrars, o relato do sujeito lírico deste livro de Bopp é

[...] entrecortado, com idas e vindas, antecipações, irrupções, digressões e vínculos imprevistos. Os poemas de Cendrars são mais próximos do cinema que da pintura, mais da montagem que da colagem. Mas Cendrars não poderia utilizar essa técnica cinematográfica sem lançar mão da *linguagem falada* como instrumento de convocação de rimas, imagens, episódios, acontecimentos e sensações. Cendrars não canta: conta. A fala de todos os dias, a linguagem cotidiana que flui e transcorre, e não o instante com suas onomatopeias e interjeições, foi a via pela qual o tempo real penetrou na poesia do nosso século, o tempo simultâneo e descontínuo. (PAZ, 2013, p. 127, grifo do autor).

O relato do sujeito lírico de “Herança”, considerando tais afirmações, é um modo de contar em que os acontecimentos do passado do Brasil são apresentados de forma simultânea e descontínua, em concordância com o método da montagem. Como já foi ressaltado mais de uma vez, este método cria uma relação de ambivalência, já que as partes do poema se atraem e se repelem mutuamente. Voltando ao início o poema, o fato histórico apresentado na estrofe 1 foi repellido pela constatação feita pelo sujeito lírico na estrofe 2. Isso porque enquanto a estrofe 1 se aproxima do relato da hegemonia dominante, a estrofe 2 tenta romper com a tradição seletiva. Contudo, esta última é essencial ao entendimento da primeira e, neste caso, exerce um poder de atração. A estrofe 2, por sua vez, repele a estrofe 3, pois a terceira estrofe, em seus primeiros versos, se aproxima da pretensa imparcialidade do discurso historiográfico, a qual é quebrada pela pergunta do jabuti e, por isso, atrai outra vez a estrofe 2. Este jogo (ou brincadeira, tal como está anunciado desde o início do poema) vai tecendo o relato do sujeito lírico, o qual busca combinações de acontecimentos que escondem relações do passado brasileiro. Continuando o relato histórico do sujeito lírico, na quarta estrofe, ele apresenta outro momento da história do país, relacionado à expansão urbana e imigração no Brasil. O primeiro verso, “Depois vieram as mulheres do próximo”, indica uma relação de contiguidade com a estrofe anterior, já que “as mulheres do próximo” lembra o décimo mandamento da bíblia: “Não cobiçarás a casa do teu próximo. Não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem seus servos ou servas, nem seu boi ou jumento, nem coisa alguma que lhe pertença”. Contudo, diferentemente do momento histórico apresentado antes, ligado ao passado colonial brasileiro, o sujeito lírico salta para o período de modernização do país. Nesta parte do poema é perceptível a volta do discurso com pretensões de imparcialidade, marcada pela topicalização de fatos, indicando um processo histórico “positivo”, determinado pela metáfora do Brasil que, como um prédio, subiu ao 10º andar. Esta estrofe, contudo, é atraída pela estrofe 2 e esta atração revela a relação escondida entre o passado colonial e a modernização do país.

Segundo Florestan Fernandes (1965), em *A integração do negro na sociedade de classes*, a expansão urbana, induzida de forma direta ou indireta pelo surto da lavoura cafeeira, transformou São Paulo em uma cidade com uma grande porcentagem de população estrangeira. Cabe aqui uma retomada rápida de dois pontos indicados na análise de *Urucungo* no capítulo anterior: 1- A tese do branqueamento, citada por Oliveira Viana; e 2- A inserção dos escravos no regime de trabalho assalariado. Após a abolição da escravatura, o governo do país passou a estimular a entrada de imigrantes europeus, de modo que o branqueamento da população fosse promovido. Aliado a este fator,

O “estrangeiro” aparecia, aí, como *a grande esperança nacional* de progresso por saltos. Nos demais setores, imperavam as conveniências e as possibilidades, escolhidas segundo um senso de barganha que convertia qualquer decisão em “ato puramente econômico”. Desse ângulo, onde o “imigrante” aparecesse, eliminava fatalmente o pretendente “negro” ou “mulato”, pois entendia-se que ele era *o agente natural* do trabalho livre. (FERNANDES, 1965, p. 11., grifos do autor).

Esta citação de Fernandes representa muito bem o conteúdo de superfície da quarta estrofe. Entretanto, a atração exercida pela estrofe 2 mostra o que este progresso em salto escondia, isto é, as desvantagens que os negros possuíam na disputa de trabalho assalariado em relação aos imigrantes. Por causa destas desvantagens, o negro e o mulato foram eliminados das posições que ocupavam “no artesanato urbano pré-capitalista ou no comércio de miudezas e de serviços, fortalecendo-se de modo severo a tendência a confiná-lo a tarefas ou ocupações brutas, mal retribuídas ou degradantes” (FERNANDES, 1965, p. 10). O impacto da competição desigual entre negro e estrangeiro foi extremamente negativo ao primeiro, pois enquanto os brancos brasileiros conseguiam melhorar sucessivamente sua posição na estrutura de poder econômico, social e político, e enquanto os imigrantes trocavam várias vezes de ocupação, desde áreas de especialização econômica até posições estratégicas para a conquista de riquezas, poder e prestígio social, “o negro e o mulato tinham de disputar eternamente as oportunidades residuais com os componentes marginais do sistema – com os que *‘não serviam para outra coisa’* ou com os que *‘estavam começando bem por baixo’*” (FERNANDES, 1965, p. 10, grifos do autor). Em termos numéricos, no ano de 1893, na cidade de São Paulo, 71,2% dos trabalhadores da cidade eram estrangeiros. Esta porcentagem aumenta, chegando a 82,5%, nos setores em que operava a rápida expansão urbana e industrialização (FERNANDES, 1965, p. 13). Estes números, segundo Florestan Fernandes, são suficientes para concluir que o antigo agente do trabalho escravo, isto é, o negro, foi expulso da ordem social competitiva de São Paulo, devido às condições em que se formou e se consolidou tal ordem. Assim, sobrava para esta parte da população as ocupações marginais ou acessórias do sistema capitalista. Em contrapartida, o imigrante figurava como um legítimo agente do trabalho livre e assalariado, monopolizando as oportunidades reais de classificação econômica e de ascensão social.

É pertinente alongar um pouco mais esta questão, já que o tema da escravidão é muito recorrente na poética de Raul Bopp. Diante do cenário exposto, restava ao negro e ao mulato duas alternativas, sendo elas: “aceitar a imposição gradual à escória do operariado urbano em crescimento ou abater-se penosamente, procurando no ócio dissimulado, na vagabundagem sistemática ou na criminalidade fortuita meios para salvar as aparências e a dignidade de homem livre” (FERNANDES, 1965, p. 12). Para o negro e para o mulato, em termos psicológicos, era

muito difícil aceitar certas imposições do trabalho assalariado, pois estas imposições significavam a volta da condição de escravo. Os estrangeiros, contudo, viam os deveres contratuais como meras obrigações, desde que não atentassem contra as bases morais do regime assalariado. Assim, o negro e o mulato valorizavam muito seu livre arbítrio, causando no patrão uma relação de insegurança, já que a recusa de certas tarefas, a inconstância da frequência no trabalho, a tendência a alternar períodos de trabalho regular com fases, às vezes longas, de ócio, a indisciplina agressiva contra o controle e a supervisão, entre outros, eram prejudiciais ao regime de trabalho livre. Esta reação dos negros e mulatos era apenas o modo como tentavam participar dos fluxos da vida econômica da cidade,

[...] apenas, fizeram-no à sua maneira – porque não podiam proceder de outro modo – e viram-se repudiados, na medida em que pretenderam assumir os papéis de homem livre com demasiada latitude ou ingenuidade, num ambiente em que tais pretensões chocavam-se com generalizada falta de tolerância, de simpatia militante e de solidariedade. (FERNANDES, 1965, p. 14).

Todas as questões que foram expostas denunciam as contradições por trás da narrativa tradicional da história do país. Percebe-se que o sujeito lírico constrói um tom positivo em torno dos acontecimentos que narra, mas a própria estrutura do poema denuncia o contrário. As estrofes 5, 6 e 7 formam um bloco de narrativas que atraem o discurso historiográfico hegemônico, pois apresentam acontecimentos em tom eufórico, de modo que compactuam com uma visão positiva dos processos históricos brasileiros. Na quinta estrofe, as palavras “riu” e “confraternizou” demonstram uma espécie de conciliação entre elementos antagônicos, como “litoral” e “motores”, e “subúrbio” e “cidade”. Na sexta estrofe, o negro que, anteriormente, fez papel de sombra, aparece num ambiente favorável. Quanto à estrofe 7, o “vira-bosta” e as “maitacas”, elementos da natureza, são figurados de modo que não seja visível os percalços entre processo de industrialização e meio natural. Analisando este bloco de narrativas, o sujeito lírico adota a estética de representação de um “país novo”. Antonio Candido (1989), no texto “Literatura e subdesenvolvimento”, argumenta que, antes da década de 1930, prevalecia no país a ideia de “país novo”, “que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, 1989, p. 140). Entretanto, após a década de 1930, predominou-se a noção de “país subdesenvolvido”, a qual acentuava as debilidades do país. Sobre a primeira acepção, Candido afirma que foi fundamental para que certas atitudes literárias fossem tomadas, tais como a surpresa, o interesse pelo exótico, respeito pelo grandioso e esperança quanto às possibilidades. Estas atitudes estéticas estavam completamente relacionadas com projeções utópicas da América, considerada a pátria da liberdade, produzindo

um estado de euforia que “foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e justificativa ideológica” (CANDIDO, 1989, p. 141). A literatura, nesse sentido, apresentava um tom afirmativo, de celebração, transformando o exótico em estado de alma. Além disso,

A ideia de *pátria* se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 1989, p. 141).

Diante de toda a grandeza que a terra e a pátria assumiram neste período, é fácil adivinhar o atrito que a noção de subdesenvolvimento traria. O foco agora estava em evidenciar “a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante. A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro” (CANDIDO, 1989, p. 142). Mesmo com uma carga negativa, Candido acentua que a nova noção convidava à luta, porque ao apresentar os problemas gerados pelo atraso, tal noção suscitaria a consciência da necessidade de reformulações políticas. Desse modo, a grandeza da pátria, da natureza, apareceria tal como é: uma construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Assim, após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente após 1950 – ainda que tivesse havido mudança de orientação desde 1930 – os intelectuais passaram a ter um novo empenho político. As noções apresentadas por Antonio Candido estão presentes em “Herança”. Até a sétima estrofe, o poema utiliza os recursos estéticos da noção de “país novo”, para, em sua camada mais profunda, representar um país subdesenvolvido. Da oitava estrofe em diante a imagem de um país em condição de subdesenvolvimento é delimitada pelo sujeito lírico. Em contraste com o “Brasil que subiu até o 10º andar”, “No interior/ o Brasil continua desconfiado” repele as imagens de otimismo social. Isso porque ao invés da prevalência do elemento urbano, “A serra morde as carretas”, indicando que apenas uma parte do país é assistida pelo imperativo da modernização. Tal como indica a noção de país subdesenvolvido, o verso “Povo puxa *bendito* pra vir chuva” denuncia ao mesmo tempo a realidade dos solos pobres e das técnicas arcaicas, e a ineficácia dos governantes em enfrentar a miséria das populações no interior do país. Por este motivo é que o povo só pode recorrer à religiosidade. Diante do cenário de seca em regiões mais pobres e menos industrializadas do país, o povo pede:

Meu divino São José  
Aqui estou em vossos pés  
Meu divino São José

Aqui estou em vossos pés  
Nos dê chuva com abundância  
Meu Jesus de Nazaré

Meu divino São José  
Pela cruz que traz na mão  
Meu divino São José  
Pela cruz que traz na mão  
Nem de fome, nem de sede  
Não mate seus filhos não

Quem fizer sua devoção  
Tenha fé no coração  
Quem fizer sua devoção  
Tenha fé no coração  
Que numa hora pra  
Ver chuva de Deus no chão

Quem fizer suas penitências  
Tenha fé no coração  
Quem fizer suas penitências  
Tenha fé no coração  
Que numa hora pra  
Ver chuva de Deus no chão

Vos ofereço este bendito  
Ao Senhor que está na cruz  
Vos ofereço este bendito  
Ao Senhor que está na cruz  
Que nos dê chuva e bom tempo  
Para sempre, amém, Jesus.

O Bendito a São José, apresentado acima, retoma um movimento característico dos *Poemas brasileiros*, que é o apelo ao popular para resoluções dos problemas do país. Isso é muito significativo, porque aponta que não há saída ao país a não ser por meio do que é popular, ao mesmo tempo que denuncia a ineficiência do processo modernizador. Na nona estrofe, o tom pessimista, típico da dicção da representação de um país subdesenvolvido, é adotado pelo sujeito lírico, o qual trata de colocar em dúvida a modernização. O elemento “estradas”, tal como foi apresentado na análise de *Como se vai de São Paulo a Curitiba*, é a figuração por

excelência da modernização no país. Em “Herança”, todavia, as estradas estão vazias e “cruzes sem nome marcam casos de morte”. A imagem criada pelos dois primeiros versos da nona estrofe fazem um apelo à experiência pessoal do leitor, no intuito de apontar que tal imagem recorrente nas estradas representa um aspecto negativo da modernização, isto é, as inúmeras mortes ocasionadas por acidentes de carro. Os dois últimos versos da nova estrofe apresentam relação de atração e também de repulsão com a primeira e oitava estrofes. No que se refere à atração, a estrofe 1 e 9, em suas camadas profundas, falam sobre a formação da família patriarcal, sendo que na primeira isso é visto no período colonial brasileiro e, na 9, sua continuidade em zonas rurais mesmo durante processo modernizador. Enquanto no começo do poema a presença do poder paterno é evidenciada pela casa-grande, na nona estrofe o verso “famílias se entredevoram nas tocaias” é o responsável por construir a relação de contiguidade. O contexto da estrofe, e também do poema que passa a adotar um tom de denúncia social, como pressupõe a visão de país subdesenvolvido, faz ser possível inferir que as famílias mencionadas são as da zona rural. Maria Sylvia de Carvalho Franco (1974, p. 22), no livro *Os homens livres na ordem escravocrata*, pontua que nas zonas rurais era imprescindível os “vínculos familiares, aqui efetivados através da relação básica do modelo patriarcal – poder paterno *versus* piedade filial”. Quanto às estrofes 8 e 9, a relação de vizinhança é marcada pelo subentendido do contexto rural na nona estrofe e pela marcação mais direta de tal espaço na oitava, presente no primeiro verso: “No interior”. Além disso, e talvez mais revelador, seja a presença do sagrado, por meio do “bendito pra vir chuva” na estrofe 8, e o aparecimento do sagrado na estrofe 9 na menção às famílias da zona rural. Ainda segundo Franco, o modelo patriarcal era objetivado

[...] numa situação – a benção – que põe em evidência o seu caráter sagrado, e isto em condições tais que sua ritualização – o louvado – perde o caráter de proceder formal e rotineiro para readquirir a qualidade original de evolução solene, que a gravidade da morte, neste entrecho, lhe devolve. Finalmente, revela-se a importância da religiosidade da cultura rural e sua dimensão mágica, traduzida na correspondência analógica entre a chama da vela e as luzes divinas. (FRANCO, 1974, p. 22).

Sobre os elementos de repulsão, enquanto a estrofe 1 adota um tom de brincadeira que escamoteia, superficialmente, as contradições da história brasileira, na nova estrofe o tom é de denúncia social. O mesmo acontece na estrofe 8, que embora chegue mais próximo dos recursos estéticos da noção de país subdesenvolvido, o termo “desconfiado” permite a ambiguidade da acusação, visto que a denúncia não seja a ser concretizada, pois trata-se de uma suspeita que o interior do Brasil tem sobre a modernização. Isso se mostra diferente na estrofe 9, onde o tom de delação é bem nítido e se concentra principalmente no verso “as vinganças continuam”. Estas vinganças, como complementa o verso posterior, diz respeito ao modo de vida das famílias na

zona rural. Franco, no livro já mencionado, pontua que as relações familiares partiam de um convívio comunitário, o qual pressupunha o consenso, a recíproca determinação das vontades e da inclinação das pessoas que dela participavam. Entretanto, ao mesmo tempo em que imperava tais pressupostos, o componente essencial da relação comunitária das famílias na zona rural era a extrema violência. A autora apresenta vários relatos de violência, marcados ao mesmo tempo pelas leis da vida comunitária, as quais indicam uma contraposição radical de luta, mas também e, principalmente, pela violência cotidiana entre famílias que se relacionavam. Um destes relatos é:

“José Benedito, quando vinha de volta de seus serviços na Fazenda de José Fernandes, em companhia de sua mulher, ao chegar em sua casa, aí encontrou deitados em sua própria cama, o denunciado Marcelino e Leopoldina de Tal, mulher de má vida; e como não pudesse suportar por mais tempo esse desaforo, observou-lhes que saíssem o quanto antes da referida casa, que não lhes pertencia”. Estabeleceu-se entre o dono da casa e o intruso, enquanto se opuseram um ao outro tendo por referência apenas a questão objetiva de violação e abuso de domicílio, uma tensão que poderia resolver-se sem conflito aberto. À ordem de “- Saíam de minha casa”, respondeu o estranho com um conciliador “- Sei que estou alheio, já saio”, pedindo algum tempo para vestir-se. Neste momento, entretanto, acirrou-se a desavença, pois pareceu a José Benedito que Marcelino demorava-se nesse ato de maneira propositada e provocativa. Assim, repetiu a ordem, desta vez com ameaças: “- Saíam de minha casa, pelo contrário apanham neste instante”. Por resposta direta, Marcelino ajuntou um novo e displicente “- Já saio”. Mas de esguelha e dirigindo-se à companheira, cantou o seu desafio: “- Isto ele não é capaz de fazer”. Encaminhou-se então José Benedito para o adversário, “agarrou-o pelo braço para pô-lo fora de casa, quando este arrancou uma faca e travou uma forte luta corporal, da qual saiu aquele mortalmente ferido com facadas no ventre, das quais veio a falecer no dia seguinte. (FRANCO, 1974, p. 23-24).

Pelo relato é possível perceber que a violência surgiu não com a invasão da casa, mas no momento em que os contendores passaram a medir-se pondo em dúvida suas capacidades de se enfrentarem. Além disso, os atos de violência ocorriam também com pessoas que mantinham relações amistosas e, em determinado momento isolado de suas convivências, acabavam se desentendendo. Franco afirma que nos vários relatos analisados, “não havia inimizade alguma entre o ofensor e o ofendido, que pelo contrário eram compadres e amigos, ou em que o próprio réu declara que não tinha intenção de ofender (a vítima) de quem foi sempre amigo” (FRANCO, 1974, p. 23). Dito isso, as famílias que “se entredevoram nas tocaias” são resultado da própria configuração da família patriarcal, a qual no interior das relações que constrói vai instituindo a partir da figura de seus autores, geralmente homens que são os pais de família, tensões que se agravam progressivamente até resultarem em brigas e, muito frequentemente, mortes. Na décima estrofe, volta a menção direta aos costumes populares, com ênfase na reza, que é um elemento recorrente no poema, e na décima primeira uma imagem também muito vista nos poemas de Bopp, que é a figuração de algum animal com deficiência.

