

a favela boppiana: entre a modorra e a violência

Raul Bopp's "Favela": between idleness and violence

Paulo César de Toledo*

Resumo

O presente artigo faz uma reflexão sobre dois dos "poemas negros" do livro *Urucungo*, de Raul Bopp, publicado em 1932. A obra de Bopp, assim como *Poemas Negros*, de Jorge de Lima, e os "Poemas da colonização", de Oswald de Andrade, tematizam o morro, um dos *topoi* modernistas, segundo Augusto Massi. Os dois poemas analisados são: "Favela" e "Favela nº 2", os quais têm como assunto a vida no morro e seus personagens oprimidos e sem horizontes. Encerramos nosso artigo realizando um estudo comparativo entre os dois poemas, apontando suas semelhanças e dessemelhanças.

* Doutorando em Literatura Brasileira, FFLCH-USP,
E-mail: paulodtoledo@uol.com.br.

Artigo recebido em 31/01/2018 e aceito para publicação em 20/06/2018.

Palavras-chave

Raul Bopp; Modernismo; Violência; Favela; Escravidão

Abstract

The present article reflects on two poems of Raul Bopp's *Urucungo*, published in 1932. Bopp's work, as well as Jorge de Lima's *Poemas Negros*, and Oswald de Andrade's "Poems of Colonization", thematize the *favela*, one of the modernist *topoi*, according to Augusto Massi. Both poems analyzed here, "Favela" and "Favela nº 2", have as their subject the life in the *favela*, its people, and the oppression and limitations they undertake. We close our article by doing a comparative study between those two poems, pointing out their similarities and dissimilarities.

Keywords

Raul Bopp; Modernism; Violence; Favela; Slavery

1. A beleza terrível

A chamada primeira fase do modernismo brasileiro é localizada entre os anos de 1922 e 1930. Neste período, vieram à luz obras-primas como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Macunaíma* (1928), *Losango Cáqui* (1927), *Libertinagem* (1930), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), entre outras. E é neste mesmo período, mais especificamente entre 1926 e 1928, que Raul Bopp escreveu os "poemas negros" que compõem *Urucungo*. Este foi publicado em 1932, "graças a um novo mutirão de amigos", segundo Augusto Massi (*apud* BOPP, 2013, p. 80), organizador de *Poesia Completa de Raul Bopp*, obra que adotamos como referência para a realização deste trabalho.

Segundo Antonio Hohlfeldt, os poemas de *Urucungo* "devem ter sido compostos quase que simultaneamente com as várias passagens do *Cobra Norato*, ou, ao menos, sob o mesmo espírito de inventividade, de fantasia e de ludismo (até mesmo erótico) que caracteriza o famoso poema amazônico" (*apud* BOPP, 2013, p. 73). Acreditamos que as peças "Favela" e "Favela nº 2", que analisaremos neste trabalho, também estão repletas desse "espírito de inventividade" de que fala Hohlfeldt, mas, principalmente, são poemas que tratam de maneira profunda, apesar de sutil, as relações sociais em um ambiente marginalizado histórica, econômica e socialmente.

Vagner Camilo, no artigo "*Poemas Negros: um diálogo poético de Jorge de Lima e Gilberto Freyre*", afirma que Freyre, em seu prefácio ao livro de Jorge de Lima, considerava que a "poesia negra" brasileira, escrita por homens brancos, teria uma vantagem sobre aquela produzida pelos negros norte-americanos:

A seu ver [segundo Freyre], a poesia negra norte-americana, justamente porque feita por negros, revelaria um caráter segregacionista e ressentido, hostil em relação ao branco, ao passo que a brasileira seria produto do fraternalismo e da democracia, de que é exemplo a obra de, entre outros, um Castro Alves, um Ascenso Ferreira, o próprio Mário de Andrade e, é claro, Jorge de Lima (CAMILO, 2003, p. 226).