No caso de “Herança” é um “cachorro magro que uiva sozinho”. Estes animais, também como é sugerido no poema de Oswald de Andrade, “Pobre alimária”, são uma espécie de alegoria da modernização conservadora do país. Para dar um desfecho sem desfecho à história do país e ao poema, concordando com a alegoria expressa anteriormente, “De vez em quando/ a Mula-sem-cabeça sobe a serra/ ver o Brasil como vai”. Atraindo a oitava estrofe, em tom de desconfiança, a Mula-sem-cabeça, elemento do folclore brasileiro, observa a situação do país. A questão central da citação da Mula-sem-cabeça é que ela atrai também a primeira e nona estrofes. Isso porque, segundo a lenda, o animal folclórico, antes de sê-lo, era uma mulher que teve relações sexuais com o namorado antes do casamento e, por isso, numa noite de quinta-feira, foi encantada e transformada em Mula. Em outras versões da lenda, era também transformada a mulher que tivesse relações sexuais com padres. É visível que a culpa de tais atos recaía sempre nas mulheres, o que demonstra o caráter de controle que a lenda incutia em moças solteiras. Assim, de cunho moral e religioso, a lenda tinha como pretensão controlar o comportamento das mulheres, de modo que as tradições da família patriarcal fossem mantidas. É assim que o sujeito lírico termina de contar sua versão da história do país, ora em tom eufórico, escamoteando as contradições sociais, ora em tom de denúncia. Com isso, o sujeito lírico constrói um mosaico de acontecimentos históricos que se atraem e se repelem, na tentativa de barrar a tradição seletiva e, desse modo, propor uma nova narrativa à história do Brasil, que incluía as camadas populares.

## **2. UM BRASIL FORA DAS MEDIDAS**

O livro *Parapoemas – Variações em torno de alguns temas brasileiros* também compõe a coletânea de poemas *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*. Na coletânea, Bopp selecionou nove poemas, sendo eles: “Geografia do mal-assombrado”, “Quadro rural”, “Zona da mata”, “Negro”, “Libido brasileira”, “Floresta”, “Festa do Amazonas”, “Idioma” e “Colibri”. Na organização da poesia completa de Bopp, feita por Massi, o livro tem dez poemas, sendo que “Negro” aparece com o título de “Escravidão”, o poema “Putirum” é acrescentado, o qual é um trecho retirado de *Cobra Norato*, e “Colibri” é apresentado em forma de verso (em *Putirum* o poema é em prosa). Como o próprio título do livro indica, os poemas de *Parapoemas* discorrem sobre temas relacionados à história do país, bem como considerações específicas sobre determinados assuntos da vida cultural brasileira. Em termos de recursos estéticos, não se diferencia muito de *Poesias brasileiras*, e também não se afasta dos temas representados no livro analisado anteriormente. Por isso, o projeto estético e literário de *Parapoemas* não é tão

diversificado, visto que poderia muito bem ser uma continuação de *Poemas brasileiros*. Um exemplo claro disso é o poema que abre o livro, “Geografia do mal-assombrado” (BOPP, 1998, p. 310): “[...] Cachorro magro sem dono uiva em au-au suspenso/ nas bandas do cemitério. / [...] Em sábados-de-bruxa/ Mula-sem-cabeça sobe a serra/ para espiar o Brasil”. Os trechos apresentados do poema mostram que são praticamente a repetição de “Herança”. Se for possível identificar uma diferença mais nítida entre *Poemas brasileiros* e *Parapoemas*, é o fato de que no segundo livro os recursos da estética cubista não são tão marcantes, por isso, os poemas ganham uma sequência narrativa mais linear, com marcações de conexão mais evidentes entre as estrofes. Em “Libido brasileira”, por exemplo, o primeiro verso é: “Nas regiões de terra-longe”, e ao longo da primeira estrofe são apresentados elementos constitutivos de tal região. Na segunda estrofe aparece o elemento anafórico “Nesse mundo indecifrado”, sendo que “nesse” retoma as “regiões de terra-longe”. Ainda neste poema, na terceira estrofe, o primeiro verso, “Toda libido brasileira”, retoma o título. Tudo isso demonstra que ao invés de focar em apresentar vários momentos da história do país, de modo que estabeleçam relações entre si, o sujeito lírico de *Parapoemas* investe mais no relato e se constitui como um comentador de temas brasileiros, instituindo uma narrativa linear. Contudo, em alguns poemas de *Poemas brasileiros*, a narrativa linear também é vista, como no caso de “Bruxo” e “Serapião”. Em síntese, os dois livros apontados possuem projetos estéticos muito parecidos e, por isso, são complementares um do outro.

Como já foi mencionado, a narratividade linear de *Parapoemas* permite que o sujeito lírico ofereça um relato ao leitor em que se instaure uma sequência de causa-consequência. É como se o sujeito lírico colocasse uma lupa em cima de algum acontecimento do país e iniciasse sua narração. Isso pode ser visto em “Quadro rural”:

Longe no interior sente-se o drama silencioso do homem.  
O horizonte traça os limites do seu mundo.  
O espaço físico se estira ante os seus olhos cansados.  
As distâncias o abatem.

Passam os tempos lentos...  
A fisionomia rural continua a mesma com terras de baixo rendimento.  
A saúva tomou conta das lavouras.  
Populações resignadas se acomodam num plano do deixa-estar.

Paisagem deprimida  
com uma linha de mato mutilada a machado.

João Candango subnutrido e apático senta-se à porta do rancho.  
Pesa o silêncio entre os tições apagados.

A estrada se desenrola entre morros acocorados.  
Sobem cargueiros lentos pelos aclives da serra.

Aparece lá embaixo um povoado desanimado  
com uma cruz de madeira negra na estrada  
para espantar o diabo.

Pasta na rua um cavalo coxo.

O vento varre as ladeiras  
com seus velhos muros descascados.

Mulher de sexo solto  
foi morar na rua de trás.

(BOPP, 1998, p. 311).

Como é visível, o tom do sujeito lírico de “Quadro rural” é pessimista e destaca a pobreza das populações rurais, o que aproxima o poema da dicção da noção de país subdesenvolvido. Quanto à questão da linearidade do relato, na primeira estrofe, é possível identificar alguns elementos anafóricos, os quais dão coesão ao relato. No primeiro verso, a palavra “homem” vai ser retomada pelos pronomes “seu”, no segundo verso; “seus”, no terceiro; e “o” no quarto verso. Nas estrofes posteriores, os termos “a fisionomia rural” e “paisagem deprimida” serão compreendidos a partir do contexto criado pelo título do poema. Na segunda estrofe, a expressão “terras de baixo rendimento” complementa o sentido do verso seguinte, pois as terras são de baixo rendimento, já que “a saúva tomou conta das lavouras”. Este verso, por sua vez, prepara a figuração das “populações resignadas” que “se acomodam num plano do deixa-estar”. Seguindo este raciocínio, as estrofes de “Quadro rural” apresentam situações específicas da realidade rural do país no período de modernização, enfatizando a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas e da miséria pasmosa das populações, para usar as palavras de Antonio Candido quando o autor falou sobre a noção de país subdesenvolvido. A partir do olhar de lupa, o sujeito lírico foca numa situação bastante importante quando o assunto são as camadas populares do Brasil, isto é, a situação do homem rural, ou do caipira, durante o processo de modernização. Infere-se que seja este período, porque o sujeito lírico não se contenta apenas em apresentar o “Quadro rural” em seu aspecto mais

evidente, como é o caso da vida mais próxima à natureza, mas também trata de indicar a introdução de elementos típicos das cidades, como é o caso da estrada que “se desenrola entre morros acorados” e dos cargueiros que sobem “lentos pelos aclives da serra”. Este poema, portanto, é construindo por meio de antagonismos, como aponta já o primeiro verso: “Longe no interior sente-se o drama silencioso do homem”. O dêitico “longe” aparece como oposição a um outro local, que é “perto”. Estes advérbios de lugar necessitam de um contexto para ganharem significação, desse modo, retomam o título, e delimitam que o “longe”, que é “no interior”, é o rural, enquanto o “perto” só pode ser por oposição o espaço urbano. A narração do sujeito lírico é também delimitada e é possível afirmar que fala da perspectiva do homem urbano. Antonio Candido (2010, p. 248), no livro *Parceiros do rio bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, afirma que a figuração do caipira por meio da indolência pura e simples, “caracterizando os pobres farrapos humanos, a que se atêm com frequência os escritores regionalistas [...] contribuem para a visão deformada, indevidamente generalizadora, do homem da cidade”. O poema de Bopp pode provocar no leitor a sensação de que o sujeito lírico, estando no “perto” e, por isso, no espaço urbano, tenha esta visão generalizadora do homem da cidade, atribuindo juízos de valor ao que é bom (cidade) e ao que é ruim (campo). Contudo, o projeto estético do poeta, evidenciado até aqui, nos permite apresentar uma outra alternativa de leitura, que é a denúncia do fracasso do processo modernizador no país partindo da perspectiva do homem rural.

Os antagonismos entre o espaço urbano e o espaço rural partem da reação do caipira diante da nova realidade a que lhe é imposta. Ou ele “rejeita em bloco as suas condições de vida e emigra, proletarizando-se; ou procura permanecer na lavoura, ajustando-se como possível” (CANDIDO, 2010, p. 249). Essas duas reações se manifestam, individualmente, de formas diferentes a depender da situação em que cada pessoa está. Se é um sitiante médio, o ajuste à nova realidade é mais satisfatório. A situação muda no caso do colono, que frequentemente vive na decadência e na miséria. Assim, as duas reações podem desencadear três circunstâncias: 1- aceitação total; 2- rejeição total; 3- aceitação parcial dos traços introduzidos pela nova situação. A última hipótese acabou se tornando mais comum e normal para os que decidem permanecer no campo, ilustrando bem o olhar crítico do sujeito lírico. O foco do relato é

[...] indicar que o processo de urbanização – civilizador, se o encararmos do ponto de vista da cidade – se apresenta ao homem rústico propondo ou impondo certos traços de cultura material e não material. Impõe, por exemplo, novo ritmo de trabalho, novas relações ecológicas, certos bens manufaturados; propõe a racionalização do orçamento, o abandono das crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana. (CANDIDO, 2010, p. 250).

O antagonismo da imposição de traços da vida cultural e não material está bem representado na quinta estrofe. O “povoado desanimado” que o sujeito lírico apresenta indica uma organização social muito diferente do espaço urbano. O povoado, que é um assentamento rural, se caracteriza pela relação de vizinhança que é estabelecida entre os moradores. A relação de vizinhança, isto é, da proximidade espacial em que vivem as pessoas do povoado, caracteriza também uma vida, segundo Franco (1974, p. 25), “apoiada em condições comuns (cooperação) e naqueles que exprimem o ‘ser comum’ (parentesco)”. Desse tipo de organização social surgem relações lúdicas que codificam os valores fundamentais da cultura. Assim, a “cruz de madeira negra na estrada/ para espantar o diabo” é um modo de proteger todo o povoado dos males da urbanização, que aparece por meio da figura da estrada, e também representa a imposição de elementos da vida na cidade. É impositivo, porque as pessoas que colocam a cruz de madeira “para espantar o diabo” enxergam como diabo uma nova realidade a qual não estão devidamente inseridos, mas são obrigados a assimilar, e assimilam do modo que conseguem, de acordo com seu mundo material e cultural. Dito isso, “compreende-se que o caipira consiga frequentemente, no espaço de alguns anos, se não assimilar-se, ao menos acomodar-se satisfatoriamente nos padrões propostos pela civilização urbana” (CANDIDO, 2010, p. 250). Ainda assim, a reação adaptativa do caipira não se dá sem antagonismos, uma vez que sua conduta não é livre e depende de uma série de fatores, sendo eles: a proximidade com os centros urbanos, a penetração destes centros urbanos nas zonas rurais, o tipo de atividade econômica que exercem, a qualidade da terra, o sistema de trabalho e de propriedade, entre outros. Todos estes fatores influenciam, pois se antes da inserção dos centros urbanos no campo a população rural possuía determinados mínimos vitais, a cultura urbana impõe outros padrões que determinam novos mínimos vitais. A partir desses novos mínimos vitais, o caipira não pode recusar certos padrões, pois a negação pode comprometer sua própria existência.

Apesar dessa impossibilidade de negação, o caipira, mesmo diante da crise do equilíbrio biótico e social, tenta preservar a sua identidade, “apegando-se a um mínimo de fórmulas tradicionais de ajustamento ao meio de que sociabilidade, entre as que vão se extinguindo, e as novas, que emergem rapidamente” (CANDIDO, 2010, p. 251). Na terceira estrofe de “Quadro rural”, a dubiedade do apego às formas tradicionais de vida está bem representada. Nos versos “Paisagem deprimida/ com uma linha de mato mutilada a machado”, os costumes tradicionais se expressam no modo como a relação entre homem e natureza é figurada, além de indicar a manutenção de técnicas arcaicas, como cortar lenha, num mundo sob o imperativo da

industrialização. A figura de João Candango, no terceiro verso, potencializa ainda mais a dubiedade, que logo se apresenta como antagonismo, pois “Candango” é o nome que os africanos davam aos portugueses. A presença do elemento português delimita os contornos de João Candango, o qual não é escravo, é homem livre, mas vive na miséria, pois é “subnutrido e apático”. A situação de miséria em que João Candango é apresentado, retoma uma questão estudada por Roberto Schwarz. Schwarz (2000), em “As ideias fora do lugar”, desenvolve o conceito de *favor* para caracterizar as relações sociais no Brasil entre homens ricos – latifundiários – e homens livres e pobres. Assim, segundo o autor, o favor é “o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm” (SCHWARZ, 2000, p. 16). O favor, portanto, é um mecanismo de validação das duas classes, já que gera uma relação de dependência entre ambas. Essa relação se configura na natureza do trabalho do homem livre, que como profissional “dependia do favor para o exercício de sua profissão” (SCHWARZ, 2000, p. 16), mas também o latifundiário precisava do homem livre para legitimar sua condição de privilegiado, isto é, “para a segurança de sua propriedade” (SCHWARZ, 2000, p. 16), ainda que o favor assegurasse muito mais a classe trabalhadora e livre. Sobre situações que denunciam as relações de favor, Maria Sylvia de Carvalho Franco apresenta um relato:

Essas oportunidades de pecúlio, por diminutas que fossem, assumem importância ao se considerar que a região em estudo passava por um processo intenso de integração a uma economia de mercado, e que a camada livre e sem posses não encontrava possibilidades de se socorrer de uma fonte regular de suprimento em dinheiro. A competição pelas raras oportunidades de obtê-lo também se desenvolve por meios violentos. Homens disputam à faca as sobras de café que, após a colheita, ficavam ramos ou pelo chão e que os fazendeiros permitiam a seus empregados e dependentes recolherem. (FRANCO, 1974, p. 27).

Percebe-se, então, que a mudança no regime de trabalho afetou drasticamente a forma tradicional de vida do caipira. Segundo Candido (2010), desse cenário surge uma combinação entre latifúndio decadente, parceria (vista não como atividade econômica, mas como uma situação social, em que o antigo sitiante, ou filho e neto dele, vê um regime mais parecido com o anterior do que o colonato ou salariado) e caipira. O caipira, por sua vez, era empurrado para a periferia pela fazenda produtiva, mas voltava lentamente quando a mesma decaía, recriando formas incompletas de vida tradicional, “num processo de cicatrização que é a decadência do ponto de vista da economia do mercado, mas, justamente por isto, preservação de padrões de vida do ponto de vista do homem rústico” (CANDIDO, 2010, p. 252). O verso “Pesa o silêncio entre os tições apagados”, ao mesmo tempo que representa a um costume tradicional do caipira, também revela um outro elemento que integra a relação de favor, que é a escravidão. A palavra

“tição” possui diversos significados, todos eles coerentes com o contexto de significação do poema. O primeiro deles é a explicação de que “tição” é um fumo preto de pacote, o qual é adquirido por pessoas de baixa renda. O segundo, diz respeito a uma madeira parcialmente queimada, lembrando as técnicas arcaicas utilizadas pelos caipiras. O terceiro significado indica que “tição” é uma pessoa muito suja, o que também lembra a miséria da população do campo. Os três significados apresentados estão dentro do universo do caipira. Entretanto, outros três significados da palavra “tição” retomam a questão da escravidão no Brasil, sendo eles: 1- nome pejorativo dado ao indivíduo de pele negra; 2- nome dado ao indivíduo que não tem bom caráter, uma pessoa de péssima índole; e 3- em Portugal, usa-se a palavra para referir-se ao diabo. A presença camuflada do negro é um elemento que figura o conceito de favor, uma vez que é em relação ao escravo que o homem livre, é livre. É frequente nos poemas de Bopp que a imagem do negro esteja sempre associada a um pano de fundo, como aparece no poema “Negro”, de *Urucungo*, “Pesa em teu sangue a voz de ignoradas origens” e também de “Herança”, analisado anteriormente, “Negro fez papel de sombra”. Os termos “ignoradas” e “sombra” simbolizam bem essa questão. Voltando à questão do favor, a seguinte estrutura social é apresentada: homens ricos no topo, homens livres e pobres no meio, e escravos na base. O sentido ideológico dessa estrutura é a apropriação das ideias liberais europeias do século XIX pelo brasileiro. Entretanto, o regime escravocrata é antagônico aos ideais liberais, já que o processo produtivo deste é um, e daquele, é outro. Em outros termos: enquanto a escravidão, como processo produtivo, adotava medidas para disciplinar e “encher” o dia do escravo, o liberalismo, além de pregar o trabalho livre, visava a produção máxima, num mínimo de tempo. Desse modo, “por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais” (SCHWARZ, 2000, p. 15). Assim, o que irá permitir a apropriação – ainda que “bagunçada” – das premissas liberais são as relações de favor, que “as absorve e desloca, originando um padrão particular” (SCHWARZ, 2000, p. 17). Nesse sentido, ideias que, originalmente, defendiam a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada etc., irá defender a prática da dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. O que acontece, então, é que

[...] adotávamos sofregamente os [argumentos] que a burguesia europeia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica. O mesmo se passa no plano das instituições, por exemplo com burocracia e justiça, em embora regidas pelo clientelismo, proclamavam as formas e teorias do estado burguês moderno. [...] *adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviam de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é a natureza do favor.* (SCHWARZ, 2000, p. 17-18, grifos do autor).

Desse modo, o liberalismo passa a justificar uma série de privilégios que, originalmente, são antagônicos ao que proclama. Isso porque legitima “racionalmente” o arbítrio e, ao fazer isso, faz com que o favorecido engrandeça seu benfeitor, validando esse tipo de relação. Nesse sentido, os brasileiros “importavam” as ideias liberais e reatualizavam a estrutura social do período colonial, para se adequar às novas ideias e, portanto, não permanecer “atrasado” em relação à Europa, que era o modelo de “progresso”. Mais uma vez, o relato do sujeito lírico oferece vestígios para que o leitor acesse uma camada mais profunda da história do Brasil, neste caso, focando na questão específica da população rural. A questão crucial, e que já foi apontada em análises anteriores, é o fato de que o Brasil moderno é cheio de atualizações de comportamentos do passado colonial. As imagens de decadência que decorrem disso estão retratadas nas últimas estrofes: “Pasta na rua um cavalo coxo” e “O vento varre ladeiras/ com os seus velhos muros descascados. / Mulher de sexo solto/ foi morar na rua de trás”. Assim como em “Herança”, a presença de um animal que se apresenta com alguma deficiência é a alegoria da modernização conservadora. A repetição da oitava estrofe de “Mau-olhado”, “Mulher de sexo solto/ foi morar na rua de trás”, reafirma o desenho de um país em situação precária.

Se cabe uma última hipótese em relação aos *Parapoemas*, apesar das repetições e das mudanças sutis de recursos estéticos, a força do livro está em justamente oferecer relatos das *variações em torno de alguns temas brasileiros*. É como se cada poema do livro fosse uma retomada de questões que permearam toda a obra do poeta, principalmente dos elementos que compõem o Brasil, segundo a perspectiva do autor. Dito isso, outra questão fundamental é que é após *Cobra Norato* que Raul Bopp encontra seu estilo literário, digamos assim, e um Bopp muito diferente do que se convencionou conhecê-lo é apresentado. É certo que a construção poética de *Cobra Norato* reverbera em toda sua poesia, mas cada vez de forma mais sutil, dando abertura para um Raul Bopp cada vez mais crítico em relação ao seu país. Um sujeito lírico, que varia de configuração, se determina como conhecedor da história do Brasil e também adota para si a função de apresentar os percalços dessa história, bem como de narrativas que foram incansavelmente silenciadas. Com isso, é possível afirmar com segurança que a poética de Raul Bopp é declaradamente política – e declaradamente, porque, segundo a perspectiva materialista histórica e dialética da literatura, todo livro literário, conscientemente ou não, apresenta um projeto político. É em relação às questões políticas mais conscientemente declaradas que *Diábolus* (1998) será analisado.

### CAPÍTULO III

#### “LITERATURINHA POLÍTICA”? UM BOPP AINDA MENOS CONHECIDO

*“Queremos retirar do Estado todos os seus poderes econômicos. Basta de ferroviários estatais, carteiros estatais, seguradores estatais. Basta desse Estado mantido à custa dos contribuintes e pondo em risco as exauridas finanças do Estado italiano. A polícia deve permanecer, pois protege as pessoas honestas de ladrões e malvados; o educador estatal deve permanecer, em benefício das novas gerações; as Forças Armadas devem permanecer, pois protegem as fronteiras da Pátria; e a política externa deve permanecer”.*

*Opera Omnia, Benito Mussolini*

*“Mas eis que o tempo é de inquietude e de melancolia; de entusiasmos nervosos que se gastam por nada; de desesperos bruscos que quebram uma vida. [...] A nossa tarefa máxima deve ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário”.*

*Plataforma da nova geração, Antonio Candido.*

#### 1. O QUE RAUL BOPP TEM A DIZER SOBRE O PRESENTE?

Os apontamentos feitos até aqui sobre a poética de Bopp tentaram mostrar um poeta um pouco diferente do que a crítica especializada tem apresentado. Raul Bopp é o poeta viajante, que desvendou os mistérios da Amazônia e mergulhou fundo nas culturas populares, encontrando nelas os motivos norteadores de sua poesia. Contudo, o poeta também é um profundo conhecedor da história do Brasil, melhor, um crítico dessa história, e tentou ao longo de sua trajetória literária representar os percalços do país. Os elementos das culturas populares, então, dizem respeito não apenas à questão cultural mais imediata, isto é, lendas, crenças religiosas, formas literárias da poesia popular etc. Falam também sobre uma tensão entre classes sociais. Um indicativo disso é a recorrência da figura do negro, muito evidente em *Urucungo*, mas não só. Outra questão rotineira é a presença de indícios de uma modernização conservadora, a qual precariza a vida da classe pobre e impede o país de sair de sua condição de subdesenvolvimento. A configuração de um sujeito lírico historiador na poética boppiana quer denunciar a continuidade de relações sociais típicas do período colonial durante o processo de modernização, como o remodelamento do tratamento do escravo ao negro liberto. Assim, seus poemas estão cheios de reminiscências de um passado que permanece e continua lesionando as camadas mais baixas da sociedade. O intuito não é dizer que Raul Bopp, a pessoa empírica, pensava de tal ou tal maneira, mas atestar que seus poemas representam esteticamente questões muito profundas da história do Brasil. No final das contas, o mais significativo é o

fato de Bopp oferecer um pouco mais do que uma linguagem lúdica e um repertório de crenças e costumes populares, como à primeira vista se pode supor. Todos os recursos estéticos utilizados pelo poeta são trabalhados no intuito de formarem uma imagem específica do país, enfatizando suas debilidades, ainda que o tom seja eufórico em relação à modernização, por exemplo. Levando em consideração todos os argumentos apresentados, seria equivocada dizer que *Diábolus* (1998) é uma “literaturinha política”, como o próprio poeta se referiu ao livro citado. Toda poética de Bopp é política e política no seu sentido mais declarado. A análise materialista histórica e dialética da poesia tem como um de seus pressupostos o entendimento de que os textos literários são carregados de ideologias, expressando conscientemente ou não determinado posicionamento político, ou seja, muitas vezes, independe da vontade do próprio poeta. Pelo desconhecimento da obra de Bopp, existem afirmações de que o poeta entra no conjunto de escritores que tinham uma visão positiva do país. Além de indicar uma leitura superficial de *Cobra Norato*, texto base para tais afirmações, desconhecem poemas como “O papagaio do palácio” (BOPP, 1998, p. 284), que está em *Diábolus*:

No tempo das eleições  
O Dr. Rêgo Monteiro atufou-se de entusiasmos oposicionistas,  
que até, o papagaio do palácio cantarolava o “Ai, seu Mé”.

Mas, mudaram os ventos políticos...  
Então o Governador, por uma questão de comodidade,  
achegou-se também junto ao manto,  
feito de lã, que sobra neste país...

O papagaio era a única voz da oposição  
que continuava a ser ouvida no palácio:  
“O queijo de Minas tá bichado, seu Mé”.

Quando o Dr. Rêgo Monteiro almoçava no palácio, com gente importante,  
havia uma ordem governamental.  
Os criados levavam o louro para o fundo do jardim.  
Mas iam logo resmungando:  
– Esse bicho é o único ente que ainda tem vergonha nesta casa!

O poema apresentado, como é de costume, busca elementos das culturas populares, com é o caso da marchinha de carnaval “Ai, seu Mé”, de Luiz Nunes Sampaio e Freire Júnior,

para construir uma crítica social. No caso de “O papagaio do palácio”, como confirma Augusto Massi (1998, p. 32),

A citação ganha relevo sabendo-se que a música foi proibida em 1922 por criticar o candidato à presidência, o mineiro Artur Bernardes. Representante da política ‘café-com-leite’ de Minas e São Paulo, ele enfrentava forte oposição de outros estados, entre eles Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Com sua vitória, a frente oposicionista é temporariamente desfeita. E, vale lembrar, um dos compositores, Freire Júnior, é preso. A despeito da papagaiada política, o animal responsável por um amplo anedotário era o único que continuava firme na oposição: “O queijo de Minas tá bichado, seu Mé”. Além do fato estético significativo – um poema incorporar a música popular –, abre-se uma brecha através da qual torna-se visível o desacordo das classes populares com tais práticas, patente na indignação dos criados: “Este é o único ente que ainda tem vergonha nesta casa!”.

A argumentação de Massi confirma que Bopp não tinha impedimentos quanto à declaração mais direta de posicionamentos políticos. Além deste fato, é importante citar que este poema foi escrito em 1924, enquanto *Cobra Norato* começou a ganhar forma em 1921. Pelas datas é possível dizer que Bopp desenvolvia, ao mesmo tempo, vários projetos literários. O que dificultou também uma análise mais efetiva da poética do autor é que a circulação de seus livros não era muito efetiva. Os poemas de *Diábolus*, embora escritos no auge da primeira geração do Modernismo, só ficaram conhecidos a partir de 1954. Tudo isso aponta para o fato de que, em toda sua poética, houve uma preocupação em denunciar problemas sociais brasileiros. Aliando elementos das culturas populares, técnicas estéticas refinadas, como o cubismo e algumas técnicas do surrealismo, além de outros recursos como o deboche e a ironia, Bopp criou uma poética muito representativa do desconcerto histórico e social do país. É esse cenário de confronto político mais direto que *Diábolus* delimita. Assim como *Poemas brasileiros* e *Parapoemas*, *Diábolus* apareceu pela primeira vez em *Putirum* e depois na coletânea *Mironga e outros poemas* (1978). Contudo, os poemas que compõem o livro foram publicados separadamente em suplementos literários de jornais e revistas literárias do Brasil e também de outros países, como a Argentina.

Como já foi apontado mais de uma vez, a poética de Raul Bopp faz o movimento de denunciar as reminiscências do passado colonial no presente brasileiro. É certo que o presente do poeta guarda diferenças visíveis com o presente atual. Todavia, o que é mais exposto nos poemas persiste com muita veemência nos dias atuais, isto é, o comportamento escravocrata da elite brasileira. A escravidão é um fator de extrema importância para a análise da burguesia nacional, que até hoje repete formas de sociabilidade do período escravocrata. Alysson Leandro Mascaro (2018, p. 37), no livro *Crise e golpe*, afirma que no caso do Brasil, acima de quaisquer outras questões, sejam elas políticas, culturais ou religiosas, “a escravidão moldou o racismo

estrutural, as hierarquias, os tratos, os acessos e bloqueios, favores, sortes e privilégios, castigos, repressões, naturalizações de conduta etc. A marca da escravidão e do racismo inscreve nas estruturas sociais brasileiras suas características fundamentais”. A permanência da sociabilidade do escravismo encontra eco no campo das articulações econômicas, pois o desenvolvimento econômico do Brasil oscila entre atraso e submissão ao capital estrangeiro. A formação da burguesia nacional, por sua vez, cumpre um papel duplo: domina e explora o espaço interno, em primeiro momento, por meio de mão de obra escrava e, depois, na extração de mais-valia a partir do regime de trabalho assalariado; a dominação e exploração do espaço interno estão subordinados aos negócios internacionais, pois o Brasil sempre exportou produtos primários, mesmo durante o período de modernização. Assim, a estrutura social do capitalismo brasileiro presente possui sua base na escravidão e no colonialismo. O último poema escrito por Raul Bopp, em 1984, está em *Diábolus* e tem muito a dizer sobre o Brasil contemporâneo. “Balada do anticrime”, ao mesmo tempo que denuncia o racismo estrutural do país, faz uma figuração bastante atual da elite escravista brasileira:

O crime anda espalhando medo em toda parte.  
Monstros escondidos espiam passos dos incautos.  
Quando menos se espera,  
homens de arma na mão saltam de um fusca.  
Dominam os pontos de assalto.  
O Guarda, que deu o alarme,  
cai numa poça de sangue.  
Metralham, sem piedade, a quem reage: bala bala bala bala.  
Ficam viúvas e crianças  
chorando, em dor convulsiva, ao lado dos cadáveres.  
Assaltos de cada dia  
repetem os mesmos dramas, na mesma impunidade.  
Despistam primeiramente pontos insuspeitos:  
uma loira fingida mostra as pernas pro vigia.  
Então, homens do bando surgem de surpresa.  
Assaltam. Matam. Roubam. Depois fogem  
pelas favelas de ruazinhas espremidas.  
Jornais apenas registram, em manchetes, a notícia.  
\*  
Quando o General alemão era Chefe de Polícia,  
as coisas se resolviam de forma diferente:  
Propiciava-se, em preparo prévio, a fuga dos criminosos,  
marcados sob a alça de mira.

Não escapava ninguém. Era bala bala bala.  
- “Esses tarados não merecem o luxo de processos judiciário!”  
O terror dispersou a bandidagem.  
O Rio ficou, de novo, uma cidade tranquila.  
Turistas podiam passear prazerosamente na Tijuca.  
Namorados se encontravam, sem sustos, em lugares ermos.  
Agora não!  
A onda negra cresceu. Não para nunca.  
O crime dominou a cidade descontrolada.  
A polícia sozinha  
não tem jeito de enfrentar a avalanche dos assaltos, de hora marcada,  
exatos, rápidos, rendosos.  
No clamor que se avoluma, dia a dia,  
uma falta de fé machuca as massas.  
- Seu Brizola deixe ao menos vingar, com sangue quente,  
as mães que choram, com voz comovida:  
- Quem vai dar agora pão para os meus filhos?  
Tenha pena do Rio!  
Consinta que se organizem milícias de anticrime,  
com valores humanos,  
justos, impávidos, valentes,  
pra galoparem livremente pelas ruas,  
com cavalos de patas de prata,  
e limparem, assim, um pouco da poluição terrorista  
que sufoca a cidade.  
(BOPP, 1998, p. 304-305).

“Balada do anticrime”, em termos estruturais, mantém algumas características de poemas anteriores, mas também apresenta algumas inovações. A palavra “balada”, no título, já anuncia a forma estética do poema. Segundo Hênio Tavares (1969), no livro *Teoria Literária*, não há apenas um tipo de balada. Existem as “bailias” ou “bailadas” trovadorescas, cantigas de amigo, que se caracterizam por serem compostas especialmente para dançar, tendo refrão e ritmo apropriado à dança. Há, também, as baladas de forma fixa, que tiveram, no Brasil, grande prestígio no Parnasianismo. Este tipo de balada possui a seguinte forma fixa quanto à estrutura estrófica: três oitavas e uma quadra (às vezes uma quintilha), em que a última estrofe menor recebe o nome de “oferenda”. Sobre a estrutura métrica, é composta por versos octossílabos, e quanto à estrutura rímica, possui três rimas cruzadas ou variáveis. A balada de forma fixa também é composta por certo paralelismo, isto é, repetição de uma mesma ideia ao fim de cada

estrofe. O poema de Bopp não corresponde a nenhuma das formas apresentadas anteriormente, pois se aproxima da forma de balada dos antigos poemas medievais, os quais falavam sobre a vida cavaleiresca, configurando narrações versificadas de lendas populares. Com a atualização dessa forma estética, passou a corresponder poemas narrativos em verso de acontecimentos romanescos ou lendários, com grande liberdade estrutural, “conservando-lhe apenas a simplicidade e o tom geralmente melancólico que a individualiza” (TAVARES, 1969, p. 281). Vê-se que, assim como em poemas anteriores, elementos das culturas populares são incorporados à forma do poema. Outra questão que se mantém é a elaboração de uma narrativa, por meio de um sujeito lírico que relata algum acontecimento específico ou alguma história. Quanto à elaboração de poemas narrativos, Bráulio Tavares (2005, p. 65), no livro *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*, diz que, no geral, as histórias têm uma estrutura do tipo começo-meio-fim, formando “uma sucessão de momentos encadeados entre si, que surgem, vão passando adiante de nós e logo são substituídos por outros. Uma história é feita de passado, presente e futuro”. Com a afirmação de que a história é feita de passado, presente e futuro é que vemos a primeira diferença deste poema em relação aos poemas narrativos de Bopp analisados anteriormente. Enquanto os poemas anteriores apresentavam momentos da história do país sem, necessariamente, indicar um começo, meio e fim, “Balada do anticrime” apresenta uma narrativa com todos estes elementos. Se comparado a “Quadro rural”, sendo este um poema mais linear do que “Herança”, por exemplo, o poema de *Parapoemas* possui linearidade, mas não apresenta um fim, uma vez que a última estrofe é a anunciação de um acontecimento que não configura um final em si mesmo: “Mulher de sexo solto/ foi morar na rua de trás”. O movimento de lupa que o sujeito lírico de “Quadro rural” faz apenas focaliza um determinado fato, relatando de modo linear tal acontecimento. Já em “Balada do anticrime” existe uma narrativa estruturada: dos versos 01 até 18 temos o início da narrativa, a qual corresponde ao momento presente; dos versos 19 até 28 temos o meio da história, que indica um elogio ao passado; por fim, dos versos 30 até 47 temos uma mistura de tempos, em que presente e futuro (presente: versos 29 até 36; futuro: versos 37 até 47) formam o final da narrativa. Somado a estes elementos, a forma balada dá ao relato do sujeito lírico ares de “lendário”, “fabuloso”, “conhecido”, “célebre”, criando todo um contexto de importância ao fato narrado.

No início do poema, a voz do sujeito lírico assume um tom melancólico, devido à polarização dos acontecimentos narrativos, os quais focam apenas em uma voz. Esta voz está no presente e narra um cenário de caos e violência, marcado pela perspectiva de quem conta. O

primeiro verso, “O crime anda espalhando medo em toda parte”, anuncia os próximos acontecimentos. Mesmo uma leitura desatenta desta primeira parte não encontrará dificuldades em associar os fatos narrados com o presente brasileiro. Maurilio Lima Botelho (2013), em “Crise urbana no Rio de Janeiro: favelização e empreendedorismo dos pobres”, inicia seu texto falando sobre um aspecto que está em “Balada do anticrime”, que é o que ele chama de “opinião pública esquizofrênica” em relação ao tratamento do tema das favelas. Os termos “monstros”, “metralham sem piedade”, “dor convulsiva”, “dramas”, “impunidade”, “assaltam”, “matam”, “roubam” antecedem “[...] Depois fogem/ pelas favelas de ruazinhas espremidas”. Pelo desenrolar da narração, já sabemos que quem foge são os que assaltam, matam e roubam, em contrapartida do Guarda, que ao dar o alarme, “cai numa poça de lama”. A voz que o sujeito lírico assume nesta parte é a voz da opinião pública que

De um lado, ela tem verdadeira ojeriza aos moradores dessas formas habitacionais e, principalmente, ao seu significado socioeconômico – a fratura social e étnica (racial) exposta na condição de um grupo que sofre os mais elevados níveis de exploração, exclusão e violência. Não é por acaso que a classe média intelectualizada convive com a má consciência de sua condição social privilegiada depender dessa superexploração. De outro lado, como um secular espaço de socialização, de construção de uma cultura popular e de uma experiência habitacional espontânea, a favela é reduzida a uma *forma* a ser assimilada culturalmente: como é típico na cultura moderna, acaba separada de seu contexto social de origem para servir como objeto de consumo estético. (BOTELHO, 2013, p. 170).

O argumento de Botelho aponta para duas questões essenciais à compreensão subjetiva da vida nas favelas. A primeira delas, exposta pela voz do sujeito lírico, é o extremo preconceito que os moradores da favela sofrem, alvos do ódio que a elite brasileira tem do significado social deste tipo de habitação popular. No início do século XX, a questão social do Rio de Janeiro foi alterada, visto que as favelas substituíram os cortiços – casas cujos cômodos são alugados, cada cômodo servindo como habitação para uma família. Em relação a esta mudança, é importante pontuar que “a mudança na forma de habitação popular foi, na verdade, uma espécie de resolução (temporária) de um problema social, na medida em que esvaziou o potencial conflitivo da *forma* da habitação propriamente dita do *espaço urbano*” (BOTELHO, 2013, p. 186, grifos do autor). Em outras palavras, o ideal da modernização, presente nas reformas urbanas no início do século XX, atacava os cortiços por serem uma forma de habitação popular que apresentava ainda o patriarcalismo da moradia colonial. Assim, o surgimento das favelas altera o status do problema, elevando-o a um outro patamar. As políticas de modernização surtiram efeito para a cidade moderna que nascia no centro do Rio de Janeiro, mas o problema da habitação social persistia, já que a população mais pobre migrou da cidade para os morros, para o subúrbio estendido pelas linhas de trem e para as terras da Baixada Fluminense (aqui

vale citar, mais uma vez, a penúltima estrofe do poema “Favela”, de *Urucungo*: “Lá embaixo/ passa um trem de subúrbio riscando fumaça” (BOPP, 1998, p. 218). Desse modo, “a transferência do *conteúdo social* (trabalhadores assalariados, trabalhadores informais, escravos etc.) do cortiço para o subúrbio e favelas [...] é uma superação que nada resolve, ainda que sua distensão pela paisagem urbana represente a envenenada dialética negativa do conflito social brasileiro” (BOTELHO, 2013, p. 186). A segunda questão apontada por Botelho é a transformação das favelas em conteúdo e locação de novelas, isto é, a transformação das habitações populares em um evento midiático. O último verso da primeira estrofe de “Balada do anticrime” aponta para isso: “Jornais apenas registram, em manchetes, a notícia”. Apesar de na década 1980 o processo de estetização das favelas não ser efetivo, a ocorrência com que os jornais noticiavam os casos de violência abriu precedente para que produtores de novelas e filmes criassem suas narrativas a partir do dia a dia dos favelados. Além disso, as escolas de samba e compositores que surgiram dentro das favelas fez com que este espaço fosse mais aceito em termos culturais, sendo até mesmo glamurizado. Contudo, a assimilação dessa forma de habitação popular “se dá por meio da negação ou recalque dos conteúdos sociais: a cultura da favela é consumida simplesmente como forma, isto é, como representação separada e desprovida de conteúdo” (BOTELHO, 2013, p. 210). É certo que tais produções abordam questões essenciais, como violência, tráfico de drogas, repressão policial, desemprego etc., mas a abordagem de tais temas é superficial, uma vez que o fundo social que origina todos os problemas citados permanece “inatingível por causa da estetização desenfreada que visa o barraco de alvenaria, as vielas, os mototáxis ou as conflagrações armadas filmadas à Tarantino” (BOTELHO, 2013, p. 210). A voz do sujeito lírico, nesta primeira parte, esconde todos os problemas sociais citados, polarizando o relato e dando abertura apenas ao discurso daqueles que sentem ojeriza pelas favelas.