Mas como falar da vida dos negros no Brasil sem ser minimamente "hostil em relação ao branco"? O sujeito lírico mostra, sim, seu sentimento fraternal com relação à dor dos negros, mas sem minimizar o horror da escravidão nem a opressão econômica e social sofrida pelos descendentes dos africanos, como podemos observar ao longo de todo o *Urucungo* e neste trecho do poema "Negro" (BOPP, 2013, p. 230):

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

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

Como afirma Dostoiévski, em sua obra-prima *Os irmãos Karamázov*¹, “A beleza é uma coisa terrível e horrível!”. Os versos de “Negro” são igualmente de uma beleza terrível, especialmente estes dois decassílabos: “vieste escutando o rugido do mar / como um soluço no porão soturno”. O som do mar e o choro soluçante do homem, que sofre o violento sequestro de sua liberdade e que é marcado pela “chicotada no lombo”, são aqui materializados sonoramente na sequência de vogais “escuras”² (Um / solUço / sotUrno), as quais sugerem toda a incomensurável melancolia do negro levado aos “depósitos de escravos”.

2. A modorra

Em “Favela” e “Favela nº 2”, a imagem que predomina é a da vida modorrenta. Mas o que provoca a modorra no morro? Apenas a preguiça estimulada pelo calor do meio-dia e pelo descanso pós-refeição? Ou essa modorra estaria ligada à falta de ocupação da população da favela relegada a uma condição econômica marginal? Em “Favela”, os únicos elementos da vida econômica citados no poema são o “trem de subúrbio” e a “venda”, diante da qual um negro boceja. (Qual seria a ocupação deste negro? Teria ele um emprego? Ou seria ele também mais um negro marginalizado pelas condições econômicas do país e, principalmente, pela sua condição racial?)

FAVELA

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.

Vizinha da frente grita no quintal:
-João! Ó João!

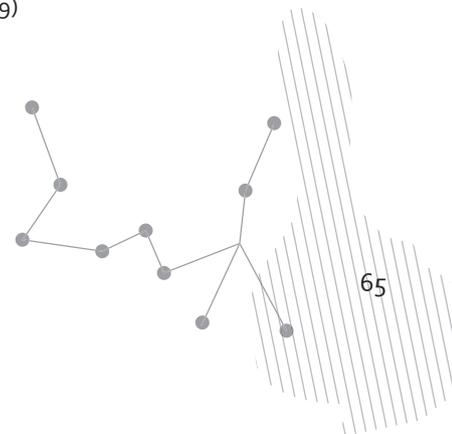
Bananeira botou as tetas do lado de fora.
Mamoeiros estão de papo inchado.

Negra acocorou-se a um canto do terreiro.
Pôs as galinhas em escândalo.

Lá embaixo
passa um trem de subúrbio riscando fumaça.

À porta da venda
negro bocejou como um túnel.

(BOPP, 2013, p. 239)



FAVELA Nº 2

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

A paisagem enfeiou-se com borrões de fumaça.

Correu um ventinho levanta-a-saia
Seu Manuel acocorou-se à porta da venda
para palitar os dentes.

A favela caiu na modorra.

Passou a negrinha catonga
se rebolando toda.

*Nesta rua cabe um rancho
e neste rancho você.*

Um sordado de cavalaria brincou de puxar
[conversa:]

- Onde tu vai fulorzinha?
cinturinha piquininha

Seu Manuel fechou a cara.

Sordado arregaçou os dentes na risada
e cuspiu grosso.

Resmungou baixinho:
- Não se meta...

(BOPP, 2013, p. 240)

Em "Favela nº 2", a vida econômica é representada pelo trem que vem de São Paulo e, novamente, pela venda (agora identificada como possivelmente pertencente ao Seu Manuel). Há também o "sordado de cavalaria", um representante do Estado que, diferentemente dos outros personagens do poema, é identificado pela sua profissão e, portanto, pertence à classe

trabalhadora. Mas tanto o Manuel quanto o "sordado" são apresentados em seu momento de descanso: o Manuel palitando os dedos e o "sordado" provocando a "negrinha catonga". Ou seja, naquele momento, nem o Manuel trabalhava na venda, nem o "sordado" estava de serviço. Tudo ia devagar, como o sol que ia "devagarzinho pela rua", na vida besta do morro.

Curiosamente, há, em vários poemas de *Urucungo*, imagens de lentidão e indolência, como se, para o sujeito poético criado por Raul Bopp, o mundo dos negros (pertença ele ao tempo dos escravos ou aos anos 1920) fosse um espaço em que tudo passasse vagarosamente, preguiçosamente. Podemos pensar que o contrário dessa vagareza é o apressado ambiente urbano da cidade grande³, tão exaltado pela estética moderna, especialmente pelos futuristas, como se lê no "Manifesto do Futurismo" (1909), de F. T. Marinetti:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. // Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia* (apud BERNARDINI, 1980, p. 34).