A narração do sujeito lírico, dos versos 19 a 28, muda de tempo. Enquanto a primeira parte narra os acontecimentos que integram o presente, o meio da narração se ocupa em fazer um elogio aos tempos passados, como fica evidente nos versos: “Quando o General alemão era Chefe de Polícia,/ as coisas se resolviam de forma diferente:/ Propiciava-se, em preparo prévio, a fuga dos criminosos, marcados sob a alça de mira”. Vê-se que estes versos fazem uma comparação entre “Quando o General alemão era Chefe de Polícia”, no passado, e “O crime anda espalhando medo em toda parte”, no presente. O tom da voz que o sujeito lírico assume continua melancólico e é reforçado pelo sentimento de nostalgia causado pela lembrança dos tempos em que “Não escapava ninguém. Era bala bala bala bala”. A palavra “General” demarca

o tempo passado a que o sujeito lírico se refere: o período da ditadura militar. O relatório final da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro (2015) deixa claro que as incursões das forças policiais nas favelas não foi uma invenção da ditadura militar, contudo, após o golpe de 1964, a presença de policiais armados nas favelas ganhou contornos específicos. Durante o período, justificou-se que os moradores deste espaço tinham propensão à criminalidade. Entretanto, havia outro motivo para que os favelados fossem vigiados e reprimidos, isto é, a contenção de movimentos sociais que tivessem o caráter de revolução comunista. Assim, o encontro desses dois elementos resultou uma atuação policial frequente, consolidando “uma presença não apenas ostensiva e repressiva, como também voltada para o desenvolvimento de uma ampla vigilância e de exaustivas investigações sobre os indivíduos e grupos politicamente atuantes nas favelas cariocas durante a ditadura” (CEV, 2015, p. 62). Assim, um dos principais motivos desta vigilância era o impedimento de que grupos de esquerda e de oposição à ditadura se aproximassem dos moradores das favelas. A Comissão da Verdade do Rio encontrou vários documentos que determinavam que os favelados não poderiam ter nenhum tipo de articulação política, o que fez com que a ditadura intervisse em várias organizações de moradores que tinham como objetivo melhorar as condições de vida nas favelas por meio da luta por direitos. Ainda nesse momento da narração, o sujeito lírico menciona uma fala, a qual remonta um discurso do período da ditadura militar: “– Esses tarados não merecem o luxo de processos judiciários!”. Também no relatório final da Comissão da Verdade do Rio, há vários relatos que exemplificam bem o nível de perseguição e prisões arbitrárias que aconteciam nas favelas cariocas, como demonstra um relato abaixo:

Naquela época as blitzes... usava o nome de blitz, aqui na comunidade, você tava deitado na sua casa, os caras entravam, não tinha esse negócio de mandado, nada não. Eles batiam, se não abrisse eles metiam o pé na porta. Entravam, se tivesse deitado era: “levanta, malandro”. Amarrava e levava embora, entendeu? Era dessa forma que eles agiam aí. Desciam com a gente amarrado lá de cima. Botava no “coração de mãe”, que era aquele carro, um ônibus todo cheio de grade que você entrava ali e ia para a delegacia. Aí ficava lá... a gente ia para a 15ª e 14ª. [...]. Dentro dessa comunidade aqui, os caras quando entravam aqui entravam com olhar assim de: ‘todo mundo é bandido’. Eu me lembro que eu fazia uma reforma, trabalhava numa reforma em Botafogo, eu comia marmitta aqui no ponto do ônibus, do 547, ainda existia lá o amarelinho, o 46 e o 47. Aí eu ia pegar o ônibus, simplesmente os caras pararam, olharam na minha cara dentre outras pessoas que estavam ali e me prenderam. E eu fiquei aí no mínimo, rapaz, uma semana e meia. [...]. Aquelas rondas, aquelas blitz dentro do morro, eles entravam com suporte militar, entrava e desciam com a gente amarrado tipo arrastão de peixe, que você joga aquele espinhal. Todo mundo amarrado na mesma corda, descendo o morro. [...] E quando dava dez horas da noite onde você estivesse, você tinha que correr da polícia [para entrar em casa], se você não corresse... depois de dez horas da noite os caras te prendiam e dependendo, se fosse preso na sexta-feira à noite, só saía na segunda-feira. (CEV, 2015, p. 63).

A ação ditatorial nas favelas mostra, portanto, o que a voz que o sujeito lírico assume tanto sente saudade, isto é, o atendimento de interesses da classe dominante ao custo da retirada de direitos das classes pobres. Cada vez mais periferizada, a classe trabalhadora carioca tinha que lidar com um projeto de sociedade que forçava sua segregação. Para a elite brasileira, “o terror” que dispersava “a bandidagem” proporcionava uma cidade segura outra vez. Com isso, “O Rio ficou, de novo, uma cidade tranquila”. O termo “de novo” volta ainda mais no passado e compara a situação do Rio antes da ditadura militar, quando o presidente João Goulart abriu espaço para uma série de políticas públicas voltadas às necessidades das classes subalternas. Fica evidente, desse modo, que a questão é a perda de privilégios da classe dominante, a qual encontrou nos anos da ditadura militar a defesa de seu projeto social. A ação truculenta dos policiais neste período resultou em “Turistas podiam passear prazerosamente na Tijuca/ Namorados se encontravam, sem sustos, em lugares ermos”. A atmosfera de medo criada no primeiro verso do poema é dissipada nos versos apresentados, mostrando o discurso ideológico tão caro à elite de que a ditadura proporcionou um Brasil mais seguro. O discurso falacioso é reforçado com a volta da narração ao presente, no verso 29: “Agora não!”. Se antes o Rio de Janeiro era uma cidade segura, habitável às classes abastadas, hoje “A onda negra cresceu. Não para nunca”. Este verso indica de forma direta a herança escravocrata que persiste no comportamento da elite, a qual coloca os negros como bandidos, criminosos, e a polícia no papel de mocinha, pois “A polícia sozinha/ não tem jeito de enfrentar a avalanche de assaltos, de hora marcada/ exatos, rápidos, rendosos”. A quantidade de adjetivos usados para qualificar os assaltos demonstra o esforço que o sujeito lírico faz para reconstruir a atmosfera de medo do início da narração, de modo a potencializar as diferenças entre os momentos históricos mencionados. Além disso, essa mesma voz se assume como porta-voz de toda a sociedade, “No clamor que se avoluma, dia a dia, / uma falta de fé machuca as massas”, na tentativa de generalizar ainda mais seu discurso.

Dos versos 37 até 47, vê-se novamente uma mudança de tempo, em que a voz assumida pelo sujeito lírico acena para um futuro ideal, mais especificamente nos versos 41 a 47. No primeiro verso dessa parte, que é o final da narração, o sujeito lírico assume o clamor das massas, como aponta os versos 35 e 36. Tal clamor é direcionado a uma figura específica: Leonel Brizola. Brizola foi governador do Rio de Janeiro duas vezes, sendo que o primeiro mandato foi de 1983 até 1987, e o segundo de 1991 até 1994. É possível inferir que no poema a menção seja ao primeiro mandato, pois Raul Bopp morreu em 2 de junho de 1984, no Rio de Janeiro. O sujeito lírico, então, pede a Brizola que “[...] deixe ao menos vingar, com sangue

quente, as mães que choram, com voz comovida:/ - Quem vai dar pão agora para os meus filhos? / Tenha pena do Rio!”. O apelo feito conta apenas um lado da história, que é a dos policiais que morrem durante as operações nas favelas e de pessoas comuns que acabam virando vítimas, mas nunca revela que a maior violência é sofrida pelos próprios moradores das favelas, que diante de um país estruturalmente desigual, não encontram outra saída a não ser o mundo do crime. É possível afirmar que a ênfase dada no poema a apenas um lado da história, ao invés de reforçar o discurso apresentado, coloca em evidência as falas escamoteadas. Passados os anos de chumbo da ditadura militar, as favelas foram reconhecidas como uma habitação justificável e legítima para a população pobre e foi a partir do primeiro governo de Leonel Brizola que isso se tornou uma política aberta. As favelas, durante este período, receberam infraestrutura e saneamento básico, no intuito de se afirmarem como moradias regulares. Desse modo, “se consolidou a defesa do morador de favela como um cidadão de direitos plenos, portanto, um ‘ator político’ que tem os mesmos direitos do ‘morador do asfalto’, para quem as condições básicas de habitação são o primeiro passo para o ‘exercício da cidadania” (BOTELHO, 2013, p. 187). O novo tipo de tratamento que essas habitações populares passaram a ter criou o primeiro grande conflito após a ditadura e é exatamente este conflito que “Balada do anticrime” representa. O antagonismo da política populista do brizolismo e o conservadorismo das elites fez com que a imagem de Leonel Brizola correspondesse à convivência com a “desordem” e violência urbana. Para melhor mensurar a tensão do período, vale citar uma entrevista que Roberto Marinho concedeu ao *The New York Times*:

Em determinado momento, me convenci de que o sr. Leonel Brizola era um mau governador. Ele transformou a cidade maravilhosa que é o Rio de Janeiro numa cidade de mendigos e vendedores ambulantes. Passei a considerar o sr. Brizola daninho e perigoso e lutei contra ele. Realmente, usei todas as possibilidades para derrotá-lo. (MARINHO, 1987 *apud* BOTELHO, 2013, p. 188).

Vale lembrar que Roberto Marinho foi um jornalista e empresário brasileiro, proprietário do Grupo Globo de 1925 até 2003, quando faleceu e deixou a empresa para os herdeiros, sendo um dos homens mais poderosos e influentes do Brasil no século XX. Não é coincidência a semelhança do discurso que o sujeito lírico apresenta da elite e o ponto de vista de Roberto Marinho. Percebe-se, então, a dimensão do conflito que reverbera até os dias atuais. Durante uma violenta ação policial no Complexo do Alemão em 2007, José Mariano Beltrame, secretário estadual de Segurança Pública, afirmou que a atuação violenta e repressiva dos policiais era necessária, uma vez que era preciso romper com o “pacto silencioso de não agressão” aos traficantes das favelas, que teria começado no governo do Leonel Brizola. Essa

noção de “pacto silencioso”, segundo as considerações de Botelho, tem motivos para estar associada à figura política de Brizola, contudo, “a abordagem histórica dessa forma de tratamento do problema habitacional e da violência nos morros reduz e simplifica a própria história dessa tensa relação entre poder público e áreas favelizadas” (BOTELHO, 2013, p. 189). O problema é simplificado, já que o tal pacto mencionado não era em verdade “silencioso”, pois Brizola foi o primeiro governador que trouxe a questão ao debate político e defendeu abertamente a manutenção e a legalização das favelas. Em linhas gerais,

O governo do Partido Democrático Trabalhista (PDT) *descortinou*, pela primeira vez, políticas públicas voltadas para a legitimação da favela como moradia popular. Mas essa continuidade trouxe consigo um tratamento mais aberto e oficializado que era fruto da nova conjuntura econômica nacional e mundial: a aceitação, o saneamento e a legalização das favelas eram um *upgrade* – diante da crise econômica mundial e da incapacidade global de intervenção urbana do Estado – do tratamento dessas áreas de moradia precária como *local próprio* para as camadas sociais mais pobres, assalariados precários e trabalhadores informais. Na falta de uma capacidade de reformulação urbana radical, a alternativa viável para o problema de habitação popular era conduzi-lo *oficialmente* os moldes do que já vinha sendo feito *espontaneamente* – o não trato do problema como problema é a sua solução. (BOTELHO, 2013, p. 189, grifos do autor).

É certo que as políticas propostas por Brizola tinham a intenção de amenizar o problema das favelas, como se deu com a proibição da entrada da Polícia Militar nos morros, a não ser em casos excepcionais, e a construção de centenas de escolas de grande porte em todo o estado – cerca de quinhentos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs ou popularmente “brizolões”) em seus dois mandatos. Entretanto, a explosão da violência nos morros na década de 1980 é sinal de que este tipo de habitação popular deve ter como horizonte de resolução um debate de natureza estrutural. A questão é, portanto, a proposta de uma reforma urbana que vise a reestruturação espacial do Rio de Janeiro. Todavia, se as propostas conciliadoras de Brizola enfrentaram resistência, uma reforma urbana deste nível é algo impensável para a elite brasileira. A solução dada por esta classe é, então, “[...] que se organizem milícias de anticrime/ com valores humanos, / justos, impávidos, valentes, / pra galoparem livremente pelas ruas, / com cavalos de patas de prata, / e limparem, assim, um pouco da população terrorista/ que sufoca a cidade”. Nota-se que nestes versos o tom da voz do sujeito lírico muda, assume, ao invés da melancolia, um tom de justiça e fazendo isso revela a faceta mais autoritária da elite brasileira. O que esta parcela da sociedade pede é que milícias, ou seja, organizações criminosas que efetuam práticas ilegais sob a alegação de combater o crime, sejam legalizadas, assumindo “valores humanos” que só atendem aos interesses da classe dominante. A sequência de adjetivos, “justos”, “impávidos” e “valentes”, acentua ainda mais o caráter

autoritário e repressivo do desfecho criado para a história. O término da narração, marcado pela conjunção conclusiva “assim”, determina um fenômeno que perpassa os três tempos da narração do sujeito lírico. A limpeza da população terrorista que sufoca a cidade diz respeito a uma produção de “inimigos da nação”. O texto “A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção”, de Edson Teles (2018), mostra como o discurso da ditadura militar ressoa até hoje no posicionamento da elite. Um dos exemplos apresentados é uma fala do general Eduardo Villas Bôas na véspera da audiência de julgamento do *habeas corpus* ao ex-presidente Lula, que repercutiu como ameaça ao Supremo Tribunal Federal (STF). Villas Bôas disse que “se mantém atento às suas missões institucionais e, enquanto representante dos ‘cidadãos de bem’, está pronto para intervir em defesa da ordem” (TELES, 2018, p. 65). O general ainda acrescentou que “[...] hoje, o momento é de linhas de fratura, o que exige a recuperação de uma coesão nacional, o restabelecimento de uma ideologia de desenvolvimento e um sentido de projeto, para que as gerações futuras não venham a passar o que ocorreu há cinquenta anos” (TELES, 2018, p. 65-66). Segundo a argumentação de Teles, o tom intimidatório assumido por Villas Bôas se iguala ao discurso de segurança nacional durante a ditadura, de combate aos subversivos, criando a ficção de um sujeito imaginário contrário à pátria.

“Balada do anticrime” representa um posicionamento contra o comportamento autoritário e violento da elite do seu tempo, mas ecoa nos tempos atuais. A fala do general citado atenta para um processo que começou ao menos desde junho de 2013, que são as ações de militarização da vida e da política, ações que ganharam ainda mais força depois do golpe de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff. Esse cenário é a reprodução “[...] da lógica, própria do período da ditadura militar, da produção do inimigo interno às relações sociais, o qual é caracterizado como ameaça à ordem e à paz” (TELES, 2018, p. 66). A hipótese defendida por Teles no texto citado é a de que em regimes de produção de subjetividades binárias e antagônicas, coniventes com as condições históricas de dominação, ocorre o fortalecimento e incremento de estratégias e tecnologias que visam o controle social. Racista, patriarcal e etnocida como é a sociedade brasileira, estruturada para favorecer os proprietários e as novas e velhas oligarquias, a intenção é de experimentar modos de anulação, ou mesmo de destruição, de qualquer prática de resistência. Conseqüentemente, as vítimas dessa violência são jovens negros e pobres das periferias, assim como as mulheres, representando as marcas de uma sociedade bélica que se esconde por trás da máscara do respeito às diferenças e da democracia racial. O medo disseminado pela mídia, a qual foca cada vez mais em apenas noticiar casos de

violência, faz com que a forma violenta de sociabilidade seja assimilada pelo senso comum como sendo normal e, até mesmo, necessária. É essa “sensação de insegurança” que “serve como um dispositivo de governo e autoriza o uso de força desmedida por parte das instituições” (TELES, 2018, p. 67). A gestão da segurança pública que aposta na militarização da vida e em estratégias de guerra fez crescer o índice de violência e o número de territórios em que o Estado aterroriza as populações, como é o caso das favelas, mas também de movimentos sociais que lutam por moradia, periferias pobres e presídios. Nestes lugares, o Estado, que usa seu argumento de estabelecer a paz e a ordem, age de forma desmedida, acionando medidas de exceção a partir de mecanismos jurídicos. O caso recente que melhor exemplifica essas questões é a intervenção federal no Rio de Janeiro a partir de fevereiro de 2018. Sobre essa questão, Teles (2018, p. 69) argumenta que

Sob a alegação de uma explosão da violência urbana, o presidente Temer, na prática, entregou a gestão do Estado aos militares, fazendo eco às forças conservadoras. O mecanismo constitucional acionado paralisou os trabalhos do Congresso Nacional, o qual aprovou sua própria capitulação com ampla votação a favor do decreto intervencionista (340 votos a favor e 72 contra na Câmara dos Deputados, em fevereiro de 2018). De acordo com a legislação, não se pode votar emendas Constitucionais enquanto durar o procedimento no Rio de Janeiro. Com isso, o governo se eximiu da incapacidade de aprovar a Reforma da Previdência e procurou desviar o foco das eleições presidenciais para a questão da segurança pública, evitando o debate sobre a queda do frágil processo democrático.