Eis alguns exemplos de imagens de morosidade observadas em *Urucungo* (BOPP, 2013): "preto velho arrasta o corpo / na cadência amolentada do tambor [...] Negras regueiam num compasso lento [...] Enche-se então a noite mole" ("Macapá", p. 232), "Aí vem chegando o sono / numa rede de algodão" ("Catapiolho do Rei Congo (Embalado de rede)", p. 221), "Em preguiça lasciva / as fêmeas de carne sedosa / rengueiam em roda num balanço lento" ("Marabaxo", p. 223), "No Bango lambido de luzes escassas / estira-se lentamente a madrugada. [...] É a hora em que o Bango

cansado cochila” (“Vaca Cristina”, p. 231), “No varandão da Sinhá-moça, / mucama embala molemente a rede (“Mucama”, p. 238). São vários os vocábulos que sugerem indolência e frouxidão: “amolentada”, “lento”, “mole”, “sono”, “preguiça”, “lentamente”, “cochila”, “molemente”. Ai, que preguiça! O espírito de Macunaíma, bem antes de se transformar em livro, já havia impregnado a poesia de Raul Bopp.

3. O morro dos modernistas

Augusto Massi, na introdução de *Poesia completa de Raul Bopp*, afirma que seria “inevitável compará-lo [o livro *Urucungo*] com ‘Poemas da colonização’, de Oswald, ou *Poemas negros* (1947), de Jorge de Lima” (apud BOPP, 2013, p. 29). Massi também diz que “os dois poemas sobre favelas dialogam com um *topos* modernista, o morro” (p. 30), citando o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, e o “Morro da Babilônia”, de Carlos Drummond de Andrade.

Se fizermos esse exercício de comparação entre “Favela” e “Favela nº 2” e os “Poemas da colonização”, por exemplo, veremos que, em Oswald, não encontramos nenhum poema que tenha como assunto o morro ou a favela. Por outro lado, temos a figura do “sordado”, no famoso poema “O Capoeira” (ANDRADE, 1985, p. 89):

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

O “sordado”, como vimos, também aparece no poema “Favela nº 2” e, diferentemente do “sordado” oswaldiano, no poema de Raul Bopp, o representante da ordem parece não ter adversários e utiliza da sua

condição social para impor seu poder ao “Seu Manuel”, como veremos mais adiante.

Uma semelhança que pode ser observada entre “O capoeira” e “Favela” é o uso da linguagem cinematográfica⁴. Em Oswald de Andrade, a narrativa do enfrentamento entre o “sordado” e o capoeira nos sugere uma sequência de *closes* nos três primeiros versos, *closes* que apresentariam os rostos dos personagens, cada um com uma expressão facial diferente: o “sordado”, espantado, talvez até mesmo assustado; o capoeira, tenso, decidido, sério. E o último verso sugere um plano mais aberto, registrando o movimento dos corpos, mostrando os contendores em plena luta⁵.

Em “Favela”, também observamos o que poderia ser denominado de uma série de *takes* do cenário do poema. Quase todas as nove estrofes poderiam representar uma tomada de câmera, como, por exemplo, a última delas, em que se lê/vê: “À porta da venda / negro bocejou como um túnel”. Temos, aí, dois *takes*: um mais aberto, apresentando a “venda” (“À porta da venda”); outro, um *close* da boca do negro (“negro bocejou como um túnel”), como se a câmera adentrasse a boca do personagem até restar na tela apenas a escuridão e nada mais.

Por sua vez, nos *Poemas negros*, de Jorge de Lima, também não encontramos nenhum poema que trate especificamente do morro ou da favela. Porém, há um poema chamado “Ladeira da Gamboa” (LIMA, 1980, p. 168).

A zona portuária da Gamboa, no Rio de Janeiro, era a área (também chamada, à época, de Pequena África), onde ficava o mercado de venda dos escravos recém-chegados ao país. Se, no poema de Jorge de Lima, não encontramos o “sordado”, há referência à “polícia”: “mas polícia não tem não / polícia lá não influi / que a

mais semelhanças com o “Favela nº 2”. Em “Morro da Babilônia” (ANDRADE, 2009, p. 90), há o “sordado” (“os soldados se espalharam no morro”) e há, principalmente, violência. Em Drummond, a violência é representada pelos soldados que subiram o morro durante a Revolução de 30 (ou de 32):

Quando houve revolução, os soldados se
[espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.

E, junto à violência, há a música: “Mas as vozes do morro / não são propriamente lúgubres. / Há mesmo um cavaquinho bem afinado / que domina os ruídos da pedra e da folhagem / e desce até nós, modesto e recreativo, / como uma gentileza do morro”. Depois da violência, o som do cavaquinho “desce até nós”. Mas quem são esse “nós”? São os moradores do “asfalto”, certamente. E são principalmente aqueles da Zona Sul carioca, burgueses como Drummond, que veem o morro como o “outro” indesejado, desconhecido e ameaçador. Morro que só pode ser aceito como algo místico, “encantado” e, portanto, incompatível com o racionalismo burguês. Como disse o poeta de *Sentimento do mundo* em seu “Favelário Nacional” (ANDRADE, 2009, vol. 3, p. 474):

Quem sou eu pra te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite
[inteira de sexta-feira
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente não te
[conhecemos?

Drummond, já octogenário (“Favelário Nacional” foi publicado no livro *Corpo*, de 1984), admite que desconhece, como “paisano dos baixos da Zona Sul” que é, a realidade do morro, mas conhece o “mau

cheiro” da favela, “anunciando morte... melhor, tua vida”. O poeta, ao menos, parecia saber que, se o cavaquinho era uma “gentileza do morro”, a ameaça constante da violência e da morte era a cortesia do “asfalto”.

Em “Favela nº 2”, a “negrinha catonga”, como já vimos, dança e canta uma canção. O que poderia ser apenas a pintura pitoresca de um quadro da favela transformase em conflito quando o “sordado” e Seu Manuel são mostrados disputando o coração da mocinha faceira:

Seu Manuel fechou a cara.

Sordado arregaçou os dentes na risada
e cuspiu grosso.
Resmungou baixinho:
- Não se meta...

O “Não se meta” lembra a antiga tradição brasileira do “você sabe com quem está falando?”. Mas voltaremos a esse assunto mais adiante.

4. Os dois “Favela”: diferenças que se complementam

Os poemas “Favela” e “Favela nº 2” são um caso bem interessante, e bem raro, de poemas que se complementam e que, lidos conjuntamente, parecem mais ricos de possibilidades interpretativas do que quando lidos individualmente.

O poema “Favela” é basicamente um poema descritivo. O morro e as coisas são antropomorfizadas, como nos trechos: “O morro coxo cochila”, “Aquela casa de janelas com dor-de-dente / amarrou um coqueiro do lado”, “Um pé de meia faz exercícios no arame”, “Bananeira botou as tetas do lado de fora. / Mamoeiros estão de papo inchado”. O morro, a casa, o pé de meia, a bananeira, os mamoeiros, tudo é antropomorfizado,

vira gente⁷. Por sua vez, em frente à venda, “negro bocejou como um túnel”. Ou seja, o negro transforma-se em coisa, vira um túnel. Túnel que nos remete aos versos “Lá embaixo / passa um trem de subúrbio riscando fumaça”. Versos estes que nos levam ao “Favela nº 2”: “As janelas dos fundos se reuniram / para ver o trem que vinha de São Paulo”⁸. O trem “lá embaixo” representa a civilização, a urbanização, que contrasta com o ambiente pré-urbano da favela, como se lê no “Favela”: “Negra acocorou-se a um canto do terreiro. / Pôs galinhas em escândalo”. O terreiro é um símbolo do mundo rural, sinal de um ambiente em que as marcas da civilização liberal-burguesa ainda são escassas. No poema “Favela”, o único elemento ligado ao mundo do capital é a “venda”, que é citada também no “Favela nº 2”: “Seu Manuel acocorou-se à porta da venda / para palitar os dentes”. Aqui, descobrimos que a venda tem um provável dono: Seu Manuel. Ele, curiosamente, também se acocora como a negra do terreiro. Porém, diferentemente dela, Seu Manuel é proprietário de um pequeno negócio, enquanto que a negra cuida de galinhas, as quais não sabemos se pertencem a ela ou se ela está ali como empregada de alguém.