A questão, então, mais uma vez, não é apenas mostrar o que permanece de tempos históricos anteriores, mas fazer ser vista uma estrutura social que é autoritária e tem se sofisticado nas últimas décadas. É importante a compreensão de que questões como a do inimigo interno foram herdadas de períodos históricos anteriores, como é o caso da ditadura militar, mas é necessário perceber que a questão permanece com novos contornos, de modo que se torne mais eficiente. Nesse sentido, a militarização não se restringe apenas à presença de forças de segurança na esfera pública, diz respeito “aos discursos, estratégias, instituições, arquiteturas, performances, representações, entre tantos outros artefatos que eventualmente possam relacionar e efetivar técnicas e tecnologias de condução das subjetividades” (TELES, 2018, p. 71). A estrutura repressora do Estado cristaliza, então, os elementos de dominação, fundamentalismo em torno do racismo, do patriarcalismo e da diferença de classes. Toda a poética de Bopp aponta, direta ou indiretamente, para a reprodução de formas de sociabilidade do passado no presente. O desafio é entender como o passado atua no presente e o que deve ser feito para transformar esse presente. Há em *Diábolus* muitos poemas que se relacionam com o período atual, como é o caso de “Balada do anticrime”. Outro poema que também representa a atualidade é “‘Padre-nosso’ brasileiro”:

Olé Deus brasileiro, Deus de casa. Venha nos ajudar com a sua graça. Deixe o outro Deus metido em Roma (O que assusta as criancinhas que não rezam de noite, ocupado com a arrecadação de Padre-nossos). Fique aqui com a gente. O Brasil anda ruinzinho. Por favor, nos acuda (senão isso não vai). Precisamos de mágica. Queremos macumba. Feitiçaria. Qualquer coisa serve. Dê um jeito de perdoar as nossas dívidas (de imposto de renda, taxas de consumo. O preço das coisas não pára. Imagine: cafezinho a 25 cruzeiros!). Não deixe o Brasil cair de novo em tentação e corrupção (desfalques na Caixa Econômica, Instituto de Aposentadoria e outras coisas). O feijão preto cada dia dê-nos hoje (feijão com charque, arroz, média-pão-com-manteiga). Queremos renovar os nossos entusiasmos. Ter de novo um Brasil cheio de ternura, com embalos de rede e cata-piolhos: essa “Negra Fulô”; um Brasil que se diverte nas ruas com o “Bumba-meu-boi”; Brasil de Ascenso Ferreira: “Hora de trabalhar? Pernas pro ar”. Amém. (BOPP, 1998, p. 270).<sup>33</sup>

O título do poema indica que o que vem a seguir é uma súplica a Deus, um conjunto de palavras que serve para benzer e afastar o mal. Entretanto, esta súplica tem uma especificidade, é propriamente brasileira. A menção à oração mais famosa do cristianismo, o Pai-nosso, cria um contexto interessante ao poema. Esta oração aparece na bíblia no Evangelho de Mateus e no Evangelho de Lucas. Na primeira citação, Mateus ensina como se deve orar e instrui que: “E, orando, não useis de vãs repetições, como os gentios, porque presumem que pelo muito falar serão ouvidos. Não vos assemelheis, pois, a eles; porque Deus, o vosso Pai, sabe o de que tendes necessidade, antes que lho peçais” (BÍBLIA, 1999, p. 636). Após estes ensinamentos, Mateus apresenta o Pai-nosso como a forma correta de oração. No evangelho de Lucas, o contexto é bem parecido com o da citação anterior: “De uma feita, estava Jesus orando em certo lugar; quando terminou, um dos seus discípulos lhe pediu: Senhor, ensina-nos a orar como também João ensinou aos seus discípulos” (BÍBLIA, 1999, p. 691). Mais uma vez, a oração apresentada é o Pai-nosso. O que o sujeito lírico faz é seguir o ensinamento da bíblia, mas subverte o conteúdo da oração, pois o clamor não é ao Deus de Roma, mas ao Deus brasileiro, que sabe o que o povo do país tem necessidade “antes que lho peçais”. Além da crítica evidente ao catolicismo, “O que assusta as criancinhas que não rezam de noite, ocupado com a arrecadação de Padre-nossos”, o sentido da forma estética “oração” não é alterado, pois

---

<sup>33</sup> Na edição de 23 de janeiro de 1965 do jornal *Correio de Manhã* (RJ), este poema aparece com o título de “Padre Nosso para 1965 (Deus Brasileiro)” e com o acréscimo de alguns versos: “Catolicismo já é coisa tão nossa. Por isso mesmo queremos adoçá-lo à nossa semelhança. Deus do Brasil levanta cedo. Recompõe de noite o que estragamos de dia. Ele sabe quais são as nossas fraquezas. Deus camarada! – Deixe o outro Deus morando em Roma (o que assusta as criancinhas que não rezam de noite, ocupado com a arrecadação de Padre Nossos). Fique por aqui. Brasil precisa da sua ajuda (senão isso não vai). Nós queremos é mágica. Queremos macumba. Feitiçaria. Qualquer coisa serve. Dê um jeito de perdoar as nossas dívidas (de imposto de renda, taxas de consumo. Imagine: cafezinho a 25 cruzeiros!) Não deixe o Brasil cair de novo em tentação e corrupção (desfalques da Caixa Econômica, institutos de pensões, etc). O feijão preto cada dia dê-nos hoje (feijão com charque, arroz, média-pão-com-manteiga). Queremos renovar os nossos entusiasmos. Ter de novo um Brasil cheio de ternura, com embalos de rede e cata-piolhos: essa ‘Negra Fulô’; um Brasil que se diverte nas ruas com o ‘Bumba-meu-boi’; Brasil de Ascenso Ferreira: ‘Hora de trabalhar? Pernas pro ar’. Amém”. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_07/61356](http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/61356). Acessado em: 21/12/18.

a oração do sujeito lírico também tem a intenção de resolução de problemas por meio da fé. O costume de rezar associado às culturas populares é ainda mais popularizado quando o sujeito lírico pede mágica, macumba e feitiçaria. Neste momento, o sujeito lírico delimita a especificidade das religiões que integram o país, porque pede, por meio de uma oração católica, a intervenção de elementos de religiões de matrizes africanas. Dentro da particularidade desta forma estética, o sujeito lírico diz: “O Brasil anda ruinzinho”. A série de problemas expostos na oração são adversidades que afetam as classes mais pobres. Valendo-se de alguns versos do “Pai-nosso” original, mas alterando a ordem, o sujeito lírico pede que “Perdoa-nos as nossas dívidas” (“Dê um jeito de perdoar as nossas dívidas”), “E não nos deixes cair em tentação” (“Não deixe o Brasil cair de novo em tentação e corrupção”) e “O pão nosso de cada dia dá-nos hoje” (“O feijão preto de cada dia dê-nos hoje”). Após cada um dos versos apresentados, há, ainda, uma especificação em relação à questão apresentada. Sobre o perdão das dívidas, são elas: o imposto de renda, taxas de consumo e o preço das coisas, como também o cafezinho que custa 25 cruzeiros; quanto à tentação e corrupção, o problema são os desfalques na Caixa Econômica, Institutos de Aposentadoria e outras coisas; e, em relação ao pão nosso de cada dia, no Brasil, deve-se comer feijão com charque, arroz, média-pão-com-manteiga. Toda a forma do poema é construída de modo a individualizar os problemas brasileiros, rejeitando elementos da oração original que não atendem as demandas do país. Uma informação importante sobre “‘Padre-nosso’ brasileiro” é que ele foi escrito em 1964, ano do golpe militar-empresarial no Brasil.

A década de 1960 no Brasil foi marcada por diversos acontecimentos que evidenciam a tensão entre a classe trabalhadora, que começou a se organizar melhor, e a elite, que diante do fortalecimento dos operários buscaram também uma maior articulação. De acordo com a cartilha número 2 da consulta popular, “História Política do Brasil – Cronologia resumida dos principais fatos e das organizações partidárias – 1960 – 64”, organizada por Maria de Almeida (1999), em agosto de 1960, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) realizou seu V Congresso, o que agravou as disputas internas entre as classes. Após as eleições presidenciais em outubro do mesmo ano, resultando na vitória de Jânio Quadros como presidente e João Goulart como vice, criou-se o Pacto de Unidade e Ação (PUA), o qual reuniu mais de cem organizações sindicais. Ainda no mesmo mês e ano, o Partido Comunista (POC) foi criado, assim como algumas organizações reacionárias, entre elas, a Sociedade Brasileira para a Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP). Estes são alguns exemplos, ocultando muitos outros, que confirmam a tensão social que se instaurava no país. Após a renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de

1961, a situação do país piorou ainda mais. A política do governo de Quadros se resumiu em combater a inflação por meio da compressão dos salários, a contenção do crédito e outras medidas que sacrificariam os trabalhadores, as classes médias e os setores mais débeis da burguesia. Moniz Bandeira (1983), no livro *O governo de João Goulart – as lutas sociais no Brasil 1961-1964*, argumenta que após o governo de Juscelino Kubitschek, o qual gozou de uma relativa estabilidade, os sinais de crise começaram a aparecer<sup>34</sup>. Isso porque a expansão industrial, alimentada pela substituição das importações de bens duráveis de consumo, “atingiu um limite, em meio aos conflitos sociais, que se aguçavam nas cidades e nos campos. A fraqueza do mercado interno tolhia-lhe o curso. A ociosidade das fábricas, segundo o ramo, variava entre 30% e 60%” (BANDEIRA, 1983, p. 19). Além disso, a inflação que se intensificou em 1959 afetou o consumo, o que comprometeu a acumulação capitalista, afetando também a base dos lucros após ter propiciado, por muitos anos, o aumento da taxa de exploração do proletariado. Diante desse cenário, as lutas sociais, como greves e ocupações de terras, se intensificaram, o que fez com que a classe dominante, debatendo-se em profundas contradições, caíssem num impasse que ocasionou a eleição de Jânio Quadros. Contudo, o presidente tinha como objetivo

[...] renunciar ao governo, comovendo as massas, e levar as Forças Armadas, sob comando de Ministros reacionários, a admitir sua volta como ditador, para não entregar o poder a João Goulart, que se reelegera vice-presidente da República. O Congresso lhe delegaria as faculdades legislativas, coagido pelos acontecimentos, sem prejudicar, aparentemente, “os aspectos fundamentais da mecânica democrática”. Esse plano, tão sinistro quanto ingênuo, esbarrondou-se. A delação de Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara, precipitou a aventura. Quadros renunciou. E a reação, que esperava, não ocorreu. O Congresso acatou tranquilamente o gesto, como ato unilateral, e ninguém discutiu a possibilidade de seu retorno ao Governo. (BANDEIRA, 1983, p. 21-22).

Com a renúncia, os ministros militares Marechal Odilo Denis (exército), Almirante Sílvio Heck (marinha) e o Brigadeiro Grun Moss (aeronáutica), iniciaram uma insurgência

---

<sup>34</sup> Antonio Carlos Mazzeo (1999), no livro *Sinfonia Inacabada – a política dos comunistas no Brasil*, fez apontamentos mais precisos em relação ao governo de Juscelino Kubitschek, argumentando que: “Se, de um lado, a política econômica empreendida pelo governo de Kubitschek [...] impulsionou o desenvolvimento de um novo perfil do proletariado brasileiro, determinando o surgimento de um setor altamente produtivo no parque industrial do país e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma classe trabalhadora inserida nos moldes da moderna indústria capitalista, de outro, ao implementar o novo patamar de acumulação [...] ao mesmo tempo que moderniza as estruturas industriais do país, provoca enorme concentração de renda derivada da forma de acumulação de capital determinada pela estruturação de setores oligopolistas, de que a indústria automobilística e a construção naval são exemplos marcantes. No final do período Kubitschek, a política de captação de recursos estrangeiros, que provocou grande endividamento externo e interno, deteriora a já débil balança de pagamentos, propicia alta inflacionária e corrosão no poder aquisitivo dos salários, culminando com uma recessão que irá durar até 1967. Nesse sentido, os governos Quadros e, posteriormente, Goulart serão reféns dessa crise, iniciada pelo padrão acumulador implementado por Kubitschek”. (MAZZEO, 1999, p. 135-136).

contra a posse de João Goulart, que no período estava na República Popular da China e, por isso, acusaram-lhe de comunista. Entretanto, o então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, mobilizou a Brigada Militar e o III Exército (o mais poderoso do Brasil), por meio do apelo das massas, o que fez com que se alinhassem à legalidade, resultando numa forte campanha a favor da posse de Goulart. Por outro lado, havia nos Estados Unidos duas ordens: a do Pentágono e a do Departamento de Estado, que estimularam o golpe contra Goulart; e o posicionamento de John Kennedy, que informou que suspenderia o apoio financeiro ao Brasil caso houvesse a concretização do golpe. Isso evidencia bem o fato de que o desenvolvimento econômico, político e social do Brasil quase sempre se chocou com os interesses do capital estrangeiro, mais precisamente Inglaterra e Estados Unidos, criando uma economia de capital dependente. Sem forças suficientes, os militares não levaram o golpe adiante e aceitaram a posse de Goulart. Para resumir a história, as medidas propostas no governo de Goulart não agradaram nenhum pouco a elite brasileira, porque visavam a reforma agrária, uma reforma política (com extensão do direito de voto aos analfabetos), uma reforma universitária (assegurando liberdade de ensino), uma reforma na constituição, para a delegação de poderes legislativos ao Presidente da República, além da consulta à vontade popular, por meio de plebiscitos para reformas de base. É importante frisar que essas reformas não visavam ao socialismo, “eram reformas democrático-burguesas e tendiam a viabilizar o capitalismo brasileiro, embora sobre outros alicerces, arrancando-o do atraso e dando-lhe maior autonomia” (BANDEIRA, 1983, p. 164). Contudo, a tentativa de reorientar a produção agrícola com vistas ao mercado interno, o que iria combater os fatores de inflação, afetaria os interesses dos latifundiários e da grande burguesia comercial, além do próprio imperialismo norte-americano. A agitação contra Goulart, então, cresceu e partidos menores reclamavam o *impeachment* de Goulart, também entidades financiadas pela Central Intelligence Agency (CIA) e pelo empresariado, tais como: Campanha da Mulher Democrática (CAMDE), Fraterna Amizade Urbana e Rural (FAUR), União Cívica Feminina (UCF), Sociedade Rural Brasileira (SRB). Essas entidades realizaram em todo país as chamadas “Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade”, com o objetivo de atizar a fúria comunista das classes médias. Sobre essas marchas, o próprio Goulart disse que

[...] nas grandes passeatas os cartazes não eram dirigidos contra a pessoa do Presidente ou contra as reformas de base por ele preconizadas. Todos visavam a atingir o sentimento profundamente religioso do povo e mostrar o perigo iminente da tomada do poder pelos comunistas. (GOULART, 1964/1965 *apud* BANDEIRA, 1983, p. 166).

Para Bandeira, o tom e a regularidade das marchas indicavam que havia um regente invisível orquestrando a campanha, na tentativa de explorar os conflitos internos e as lutas de classes, as quais se intensificaram e das quais o imperialismo norte-americano participava como empresário. Na opinião de Goulart, a técnica utilizada por seus adversários foi perfeita: a CIA manejava discretamente os cordéis, sob o impacto do apelo religioso e da propaganda anticomunista, divulgada pela imprensa reacionária, uma grande parcela das classes médias, que sofria por causa da inflação, migrou para a direita, o que engrossou a luta antigoverno. O General Castello Branco, em 20 de março de 1964, lançou a Circular Reservada, provocando os militares contra o governo e os sindicatos, com o mesmo apelo anticomunista:

Entraram as Forças Armadas numa revolução para entregar o Brasil a um grupo que quer dominá-lo para mandar e desmandar e mesmo para gozar o poder? Para garantir a plenitude do grupamento pseudo-sindical, cuja cúpula vive na agitação subversiva cada vez mais onerosa aos cofres públicos? Para submeter a Nação ao comunismo de Moscou? Isso, sim, é que seria antipátria, antinação e antipovo. (BRANCO, 1964 *apud* BANDEIRA, 1983, p. 168).

A produção de um inimigo interno, reforçada pela mídia e pelas marchas, além do financiamento dos empresários para o fortalecimento da campanha pró-golpe, criou um ambiente insustentável e em 31 de março de 1964 o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart foi encerrado com um golpe militar<sup>35</sup>. “‘Padre-nosso’ brasileiro”, portanto, é a saída que o sujeito lírico encontrou para solucionar os problemas do Brasil, já que não era possível no momento recorrer à legalidade e à democracia. Seria necessário, então, macumba, feitiçaria e mágica para que os brasileiros pudessem “renovar nossos entusiasmos”. O apelo do sujeito lírico é um apelo das camadas populares, que se viram derrotadas com o golpe. O próprio Raul Bopp, em uma entrevista dada em 7 de abril de 1956<sup>36</sup>, demonstra que tinha mais fé nas crenças populares do que nas intervenções do Estado. Nesta entrevista, o poeta disse que “Deus tem certamente um carinho especial pelo Brasil. Há problemas que, às vezes, se resolvem com soluções de milagre. Uma ocasião bateram as febres no Ceará. Morreu gente. Padre Cícero mandou soltar foguetes, para espantar os micróbios. E deu certo”. A oração escrita por Bopp em 1964<sup>37</sup>, cabe, ainda, nos dias atuais. Para entender o contexto da ditadura militar, segundo

---

<sup>35</sup> Para uma compreensão mais detalhada sobre os acontecimentos que antecederam o golpe, a leitura do livro já mencionado de Bandeira, *O governo de João Goulart – as lutas sociais no Brasil 1961-1964*, é recomendada. No livro, são discutidas questões como o conceito de populismo e trabalhismo que Goulart herdou de Vargas, além de mostrar os antecedentes do governo de Goulart, importantes para uma análise da totalidade do fenômeno do golpe militar-empresarial.

<sup>36</sup> *Jornal Correio da Manhã* (RJ). Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_06/60389](http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/60389). Acessado em: 21/12/2018.

<sup>37</sup> Uma curiosidade: José Jobim, diplomata e economista brasileiro, escreveu dois livros não literários com Raul Bopp, sendo eles *Sol e Banana* (1938) e *Geografia Mineral* (1938). Infere-se, a partir disso, que Bopp e Jobim tinham laços de amizade. A questão é que Jobim foi sequestrado, torturado e morto pela ditadura militar em 1979. O diplomata desapareceu uma semana depois de ter revelado que denunciaria o superfaturamento na construção

Antonio Carlos Mazzeo (2018), no texto “Notas sobre a autocracia burguesa, modernização reacionária e transição *longue-durée*”, é preciso compreender que ao longo do século XX, as organizações operárias, tais como o PCB, que foi organizado em 1922, ampliaram a atuação dos trabalhadores contra a autocracia burguesa e, posteriormente, sofreram oposições e repressões crescentes, que desembocaram no golpe de 1964. Para Mazzeo (2018, p. 45, grifos do autor), o golpe de 1964 “instituiu uma brutal *ditadura burguesa*, respaldada nas Forças Armadas, que preparou o país para um salto de *modernização reacionária*, de forma a o inserir mais adequadamente no *reordenamento internacional do imperialismo*”. Para isso, a ditadura teve que intervir diretamente nos movimentos sindicais, prendendo, assassinando ou exilando seus dirigentes. Precisou, também, colocar os partidos políticos na ilegalidade, substituindo-os por partidos institucionais da autocracia, Arena e Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Para Mazzeo, além de atualizar e expandir o capitalismo brasileiro, o desenvolvimento industrial proporcionado pela ditadura militar criou uma nova classe operária moderna, a qual sofreu as consequências diretas da ditadura, ou seja: a despolitização. Isso ocasionou profundas dificuldades em se desenvolver uma consciência de classe nos trabalhadores, tamanha foi a desarticulação. Ainda na perspectiva de Mazzeo, esta nova configuração do proletariado lutou contra o fundamento da política econômica da ditadura, a compressão salarial, por meio das movimentações operárias do ABC paulista. Esta luta ganhou adesão de setores de esquerda oriundos da luta armada, mas também das dissidências dos partidos comunistas, dos grupos trotskistas, da Igreja Católica e da socialdemocracia tardia, núcleo sindicalista-economicista que organizou o Partido dos Trabalhadores (PT). O PT, em primeiro momento, teceu críticas sobre as velhas concepções do PCB e dos seus partidos aliados, principalmente em relação à teoria da aliança com a “burguesia nacional”, que tinha base dentro do próprio PCB. Contudo, à medida que o PT passa a ganhar novos espaços eleitorais, se afasta dos setores revolucionários, priorizando a coesão com os sociais-democratas e com os católicos moderados, além de cooptar setores minoritários dos socialistas. Deste cenário,

Forma-se, a partir da segunda metade dos anos 1980, o núcleo diretivo petista, comandado por Lula e seus companheiros sindicalistas e pela social-democracia, que irá construir o *núcleo conciliador*, de forma a atrelar o movimento dos trabalhadores, através da CUT, ao projeto reformista burguês e de conciliação de classes. *In limine*, o PT acaba por se constituir como uma novidade jamais vivenciada no país, isto é, um

---

da Usina Hidrelétrica de Itaipu em seu livro de memórias. É preciso, ainda, mais pesquisa para compreender a relação de Bopp com o período da ditadura militar no Brasil, entretanto, tanto “‘Padre-nosso’ brasileiro”, quanto o assassinato de Jobim, podem indicar um posicionamento contrário ao golpe. Além disso, Goulart, herdeiro do trabalhismo do Getúlio Vargas a quem Bopp nutria certa admiração, também dá indícios da oposição de Bopp ao regime militar.

*robusto partido social-democrata* de massas, nos moldes do espanhol PSOE ou do PSF, da França, entre outros. (MAZZEO, 2018, p. 46).

Em um contexto de um mundo em crise, aliado ao atrelamento do PT ao projeto burguês, a elevação do patamar organizativo da luta dos trabalhadores não aconteceu, e a partir de 2013 houve o aumento da desorganização das consciências de setores do proletariado. A promessa de desenvolvimento econômico e justiça social, proclamada por Lula em 2002, foi por água abaixo quando a crise atingiu o país. A aliança com a burguesia, com os monopólios internacionais e nacionais, também com o agronegócio, capital financeiro e com a construção civil não se sustentou, pois a burguesia nacional teve que ceder. Os aliados transformaram-se em inimigos, mostrando que a aliança com os trabalhadores poderia ser destruída em semanas, culminando no *impeachment* de uma presidenta legitimamente eleita e na condenação e prisão de Lula, por meio de um processo sem provas e com imprecisões, evidenciando o caráter político da prisão do ex-presidente. É neste sentido que “‘Padre-nosso’ brasileiro” se relaciona com o presente, porque tanto em 1964, quanto em 2016, 2017 e 2018, o pano de fundo são golpes de Estado que visam a manutenção de privilégios da elite nacional e dos interesses do capital estrangeiro. Alysson Leandro Mascaro (2018), no já citado *Crise e golpe*, afirma que o Brasil, historicamente, é um exemplo de incapacidade em administrar coesões suficientes de frações de classe da burguesia, tanto internas, quanto internacionais, quanto à acumulação e à regulação capitalistas. Nesse sentido, levando em consideração as diferenças dos momentos históricos, tanto no século XX, durante a ditadura militar, como no século XXI, com a corrosão do petismo e a retomada neoliberal de choque, são evidências de que o Brasil continua subordinado ao peso de comando dos Estados Unidos. Numa comparação mais evidente, Mascaro (2018, p. 17) argumenta que:

Um largo momento de combate a conduções estatais divergentes ou menos dependentes do capitalismo brasileiro está por detrás do suicídio de Vargas e do golpe contra Jango; pode-se dizer que a desestabilização político-econômica de meados do século XX constitui uma só trama, das franjas dos capitais nacional e internacional, de suas instituições e suas penetrações na sociedade contra o trabalhismo. O petismo é profundamente distinto do trabalhismo. A seu modo, ele opera outro modelo de administração divergente na condução estatal do capitalismo brasileiro, em tempos pós-fordistas, enquanto o trabalhismo se dera em tempos fordistas. Mas também seu desfecho prova seu limite: Lula preso, Dilma deposta sob *impeachment*. Apesar de suas tantas distinções, o varguismo e o petismo são capitalistas, conciliadores sociais, frequentemente de cargas baixas ou no máximo médias de contestação. Mesmo assim, e muito em função disso, não vingaram. [...] a insurgência dos liberais contra o trabalhismo se transplanta à dos neoliberais contra o petismo; a oposição entre União Democrática Nacional (UDN) e Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) se emparelha àquela entre Partido da Social-Democracia Brasileira (PSDB) e Partido dos Trabalhadores (PT); de militares de 1964, chega-se aos magistrados de 2016. A formação social brasileira revela padrões político-sociais estruturais em sua administração do capital.

Os padrões político-sociais estruturais a que Mascaro se refere se torna evidente na poética de Bopp a partir de uma análise materialista histórica e dialética. Por este motivo, é que poemas escritos em 1964 parecem se encaixar na sociedade brasileira atual e faz o convite para a reflexão do nosso presente. Trabalhismo e petismo não são socialistas, e por isso seja tão mais perversa a configuração da classe dominante no país. Isso porque tentar fazer com que o Brasil, um país de capital dependente, se torne desenvolvido, é disputar com burguesias externas já assentadas, de modo que ao invés de explorar a mão de obra de países populosos e subdesenvolvidos, as potências imperialistas serão obrigadas a explorar sua própria mão de obra, criando burguesias nacionais concorrentes. A luta de hoje, então, não está direcionada à superação do capitalismo, mas sim ao seu pleno desenvolvimento no país. Se a reação dos setores da burguesia nacional e internacional reagem gerindo golpes apenas pela ameaça da consolidação de um capitalismo plenamente desenvolvido, pode-se imaginar do que são capazes para deter movimentos que lutam pela superação do atual modelo social e econômico. Surge, nesse contexto, uma crise do modelo político das chamadas esquerdas que atuam no sistema capitalista, na América Latina e no mundo. Ainda seguindo os argumentos de Mascaro, o fracasso da esquerda brasileira é, antes de tudo, o fracasso da organização do capitalismo periférico brasileiro, o qual não encontra bases materiais de afirmação suficientes, pois é atravessado por frações de classes nacionais e internacionais divergentes, que operam em favor da contradição da esquerda que eventualmente sustenta esse modelo. O fim de Vargas, Juscelino e Jango acaba por ser idêntico ao de Lula e Dilma, porque todos eles operaram em favor de elites econômicas, formando grandes fusões sociais de desenvolvimentismo ou expansão de mercado interno e de amortização das tensões, “mas não construíram redes de articulação que fundassem distintos padrões de estratégia burguesa nacional nem estabeleceram forças populares de resistência e mobilização ideológica para superar, à esquerda, os impasses que gestaram” (MASCARO, 2018, p. 33). Entretanto, de nada vale para a esquerda tecer críticas de cunho moral ao PT. Deve-se procurar uma análise que compreenda o tipo de capitalismo que gestou o PT e pelo qual governou, assim como contrapor o PT e as forças populares que deixaram de ser articuladas e que eram necessárias para destravar os nós criados pelo próprio partido.

Além disso, é de fundamental importância entender a configuração do que convencionou-se chamar de “pobres de direita”. Fazer uma condenação moral desse grupo abre precedente para uma atuação política de esquerda ineficaz, porque ignora a constituição

histórica de um povo que se moldou por meio de dimensões ideológicas regressivas, as quais proporcionou o entendimento de que sua vida é dependente de relações de submissão à burguesia, que sua educação deve ser utilitária, que a maior fonte de informação são os meios de comunicação de massa que reproduzem a ideologia capitalista, valores e sociabilidade decorrentes de religiões conservadoras. Vive-se um golpe no Brasil hoje, usando a afirmação de Mascaró. Assim, é preciso que “não se busque pontuar o retrocesso apenas para que o futuro venha aprender melhor com o passado. Pouco há de educação diretamente na empiria da dor; o que foi, o que é e o que será serão contados por uma máquina de aparelhos ideológicos, nas mãos do poder do capital” (MASCARÓ, 2018, p. 66). É necessário que a esquerda se organize de modo a articular as forças populares, criando uma consciência de classe efetiva, para criar ações de superação do capitalismo, pois, só assim, chegaremos num país de mudanças corajosas e responsáveis.<sup>38</sup> Por fim, a poética boppiana deve ser também entendida como um roteiro para compreender os processos históricos e sociais do Brasil, principalmente dos percalços que a classe popular enfrenta. Isso não invalida outros modos de leitura, ao contrário, busca fazer com que se possa ver a poesia de Raul Bopp em suas várias possibilidades interpretativas. Contudo, seria incorreto não legar ao poeta seu lugar ao lado de outros poetas que também denunciaram o subdesenvolvimento do país, como Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. O objetivo, então, não é a mera comparação qualitativa entre escritores, mas simplesmente reclamar a Raul Bopp seu lugar de direito dentro da tradição modernista brasileira.

---

<sup>38</sup> A conclusão deste capítulo tem apoio não só na tradição marxista como um todo, mas especificamente no livro de Mascaró que foi citado. *Crise e golpe* é um estudo fundamental para a compreensão da especificidade do golpe que estamos vivendo, não só porque apresenta a dinâmica do grande capital estrangeiro no país, mas também porque explica com muita propriedade a sobredeterminação jurídica do golpe de 2016. Além disso, permite comparar os padrões históricos do Brasil, por meio de uma análise econômica que privilegia a relação que a economia possui com a construção da subjetividade dela decorrente. Desse modo, é altamente recomendada a leitura completa do livro, já que oferece uma análise do presente, reconhecendo suas semelhanças com o passado, mas também apontando as especificidades de cada período, o que permite chegar reflexões que podem levar a planos de ação efetivos contra o atual estado de coisas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração tudo o que foi exposto neste trabalho, fica ainda uma questão que precisa ser melhor analisada, isto é, o não reconhecimento da obra literária completa de Raul Bopp. Então, vale citar mais uma vez a fala de Augusto Massi (1998, p. 11), a qual diz que o reconhecimento crítico que *Cobra Norato* teve “tornou difícil uma visão mais abrangente da trajetória do poeta. A mitologia criada em torno do poema engendrou outra mais perversa: Bopp teria sido um autor de um único livro”. Massi ainda argumenta que um fator que pode explicar o porquê de a produção poética de Bopp ser sistematicamente ignorada é a estreia relativamente tardia do autor. As considerações de Massi dizem respeito à circulação de livros do poeta. Como também foi mencionado algumas vezes ao longo deste trabalho, Bopp não tinha preocupação em publicar seus livros, deixando a publicação a cargo de seus amigos. No texto “O bom dragão”, Sérgio Buarque de Holanda (1998, p. 51) afirma que não se lembra ao certo como conheceu *Cobra Norato*, mas sabe apenas que o livro “[...] andou de mão em mão, numa espécie de ‘cadeia’ datilográfica, anos antes de imprimir-se, e foi numa dessas cópias que a li pela primeira vez. A publicação em livro fez-se bem mais tarde, por iniciativa de amigos, na ausência e creio à revelia do autor”. Em *Bopp passado-a-limpo por ele mesmo*, o próprio poeta afirma que o livro *Cobra Norato*

Foi editado mais tarde (1931) [edição promovida por Jaime Adour da Camara e Alberto Araujo], por um grupo de amigos, à minha revelia, quando eu andava em viagem pelo Velho Mundo. A edição de luxo, do poema, com ilustrações de Goeldi [edição promovida por Luiz Vergara, José de Queiroz Lima, Carlos Leão, Anibal Machado e Carlos Echenique], foi feita também do mesmo jeito, sem eu saber de nada. A publicação de *Urucungo (Poemas Negros)*, 1932 [publicação do *Urucungo*, promovida por Jorge Amado, Manlio Giudice, Danton Coelho, Luiz Vergara e Carlos Echenique] saiu por iniciativa de Jorge Amado, também à minha revelia. Os poemas que figuram em livros de antologias foram selecionados sem meu conhecimento. Essas iniciativas, por certo, não deixavam de ser bastante lisonjeiras para mim. Mas, nelas, não tomei nenhum empenho pessoal. [...] Esses fatos mostram, abertamente, que eu não andava na ânsia de popularizar o que escrevia... (BOPP, 1972, p. 13-14).

Sobre a publicação de *Urucungo*, Bopp enviou uma carta para Jorge Amado e Carlos Echenique quando estava em Mombça, no Quênia, datada de junho de 1932. Na carta, Bopp diz que “vão aí aqueles ‘tarecos’ que vocês me pediram. Promessa é promessa. Copiei uns, rabisquei outros. Mas acho que a época não tá pra versos. Primeiro pela discordância com o ambiente. Segundo pela super produção da mercadoria” (BOPP, 1998, p. 196). Bopp, ainda, cita um terceiro fator que exprime uma análise da produção literária do período, a qual não era favorável à sua poética: “Terceiro porque os consumidores preferem aquele lirismo bojudo do

poeta Schmidt ou então o verso dengue recamier do poeta Paschoal, o jovem (especial para a alta sociedade)” (BOPP, 1998, p. 196). Na mesma carta, após questionar a crítica literária da época, o poeta questiona: “quem é que fala do *Macunaíma* do Mário, onde está o Oswaldo feito de barro, que tirou o modernismo de uma costela de Tarsila? Quem cita o Mané-Bandeira, que no final de contas é o nosso poeta? E a ‘Negra fulô’ do Jorge de Lima?” (BOPP, 1998, p. 196). Vê-se, então, problemas da circulação de livros em duas frentes: leitor e obras. Antonio Candido (2009), no livro *A formação da literatura brasileira*, no capítulo “literatura como sistema”, elabora o conceito de *sistema literário*. Para o autor, para que a formação da literatura de um país seja consolidada a nível nacional, ela precisa atender a três fatores que constituirão um sistema literário, sendo eles: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público [...]; um mecanismo transmissor [...] que liga uns a outros” (CANDIDO, 2009, p. 25). O sistema literário proposto por Candido é a constituição de um sistema para a formação de uma literatura nacional, ou seja, dentro de um sistema as obras não respeitam as regiões de fronteiras entre estados, porque constituem um todo, que é o todo do sistema. Sabendo disso e sem perder a noção de que o sistema diz respeito a uma dinâmica social e não a casos particulares, é possível focar no caso de Bopp e identificar problemas em relação aos receptores e aos mecanismos de transmissão. Quanto aos receptores, após o boom da Semana de Arte Moderna, os temas, principalmente o folclore e as formas da literatura popular, pode ter soado aos leitores como um momento de experimentação. Contudo, o que parece ter sido para os escritores da primeira fase um “engajamento circunstancial e sincrônico” em Raul Bopp provocou “a transcendência das ideias do momento, mergulhando elas até a zona mais profunda do espírito político, para criar uma obra de arte permanente” (PROENÇA, 1998, p. 60). Assim, parece ter havido um descompasso entre o projeto literário do autor e a expectativa do público leitor. Essa conclusão deve ser entendida como uma hipótese, pois a afirmação categórica da questão deve partir de um estudo mais aprofundado, uma pesquisa propriamente da Sociologia da Literatura, uma vez que é preciso pesquisas sobre o mercado editorial no período do Modernismo brasileiro, de modo a comparar a circulação de livros da primeira e segunda geração modernistas de acordo com suas características estéticas. Além disso, é necessário saber a média de autores lidos, tanto pela compra de livros, quanto pela produção da crítica literária em jornais, muito forte no período. Um exemplo que pode parecer banal, mas que é muito representativo, é um concurso feito em 1959, publicado no jornal *Correio de Manhã* (RJ)

em 8 de agosto<sup>39</sup>. O concurso se chama “Príncipe dos poetas brasileiros”, o qual foi criado pelo próprio jornal, por meio da coluna “Escritores e livros”. Na comissão organizadora do pleito estavam: Austregésilo de Ataíde, Peregrino Júnior, Celso Kelly, Valdemar Cavalcanti, Antônio Olinto, Paulo Bittencourt, Luís Alberto Bahia, Alíneo de Sales, Jorge Amado, José Simões Leal, José Condé, Maurítônio Meira, Antônio Callado, Franklin de Oliveira e José César Ávila. Numa lista de 24 poetas, entre os primeiros colocados ficaram: Guilherme de Almeida, com 35 votos; Manuel Bandeira, com 33; Carlos Drummond de Andrade, com 20; e Vinícius de Moraes, também com 20 votos. Destes 24, 9 poetas receberam apenas 1 voto, sendo os três últimos listados: Darcy Damasceno, Leopoldo Braga e Raul Bopp. No dia 9 de agosto de 1959, edição do dia posterior à publicação do resultado do concurso, foi divulgada a lista dos votantes de cada poeta<sup>40</sup>. A única pessoa que votou em Bopp foi James Amado<sup>41</sup>. Pelo número de votantes em Bopp é possível inferir que o poeta não estava mais “no gosto” do público.

No que se refere aos mecanismos de transmissão, a obra poética de Bopp teve mais circulação em revistas e jornais na forma de poemas soltos, o que prejudicou a compreensão da sua obra em totalidade. Para fazer a organização da poesia completa do autor, Massi teve como base três edições: *Putirum (Poesias e Coisas de Folclore)* (1968), publicada pela Editora Leitura S/A, do Rio de Janeiro; *Mironga e outros poemas* (1974), publicada pela editora Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro; e *Cobra Norato e outros poemas* (1984), publicada também pela Civilização Brasileira. Após essas edições, a poesia de Bopp só voltará a aparecer com a organização de Massi, publicada em 1998 pela editora José Olympio, do Rio de Janeiro, em parceria com a Edusp, de São Paulo. Com exceção de algumas antologias, a obra de Bopp ficou restrita a estas edições, o que é prejudicial porque apenas *Cobra Norato* e *Urucungo* foram publicados separadamente e não por coincidência são os dois livros mais estudados do poeta. Quanto à questão específica dos mecanismos de transmissão, Pierre Bourdieu (2002), no livro *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, faz considerações sobre o poder de consagração que críticos literários, editores, diretores de teatro, *marchand* de quadros, entre outros, possuem, isto é, o poder que estes agentes têm em determinar a qualidade de objetos e pessoas. Além da questão econômica, a qual Bourdieu chama de “denegação da economia”, pois estes agentes afirmam “abrir mão do lucro” para poder lançar obras e objetos de qualidade ao público, o livro citado pontua que o comerciante da arte “pode proclamar o valor do autor que defende [...] e, sobretudo, ‘empenhar, como se

<sup>39</sup> Acessado em 11/12/18: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_06/109194](http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/109194).

<sup>40</sup> Acessado em 11/12/18: [http://memoria.bn.br/docreader/089842\\_06/109213](http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/109213).

<sup>41</sup> James Amado era o irmão caçula do escritor Jorge Amado e, assim como o irmão, também era romancista.

diz, seu prestígio' em seu favor, atuando como 'banqueiro simbólico' que oferece, como garantia, todo o capital simbólico que acumulou (e, realmente, passível de ser perdido em caso de erro)" (BOURDIEU, 2002, p. 22). No caso de Bopp, todas as editoras que publicaram suas obras são grandes chanceladores de autores. No caso da Editora Leitura S/A, fundada em 1942, junto com a Revista Leitura, revista de crítica e de divulgação de bibliografia brasileira, ao lado de Bopp, foram publicados autores como Afonso Felix de Sousa e Nauro Machado. A editora Civilização Brasileira, em 1950, já era uma das maiores editoras do país, publicando desde James Joyce e Julio Cortázar a Machado de Assis e Antônio Callado. Já a editora José Olympio, de 1940 a 1950 foi considerada a maior editora do país, tendo em seu catálogo Manuel Bandeira e João Guimarães Rosa. Além da questão da escolha de autores para compor catálogos, os editores investem em críticos literários, pois estes "se fiam em maior ou menor grau em seu julgamento, falam de seus *produtos* com maior ou menor respeito" (BOUDIEU, 2002, p. 24). Desse modo, se um bom crítico literário, o qual é considerado um reconhecido chancelador de bons autores, escreve bem a respeito de um livro publicado, cria-se uma relação de confiança com os clientes, que poderão construir uma percepção positiva de sua marca. A autoridade que as editoras possuem em determinar a qualidade de autores é criada por meio de um crédito que se forma da relação com outros agentes, como é o caso dos críticos literários. Desse modo,

É por demais evidente que os críticos colaboram também com o comerciante de arte no trabalho de consagração que faz a reputação e – pelo menos, a prazo – o valor monetário das obras: ao "descobrirem" os "novos talentos", eles orientam a escolha dos vendedores e compradores por seus escritos ou conselhos (eles são, muitas vezes, leitores ou diretores de coleções nas editoras ou autores de prefácios, contratados pelas galerias), por seus veredictos que, apesar de pretenderem ser puramente estéticos, são acompanhados por consideráveis efeitos econômicos (júris). (BOURDIEU, 2002, p. 24).