A posição de cócoras nos remete imediatamente ao personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato em 1914 e posteriormente apresentado em seu livro *Urupês*, de 1918. Jeca Tatu, acororado, ignorante e indolente, representa os caboclos do interior paulista e sua vida sem grandes perspectivas, limitada às débeis condições econômicas do meio em que vive. A favela boppiana e o interior retratado por Lobato se assemelham, portanto, na falta de horizontes e na precariedade das condições materiais. E, aos seus habitantes, só resta esperar sentados (ou acororados) por um futuro melhor que não chega jamais.

Outro aspecto interessante do verso citado anteriormente é o fato de o Seu Manuel “palitar os

dentes”, indicando que está fazendo sua higiene pós-refeição. No mesmo “Favela nº 2”, temos o seguinte verso: “Sordado arregaçou os dentes na risada”. Seu Manuel e o “sordado” possuem dentes, enquanto que o negro do “Favela” “bocejou como um túnel”. Haveria dentes nessa boca? Se ela parece um túnel, totalmente imersa na escuridão, isso pode sugerir que, na boca do negro, faltam-lhe dentes. O que seria mais um indicador da posição socialmente marginal do negro, que parece bocejar como quem está ali sem ter mais o que fazer, sendo ele um desempregado, vagando, sem rumo, pelo morro modorrento.

Voltando à imagem do “trem que vinha de São Paulo”, esse signo do progresso acaba por provocar uma alteração da paisagem que “enfeiou-se com borrões de fumaça”. Temos, aqui, um embate entre natureza e civilização. Mas quem considerou feia a paisagem enfumaçada, o poeta ou as pessoas que foram à janela ver o trem? Tudo leva a crer que é o poeta quem está aqui se expressando. Mas, em todo o “Favela nº 2”, jamais o poeta emite uma opinião, um ponto de vista pessoal. Apenas no verso mencionado. Por quê? Seria mais uma maneira de o poeta criticar o progresso e todos os problemas decorrentes da urbanização, como fizera no poema “São Paulo” já citado?

No “Favela”, temos três personagens: a “vizinha da frente” que chama pelo João, a negra no terreiro e o negro que boceja. (O João poderia ser o negro que boceja? Estaria a vizinha tentando chamar o negro João, que erra pelo morro, para que ele comprasse uma das galinhas do terreiro da negra acororada? Ou gostaria a vizinha que o João comprasse algo na venda do Seu Manuel? Como diria Drummond sobre Rosa, no poema “Um chamado João”⁹: “Ficamos sem saber o que era João / e se João existiu / de se pegar.”)

Já no “Favela nº 2”, temos também três personagens: Seu Manuel, o “sordado” e a “negrinha catonga”¹⁰. A

modorra da favela toma conta de todos (“A favela caiu na modorra”). Ou de quase todos.

A “negrinha catonga”, aparentemente nada modorrenta, passa rebolando (“Passa a negrinha catonga / se rebolando toda.”) e cantando (“*Neste rua cabe um rancho / e neste rancho você.*”). Antes, um verso anuncia a chegada da negrinha e o clima de erotismo que toma conta da narrativa: “Correu um ventinho levanta-a-saia”. A negrinha desfila sua sensualidade na passarela do morro. Sensualidade que também encontramos em outros poemas de *Urucungo*, como no “Macapá”, em que se lê: “Negras regueiam num compasso lento / rebolando a bunda” (BOPP, 2013, p. 232). (No poema “Marabaxo” (BOPP, 2013, p. 223), há a ocorrência de uma palavra muito semelhante a “regueiam”: “Em preguiça lasciva / as fêmeas de carne sedosa / rengueiam em roda num balanço lento”. O vocábulo “rengueiam” vem de “renguear” que significa mancar de uma perna. Haveria um erro tipográfico em “Macapá”? A versão correta deste poema seria “Negras **rengueiam** num compasso lento”? Temos “balanço lento” e “compasso lento” e temos também dois verbos muito semelhantes. A possibilidade de haver algum erro em “Macapá” é realmente grande.)

Outro poema que exala sensualidade é “Coco”, uma exaltação a Patrícia Galvão, poeta e musa do modernismo, mais conhecida como Pagu¹¹: “Toda gente fica olhando / seu corpinho de vai-e-vem / umbilical e molengo / de não-sei-o-que-é-que-tem” (BOPP, 2013, p. 237). Acreditamos que a lenta malemolência da personagem é representada fisicamente, no poema, pela sequência de sons nasais que percorrem toda a peça: “gENte”, “olhANdo”, “corpINHo”, “vai-e-vEM”, “UMbilical”, “moLENgo”, “nÃO-sei-o-que-é-que-TEM”. Esse procedimento de “harmonia imitativa” podemos encontrar em vários outros poemas de Raul Bopp, como neste verso de “Urucungo” (p. 219): “num soturno bate-bate de atabaque de batuque”. A

seqüência de consoantes bilabiais (/b/), linguopalatais (/k/) e linguodentais (/t/) mimetiza o ritmo e o som da batucada no “largo pátio da fazenda”.

Em “Dona Chica”, outra peça de *Urucungo*, a escrava negra de “dentes bonitos”, assim como a “negrinha catonga”, vai caminhando e cantando, para o ódio de iaiá Chica: “*Ai do céu caiu um galho / Bateu no chão. Desfolhou*” (BOPP, 2013, p. 226). Assim como a negrinha do “Favela nº 2”, a escrava negra conquista a atenção de um homem (“- A sua escrava tem uns dentes bonitos dona Chica. / - Ah o senhor acha?”). Mas, diferentemente da “catonga”, que é livre e pode usar sua sensualidade como forma de poder (a única que parece lhe restar, diga-se), a escrava sofre terrível violência: “[Dona Chica] Meteu um trapo na boca. / Depois / quebrou os dentes dela com um martelo”. Por fim, a escrava perde o sorriso e a dignidade, sendo obrigada a levar os restos de seus dentes numa “salva de prata” ao “moço que está na sala”. A imagem é terrível, assim como é terrível a vida de milhares de brasileiros moradores de favelas que vendem seus sorrisos – seja dançando “passinho”, seja sambando na Sapucaí – ao moço branco que está na sala vendo TV.

Voltemos, agora, aos outros dois personagens do “Favela nº 2”: Seu Manuel e o “sordado”.

Como já afirmamos, esses dois personagens aparecem disputando a atenção da “negrinha catonga”. O “sordado” corteja a moça (“- Onde tu vai fulorzinha? / cinturinha piquininha¹²”) e o Seu Manuel fica contrariado (“Seu Manuel fechou a cara”). Desse embate, o “sordado”, que “cuspiu grosso”, sai vitorioso. Mas por que a Raul Bopp interessou retratar esse conflito? Seu Manuel, pequeno proprietário de uma “venda” no morro, poderia ser considerado o representante do capital; e o “sordado de cavalaria”, seria o representante do Estado e da ordem. Por que o Estado venceria o capital? É claro que, aqui, não

se trata do “grande capital”, mas de um modesto negociante. E também o “sordado” não é sequer, como indica a palavra, um oficial. Portanto, temos um conflito entre dois representantes das escalas mais baixas de suas respectivas classes, localizados ambos em um ambiente marginalizado econômica e socialmente. Ou seja, temos um embate entre dois sujeitos com pouquíssimo poder, disputando a atenção de uma moça negra moradora da favela, a qual, devido a essas condições sociais, possui ainda menos poder do que aqueles outros dois homens (como vimos, o único “poder” da moça é a sua sensualidade). Então, voltamos à pergunta: por que a Raul Bopp interessou retratar o conflito entre esses dois homens?

Conforme nos informa Augusto Massi nas “Notas” constantes de *Poesia completa de Raul Bopp* (apud BOPP, 2013, p. 260-63), o poema “Favela nº 2” é uma fusão de dois outros poemas: o “Favela nº 2 (samba)” e o “Favela nº 3”. Estes dois últimos foram publicados na edição de 1932, enquanto o “Favela nº 2” fora publicado em 1941. Segundo Massi: “Neste novo formato, [o “Favela nº 2”] foi publicado no jornal *Planalto*, n. 3, São Paulo, 15 jan. 1941 e republicado em Putirum (Rio de Janeiro: Leitura, 1969).”

FAVELA Nº 2 (SAMBA)

- Ó Favela apertada!