Em *Putirum*, os *Poemas brasileiros*, *Parapoemas*, *Cobra Norato*, *Urucungo*, *Diábolus* e *Versos Antigos*, foram publicados junto com trechos de crítica literária dos autores: José Lins do Rego, Jorge Amado, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Sérgio Buarque de Holanda, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Othon Moacir Garcia, Sérgio Millet, Macedo Miranda, Américo Facó, Cavalcanti Proença, Augusto Méyer, Eneida, René Thiolier, Andrade Muruci, Mário de Andrade, José Paulo Paes, Abguar Bastos e Murilo Mendes. Sem a pretensão de cansar o leitor, é importante apresentar os nomes dos críticos, porque isso pode indicar um esforço por parte de Macedo Miranda e Hermenegildo de Sá Cavalcanti,

possivelmente organizadores de *Putirum*<sup>42</sup>, em afirmar a qualidade literária de Bopp, pois grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, assim como críticos de peso como Cavalcanti Proença, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Miliet confirmaram. O mesmo se repete em *Mironga e outros poemas*, publicado posteriormente, trazendo, além de vários críticos mencionados anteriormente, outros nomes como: Antônio Houaiss, Gilberto Mendonça Teles, Dante Laytano, Jorge Tufic, Moysés Vellinho, Lígia Morrone Averbuck, Armindo Trevisan, Donald Schüller, Luís Câmara Cascudo, Antônio Hohfeldt, Abgvar Bastos, Tânia Franco Carvalhal e Guilhermino Cesar. Mais uma vez, inúmeros críticos são convocados para afirmar a qualidade literária de Bopp. É importante mencionar que nas duas edições citadas o foco não é a obra mais conhecida do poeta, *Cobra Norato*, mas a apresentação de novos livros não conhecidos pelo público. Assim, pode-se dizer que a quantidade de textos críticos anexados nas duas edições, muito embora a maioria deles fale apenas de *Cobra Norato*, servem para dizer ao leitor que seus outros livros são tão bons quanto. Em *Cobra Norato e outros poemas*, vale lembrar que assim como *Mironga* também foi publicado pela Civilização Brasileira, não há a mesma quantidade de textos críticos, possuindo apenas uma nota introdutória de Antônio Houaiss. Não parece ser coincidência, visto que o livro *Cobra Norato*, título da coletânea, foi o livro mais consagrado do poeta, dando a entender que, sendo consagrado, não há necessidade de chancelá-lo por meio de muitos textos críticos. O X da questão parece ser, então, fazer com que, por meio do reconhecimento crítico de *Cobra Norato*, seja lida toda a obra de Bopp com os mesmos olhos. Mas assim como apontado por Candido, apenas a qualidade estética de autores não garante a formação de um conjunto de obras de relevância nacional, é preciso que haja circulação de livros para que os leitores leiam e, ainda, é preciso que os leitores se interessem pela leitura. Desse modo, as três edições apresentadas parecem não bastar como mecanismo de transmissão eficiente, além da poética de Bopp parecer não corresponder à expectativa dos leitores no que se refere aos recursos estéticos e temas.

Na organização de Massi, em sua nota editorial, o professor universitário, editor, crítico literário, e também poeta, deixa evidente os principais motivos que o levaram a fazer tal organização: 1- recolocar a poesia de Bopp em circulação; 2- reunir um *corpus* que justificasse o nome de poesia completa; 3- estabelecer um texto confiável; e 4- ser fiel ao critério de organização de *Putirum*, visto que foi o próprio Bopp que organizou a divisão dos poemas da

---

<sup>42</sup> “Possivelmente”, porque não fica claro na edição se são organizadores de fato. Infere-se isso, pois Hermenegildo de Sá Cavalcante faz uma nota explicativa ao livro e Macedo Miranda foi quem reuniu o material para a publicação do mesmo.

edição citada. Além do fato de Massi ter todos estes rótulos que o caracterizam como um cancelador de autores, percebe-se que toda a edição foi feita como um roteiro ao leitor interessado em poesia modernista brasileira. Das edições citadas anteriormente, Massi selecionou os críticos literários e poetas que falaram sobre Bopp mais conhecidos, além de ele próprio oferecer um guia de leitura que perpassa todos os livros do poeta. Ainda na nota editorial, Massi apresenta todo o método de pesquisa para composição da *Poesia completa*, de modo que fica evidente ao leitor que esta edição possui um alto nível de confiabilidade. Do momento presente, ainda não é possível afirmar que Bopp é conhecido para além de *Cobra Norato*. Todavia, a edição de Massi proporcionou que, atualmente, trabalhos de crítica literária sobre a obra do poeta fossem realizados, como este trabalho, que se configura como mais uma tentativa de tornar a poética de Bopp conhecida, desfazendo a imagem mais consagrada do autor por meio de *Cobra Norato*. Dito isso, é importante que novos olhares pousem sobre uma poesia que ainda diz tanto sobre o Brasil, não para dar a Raul Bopp, a qualquer custo, o título de “grande poeta brasileiro”, mas para produzir uma crítica literária justa, que identifique erros e acertos de um escritor que teve um papel importante para a configuração do Modernismo brasileiro. Além disso, é importante ressaltar que o projeto estético e literário de Bopp converge para uma visão política específica do Brasil. Sem abrir mão da qualidade estética em detrimento da abordagem de um conteúdo social, o poeta em questão apresenta um país diferente da visão disseminada pela ideologia dominante. O Brasil boppiano é, ao mesmo tempo, otimista e pessimista, idealista e realista, porque todos os problemas sociais são representados a partir da perspectiva das classes sociais mais pobres, o que enfatiza as debilidades sociais e econômicas do país. Entretanto, em vários poemas, tais debilidades são figuradas ao lado de soluções, tais como as orações, macumbas e simpatias. Assim, fica visível a ideia de que os problemas do Brasil só poderão ser resolvidos com intervenções populares, próprias da vida material e não material das classes pobres. Toda a poética boppiana aflui para este entendimento de Brasil, mesmo em poemas que, superficialmente, indiquem um olhar mais otimista em relação aos processos sociais. Cada capítulo desta dissertação pretendeu, à medida que o poema permitia, focalizar em um momento da história do país, ou um aspecto totalizante de um determinado período histórico. É este Bopp que precisa ser conhecido. Seu projeto literário permite acessar a realidade de um país ainda em desenvolvimento econômico e social. A leitura da poesia de Raul Bopp, ainda hoje, e talvez mais do que no seu período de produção, é assimilável às experiências estéticas e históricas do Brasil. Por fim, “[...] até breve, compadre/ Fico le esperando/ atrás das serras do Sem-fim”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ALMEIDA, Lúcio Flávio Rodrigues de. *Ideologia nacional e nacionalismo*. São Paulo: EDUC, 2014.

ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ARANTES, Paulo. *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

AVERBUCK, Lúcia Morrone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

\_\_\_\_\_. *Raul Bopp – ensaio crítico*. Porto Alegre: IEL, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Moniz. *O governo de João Goulart: as lutas sociais no Brasil: 1961-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: \_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 07-20.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: João Ferreira de Almeida. 2ª ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BOPP, Raul. *Bopp passado-a-limpo por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972.

\_\_\_\_\_. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mironga e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

- \_\_\_\_\_. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio Janeiro: José Olympio, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Putirum (Poesias e coisas do folclore)*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOTELHO, Maurilio Lima. Crise urbana no Rio de Janeiro: favelização e empreendedorismo dos pobres. In: BRITO, Felipe; OLIVEIRA, Pedro Rocha de. (orgs.). *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2002.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. Trad.: Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *A Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750 – 1880*. São Paulo/ Rio de Janeiro: FAPESP/ Ouro sobre Azul, 2009.
- \_\_\_\_\_. Estrutura literária e função histórica. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- \_\_\_\_\_. Literatura de dois gumes. In: \_\_\_\_\_. *Educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 163-180.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *Educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 140-162.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013. p. 171-193.

\_\_\_\_\_. *Parceiros do rio bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARAPANÃ. A nova direita e a normalização do nazismo e do fascismo. In: Gallego, Esther Solano (org.). *O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 33-39.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CAUDWELL, Christopher. *Ilusion and reality – a study of the sources of poetry*. New York: Internacional Publishers, 1963.

CEV-Rio de Janeiro. *Relatório: Comissão da verdade do Rio*. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015.

CHAUÍ, Marilena: *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. no *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CONSULTA POPULAR. *Cartilha nº 2: História Política do Brasil – Cronologia resumida dos principais fatos e das organizações partidárias – 1960-1964*. In: ALMEIDA, Maria de (org.). Março, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. Lukács e a questão da *mimesis*. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017. p. 95-139.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil – ensaios sobre ideias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

DOLGOV, K. A criação artística e a teoria leninista do reflexo. In: K. Dolgov et al. *Estética marxista e actualidade*. Lisboa: Editora Prelo, 1975. p. 63-80.

- DUBY, Georges. A emergência do indivíduo. In: \_\_\_\_\_. *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 503-619.
- DÚMENIL, Gerard. *Ler Marx*. In: Gerard Dúmenil; Michael Löwy; Emmanuel Renault. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- EAGLETON, Terry. A ascensão do inglês. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 23-73.
- FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. In: PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus Editora, 1965.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Os homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora Ática, 1974.
- 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: \_\_\_\_\_. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-57.
- GINZBURG, Jaime. “Drummond e a banalidade do mal”. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de estudos literários* – v. 1, 2002.
- HEGEL, G. W. Friedrich. “II – A poesia lírica”. In: \_\_\_\_\_. *Estética*. Guimarães editora: Lisboa, 1993. Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. p. 607-629.
- HOHLFELDT, Antônio. O esquecido Urucungo. In: Augusto Massi (org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 66-70.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O bom dragão. In: BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 51-55.
- HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: Bradbury, Malcolm; McFarlane, James (org.). *Modernismo – Guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 254-262.
- JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). *Revista USP*, São Paulo (26): 164-181, junho/agosto, 1995.

KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LÊNIN, Vladimir I. A Organização do Partido e a Literatura de Partido. *Nóvaia Jizn*, nº 12, Novembro/1905. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>

\_\_\_\_\_. *Materialismo e Empiriocriticismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

LIFSCHITZ, Mikhail. Prólogo. In: Karl Marx e Friedrich Engels. *Cultura, arte e literatura (textos escolhidos)*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012. p. 39-62.

LIMA, Zé. *Raul Bopp*. Porto Alegre: Tchê Editora, 1985.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *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: Karl Marx e Friedrich Engels. *Cultura, arte e literatura (textos escolhidos)*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012. p. 11-38.

MACIEL, Laura Antunes. Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 41, p. 127-144, 2001.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Capital: crítica da economia política: livro I*. Tradução: Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cultura, arte e literatura (textos escolhidos)*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

- MASCARO, Alysson Leandro Mascaro. *Crise e golpe*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MASSI, Augusto. Introdução: A forma elástica de Bopp. In: Raul Bopp. *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 11-34.
- MAZZEO, Antonio Carlos. Notas sobre autocracia burguesa, modernização reacionária e transição de *longue-durée*. Margem Esquerda, Revista da Boitempo, nº 31, setembro de 2018.
- \_\_\_\_\_. *Sinfonia inacabada – a política dos comunistas no Brasil*. Marília: Unesp-Marília-Publicações; São Paulo: Boitempo, 1999.
- MEHRING, Franz. A lírica socialista. *Revista princípios*, edição 11, Agosto/1985. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/mehring/1897/mes/lirica.htm>
- MOURTHÉ, Fabíola Guimarães Pedras. Raul Bopp: poeta contemporâneo. In: XIV Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. 29 de junho a 03 de julho de 2015. Universidade Federal do Pará. Anais eletrônicos.
- NASCIMENTO, Maria das Graças. Migrações nordestinas para a Amazônia. Revista Educação, Cultura e Meio Ambiente. Dez. nº 12, v. II, 1998.
- NOVAIS, Fernando. *Aproximações – estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- OLVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1900.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. Org.: Otília Arantes. São Paulo: Editora EDUSP, 2000.
- PINSKY, Jaime. *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1998.
- PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. Revista econômica do Nordeste, v. 40, nº 3, julho-setembro, 2009.
- PLEKHANOV, George. *A arte e a vida social*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.

- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda – os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004.
- PROENÇA, Manuel Cavalcante. Cobra Norato. In: Augusto Massi (org.). *Poesia completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUSP, 1998. p. 56-60.
- REZENDE, Antonio Paulo. *História do Movimento Operário no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora perspectiva, 1996. p. 123-145.
- SARTRE, Jean-Paul. Que é escrever?. In: \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015. 15-37.
- SAYRE, R. & LÖWY, M. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. In: \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000. p. 09-31.
- \_\_\_\_\_. Na periferia do capitalismo (entrevista). In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia – ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 280-304.
- \_\_\_\_\_. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”. In: *Proj. História*, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.
- SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: Bradbury, Malcolm; McFarlane, James (org.). *Modernismo – Guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 263-274.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius. Poesia ruim, sociedade pior. Remate de Males, Campinas, (7): 95-108, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1982.

SZONDI, Peter. “Estética histórica e poética dos gêneros”. In: \_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 17-21

TAVARES, Bráulio. *Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares S.A, 1969.

TELES, Edson. A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção. In: Gallego, Esther Solano (org.). *O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 65-72.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. In: \_\_\_\_\_. Petrópolis: Vozes, 1997.

TEZZA, Cristovão. A poesia segundo os poetas. In: \_\_\_\_\_. *Entre a Prosa e a Poesia - Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003. 56-85.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VÁZQUÉZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1968.

VIOTTI, Emília. A dialética invertida: 1960-1990. In: \_\_\_\_\_. *A dialética invertida e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 09-28.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: \_\_\_\_\_. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-68.

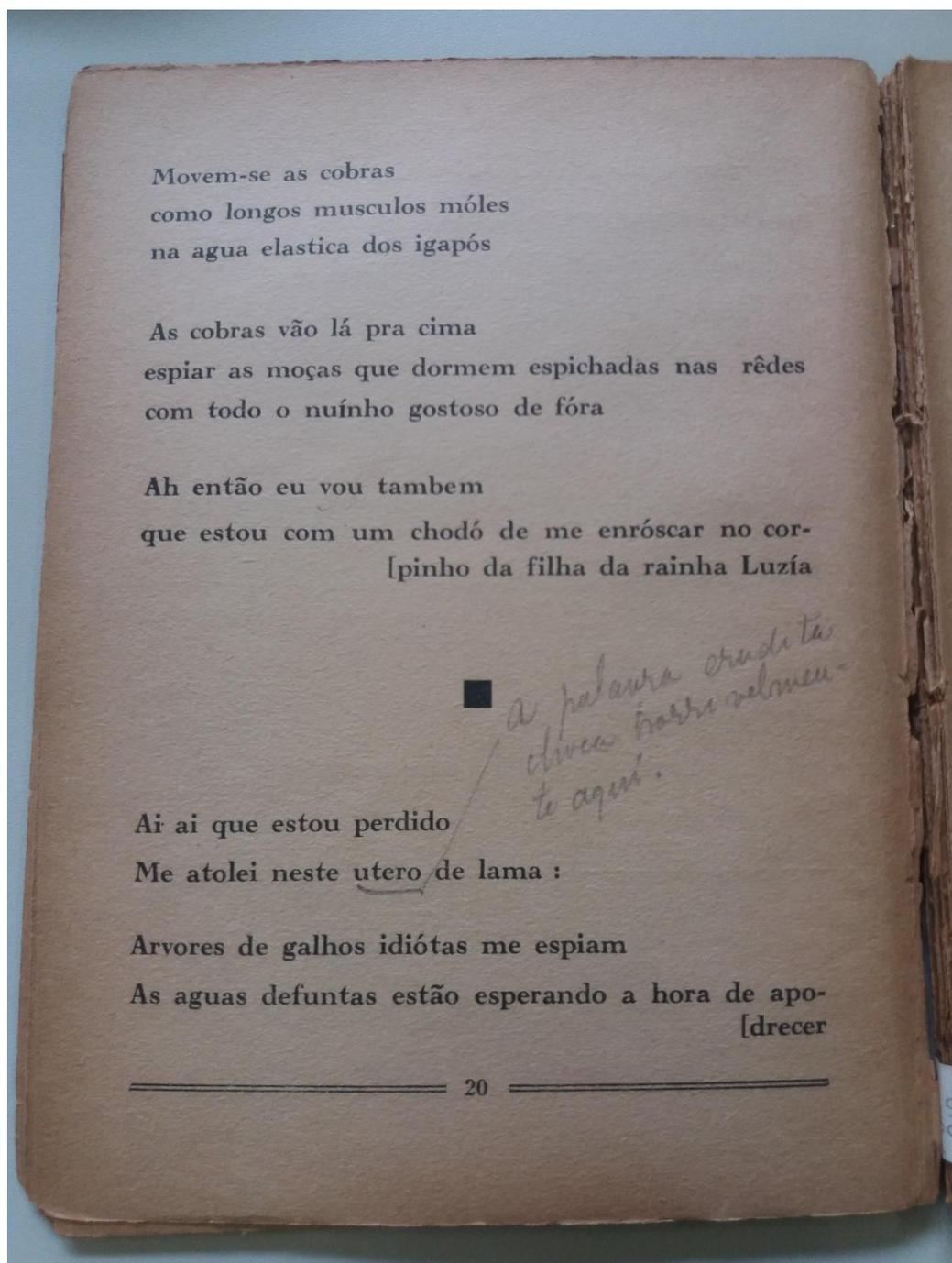
\_\_\_\_\_. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 50-59.