Nesta rua cabe um rancho
e nesse rancho você.

- Esquenta essa viola com mais um trago.

Tique-tchim Tique-tchim
Tique-tchim Tique-tchim

Negrina-catonga

da cintura fina
com cheirinho de sol
e sovaco lavado.

Mexe-mexe mexidinho
Machuca mais.

Tique-tchim Tique-tchim
Tique-tchim Tique-tchim

Negro inchou o corpo
e resvalou a cabeça prum lado.

- Ai, Fulorzinha!

- Eu sou do Sete-Coroa.
- Eu sou do Sete-Coroa.

- Então, machuca mais um pouco.
Machuca mais.

- Dois sordado de cavalaria estão espiando
[lá fora.

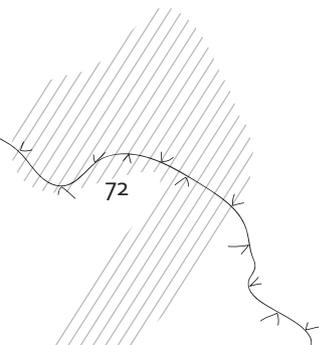
Negro arregaçou os dentes numa risada e
cuspiu grosso.

Tique-tchim Tique-tchim
Tique-tchim Tique-tchim

(BOPP, 2013, p. 260-61)

Afinal, por que o poeta criaria o embate entre o representante do capital e o representante do Estado naquele início da década de 1940, ou seja, em pleno Estado Novo varguista?

Quando, no poema “Favela nº 2”, o “sordado” diz “- Não se meta...”, esta frase nos sugere o clima de repressão imposto pelo Estado Novo implantado



por Getúlio Vargas com a Constituição de 1937, que teve o apelido de “polaca”, devido a sua semelhança com a constituição de caráter fascista implantada anteriormente na Polônia.

Seria isso, Raul Bopp se utilizou do poema para, de forma sub-reptícia, criticar o governo autoritário de Getúlio Vargas³³? Infelizmente, não temos outros elementos para comprovar essa hipótese, como, por exemplo, declarações do poeta a respeito do período estadonovista, mas acreditamos que a hipótese pode ter, sim, alguma coerência.

Para finalizarmos, faremos um breve comentário ainda sobre as diferenças e semelhanças entre o “Favela nº 2 (samba)” e o “Favela nº 2”.

No “Favela nº 2 (samba)” há também a personagem “negrinha catonga”, mas aqui ela é cortejada por um negro (“Negro inchou o corpo / e resvalou a cabeça prum lado. / - Aí, Fulorzinha!”) e não mais pelo “sordado”. Aliás, há também referência ao “sordado”, na verdade, a dois deles: “- Dois sordado de cavalaria estão espiando lá fora”. E agora quem cospe grosso e mostra os dentes é o negro: “Negro arregaçou os dentes numa risada e / cuspiu grosso”.

Portanto, no poema “Favela nº 2 (samba)”, publicado em 1932 e escrito durante os anos 1920, quem “dava as ordens no terreiro” (Gilberto Gil *dixit*³⁴) era o negro e não o “sordado”. Aliás, como acontece no poema supracitado “O capoeira”, de Oswald de Andrade, também escrito nos anos 1920.

Se, no poema publicado em 1941, o “sordado” poderia representar a opressão varguista, no “Favela nº 2 (samba)”, o negro, com sua imensa risada, poderia simbolizar a resistência do povo negro contra a miséria e a opressão social e econômica.

Dos anos 1920 até os dias de hoje, a favela parece que tem ficado cada vez menos modorrenta (a vida econômica nas favelas mudou sensivelmente nas últimas décadas) e, infelizmente, cada vez mais violenta (especialmente devido ao tráfico de drogas). Essa nova realidade da favela tem sido cantada pelos seus rappers e funkeiros. E também tem sido filmada, desde o século passado, por grandes cineastas brasileiros. Mas, e os nossos poetas contemporâneos, que parecem dar tão pouca atenção à cultura negra e aos problemas do povo afrodescendente, eles ainda podem dizer, nestes tempos “internéticos”, como Drummond dissera no “Favelário nacional”, que desconhecem a vida do morro? Oxalá as musas inspirem nossos poetas e que grandes obras sejam escritas sobre as nossas tão musicais e, ao mesmo tempo, sempre tão violentas “quebradas”.