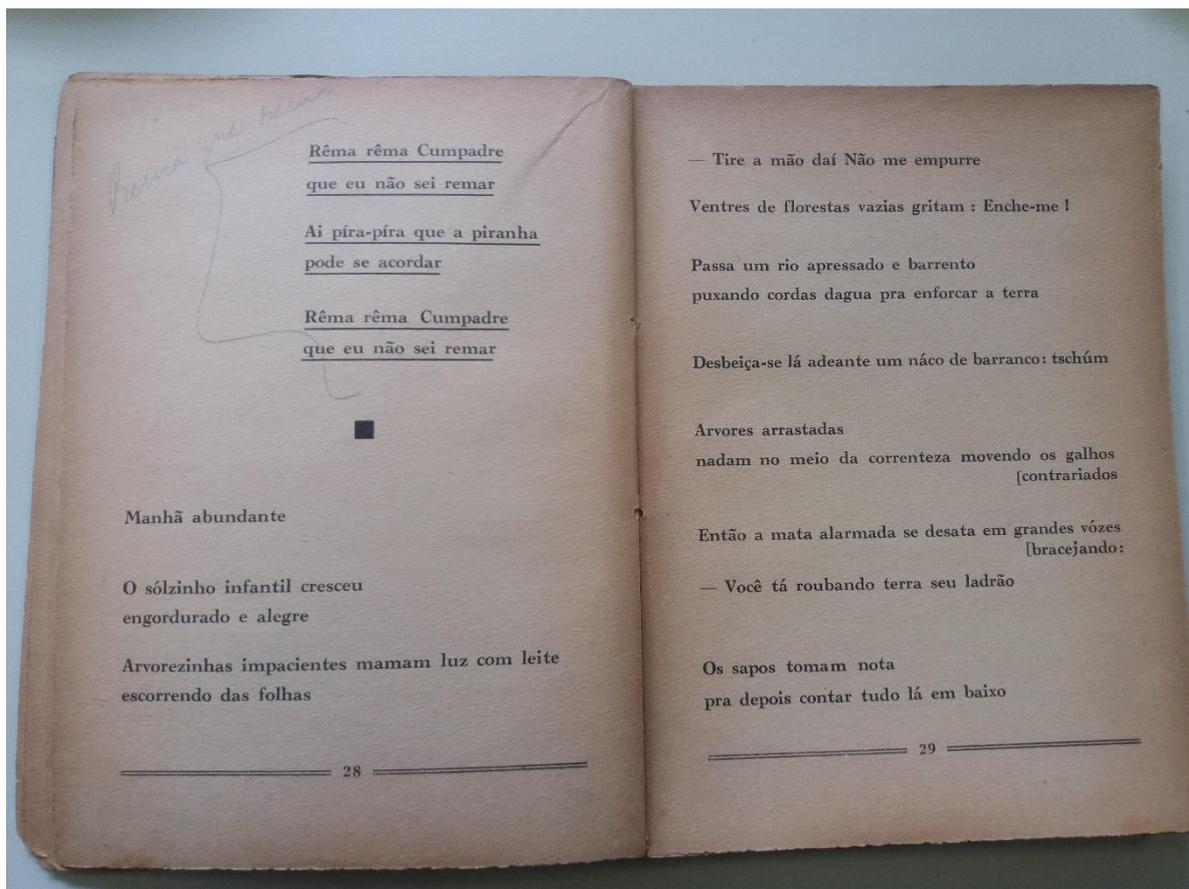
\_\_\_\_\_. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

## APÊNDICE

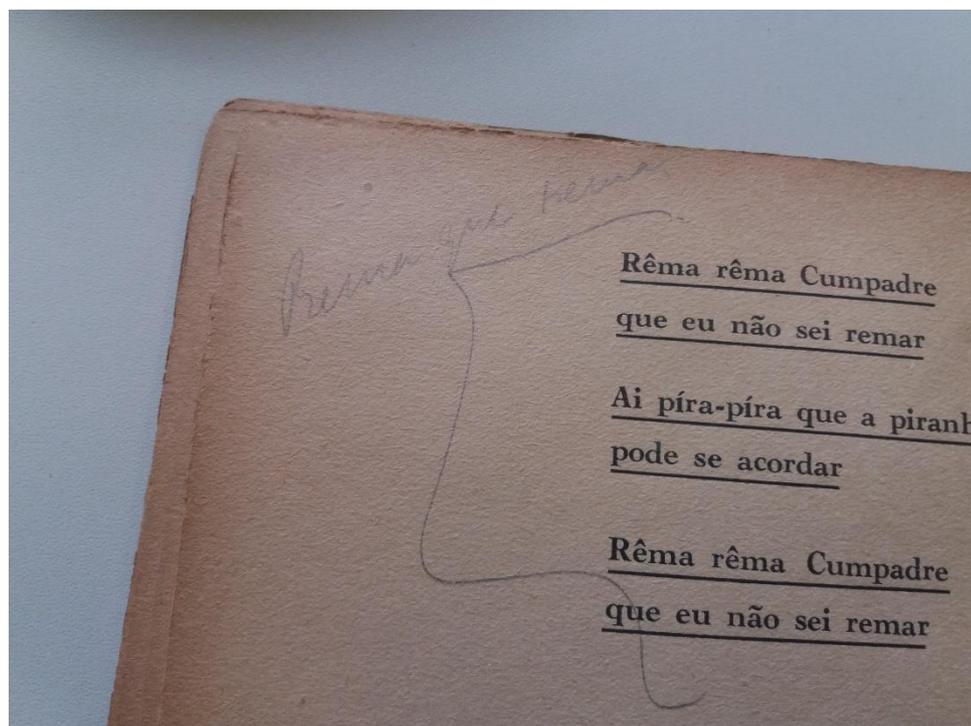
Exemplares de *Cobra Norato* e *Urucungo* (*Poemas negros*) do acervo de Mário de Andrade. O material foi cedido pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).



**IMAGEM 1:** Comentário de Mário de Andrade sobre a palavra “útero” num trecho de *Cobra Norato*: “A palavra erudita choca horrivelmente aqui”.



**IMAGEM 2:** Comentário de Mário de Andrade em *Cobra Norato*, possivelmente: “Rima que bem”.



**IMAGEM 3:** Imagem 2 ampliada

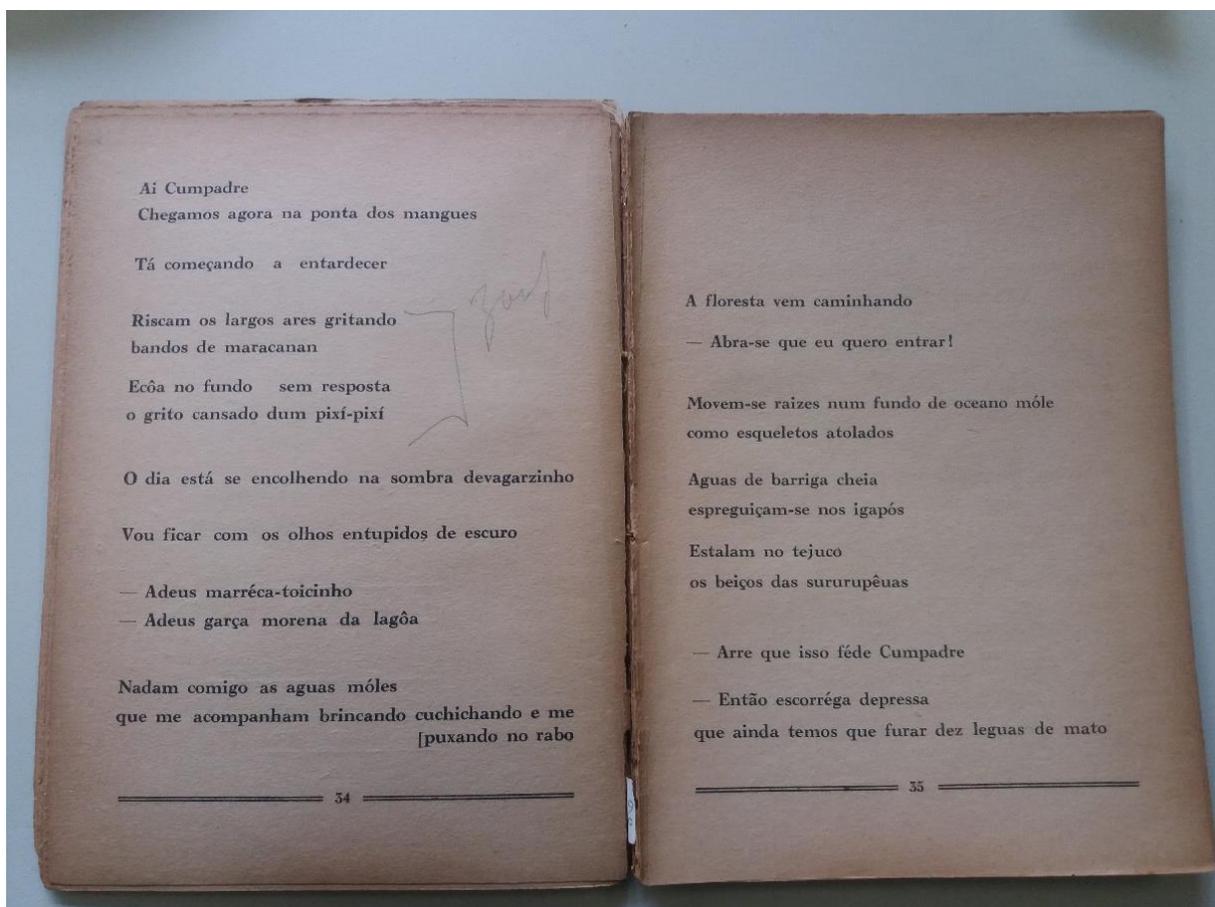
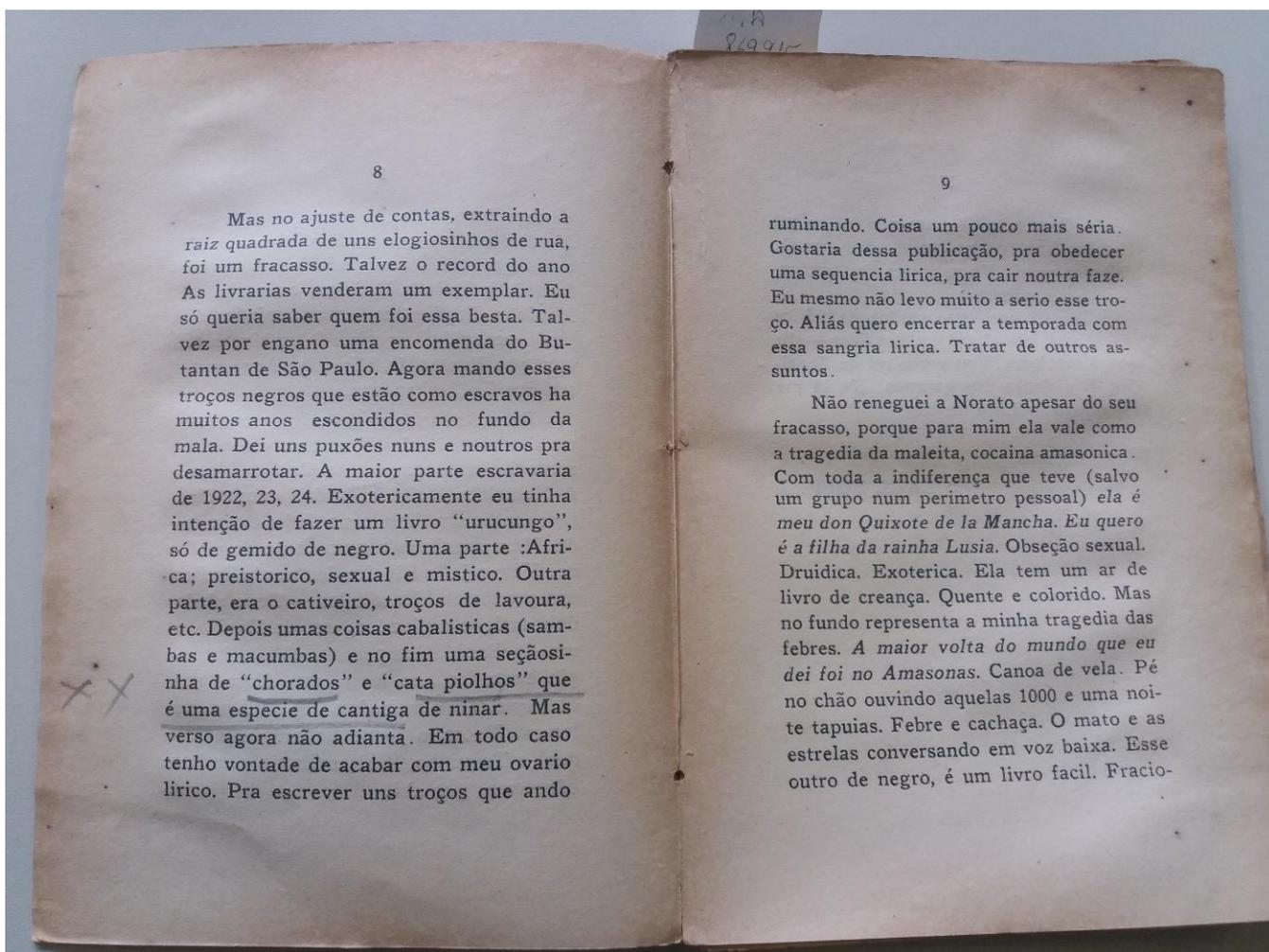
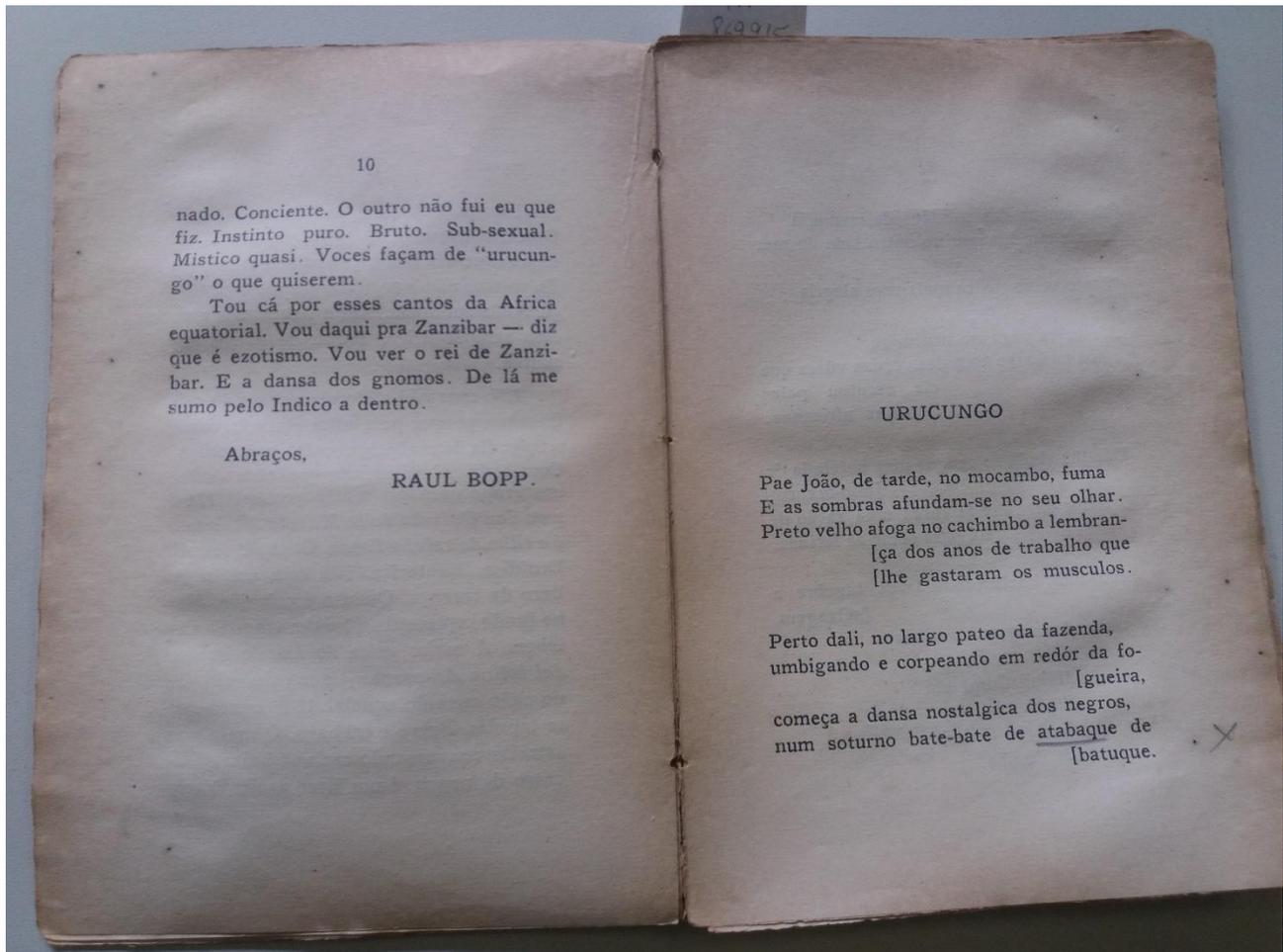


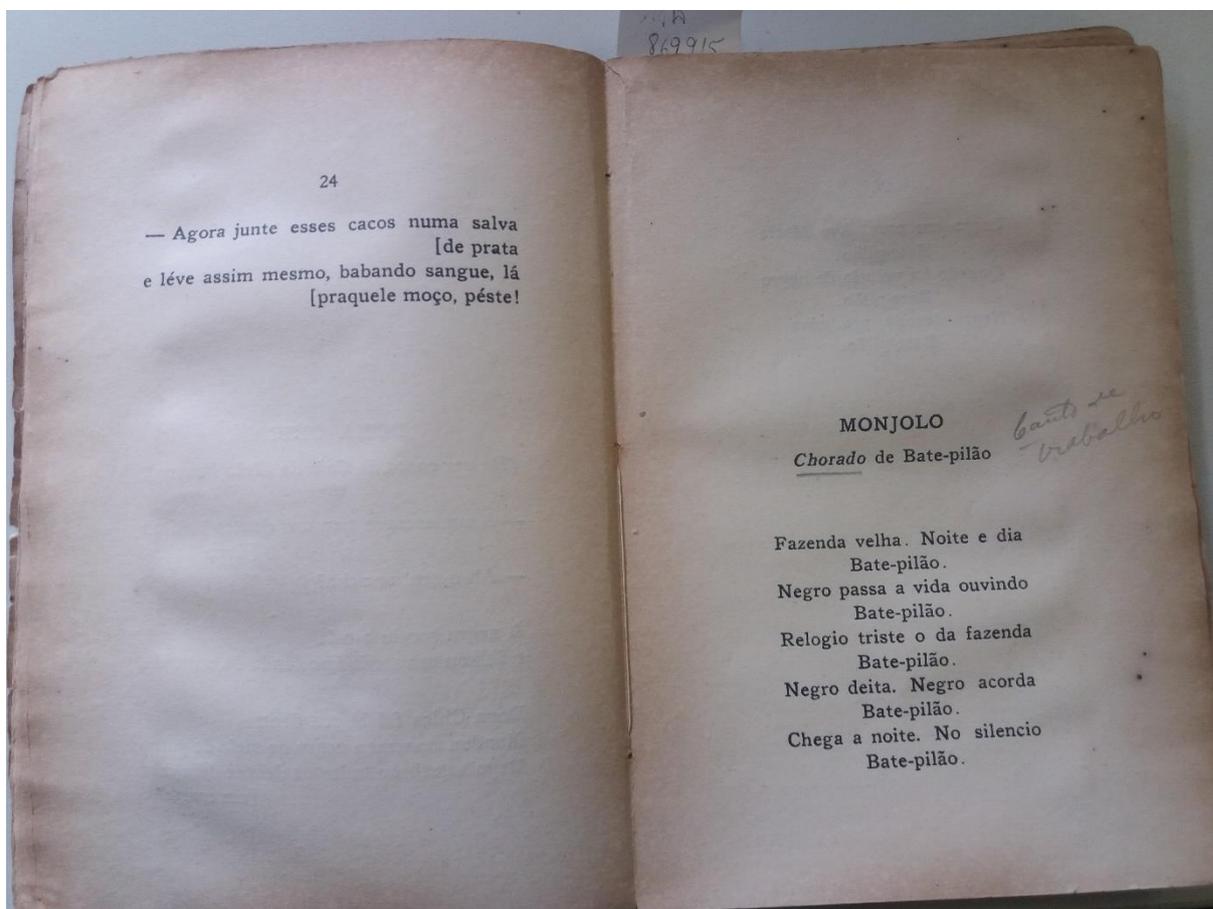
IMAGEM 4: Mário de Andrade fez várias marcações como esta ao longo de *Cobra Norato*.



**IMAGEM 5:** Em *Urucungo*, Mário de Andrade se preocupou em fazer marcações quanto aos elementos da música popular: Na foto, marcação no trecho da carta que Bopp escreveu para Jorge Amado e Carlos Echenique: “[...] chorados e cata piolhos que é uma espécie de cantiga de ninar”.



**IMAGEM 6:** Marcação feita por Mário de Andrade em *Urucungo* no termo “atabaque”, instrumento musical de percussão afro-brasileiro.



**IMAGEM 7:** Em *Urucungo*, Mário de Andrade sublinhou a palavra “chorado”, dança que representava o choro dos negros escravos aos seus senhores, para que os últimos perdoassem os escravos dos castigos impostos. Na imagem, Mário de Andrade comenta: “Canto de trabalho”.