Referências bibliográficas

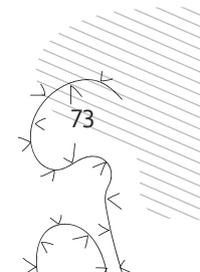
ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – vol. 1* / Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009.

_____. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – vol. 3* / Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira / Manuel Bandeira*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.



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

CAMILO, Vagner. Poemas negros: um diálogo poético de Jorge de Lima e Gilberto Freyre. In: *Revista USP*, São Paulo, n.59, p. 224-231, setembro/novembro 2003.

CAMPOS, Augusto. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FERREIRA, Eliana M. A. R. P. *O antropófago Raul Bopp: escolhas estilísticas em Cobra Norato e Urucungo*. 2015. 231 f. Tese. FFLCH-USP. São Paulo, 2015.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, vol. I.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.

Notas

1 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; desenhos de Ulysses Bôscolo. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 162.

2 Sobre o valor semântico dos sons, ver o capítulo "O som no signo", in: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

3 Falando em cidade grande, lembramos do poema "São Paulo", publicado em 1929, em que Bopp trata a cidade de forma irônica, com um humor bem oswaldiano, bem "pau-brasil". Eis alguns trechos: "São Paulo é uma cidade que tem casa mas não tem rua. [...] A gente não pode sonhar direito / Porque só encontra anúncio e soldados por todos os cantos. [...]"

As costureirinhas só gostam de andar de automóvel / E de jogadores de futebol. [...] São Paulo é tão diferente do resto do Brasil! / Parece que a cidade foi feita de encomenda na Casa Sloper..." (BOPP, p. 122). Tudo indica realmente que Raul Bopp preferia o matovirgem macunaímico à selva de pedra paulistana.

4 Afirma Jorge Schwartz: "A contaminação cinema-literatura produz-se pela adaptação de técnicas em que a narração se sucede rapidamente e em que a sintaxe mimetiza os processos de montagem cinematográfica" (SCHWARTZ, 1983, p. 66).

5 Sobre o "camera eye" oswaldiano, ver o artigo de Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade", *apud* ANDRADE, 1985, p. 15-17.

6 Afirma Augusto Massi, na "Introdução" a *Poesia completa de Raul Bopp*: "Bopp soube beber nas fontes míticas da tradição africana, nas ricas camadas sonoras da música que enforma festas religiosas e, principalmente, cantos de trabalho. Além de o próprio título aludir a um instrumento musical, o livro apresenta uma gama variada de registros sonoros [...]" (*apud* BOPP, 2013, p. 29).

7 No poema oswaldiano "Noite no Rio", também se verifica a técnica da antropomorfização: "Árvores sem emprego / Dormem de pé". Nesse mesmo poema, lemos: "Há um milhão de maxixes / Na preguiça" (ANDRADE, 1985, p. 147). Aqui, há a presença da música, como no "Favela nº 2", e da "preguiça", que lembra a modorra presente nos dois poemas boppianos ora analisados.

8 Esses versos nos recordam o famoso poema drummondiano "Poema de sete faces" (ANDRADE, 2009, vol. 1, p. 9): "As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres". Porém, enquanto, em Drummond, as "casas" observam os homens e

revelam a vida interiorana e seus costumes, no poema boppiano, as “janelas” observam o trem, o signo do progresso e do mundo urbanizado.

9 Estampado no livro de contos *Sagarana*: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974, p. XXV-XXVII.

10 Segundo Eliana Ferreira (FERREIRA, 2015, p. 165), em sua tese de doutorado: “A lexia *catonga* evoca a sonoridade da língua africana e significa *lagartixa*, ser que se caracteriza pelos movimentos rápidos e deslizantes, o que aproximaria, então, o movimento da lagartixa do rebolado”.

11 Augusto de Campos também tem um poema em homenagem a Pagu chamado “O sol por natural”. A história curiosa desse poema encontra-se no livro *Pagu: vida e obra*, escrito pelo autor de *Viva Vaia* (CAMPOS, 2014, p. 234-241).

12 Essa sequência de diminutivos nos remete ao que Murilo Mendes, no artigo “Sobre Raul Bopp” (*apud* BOPP, p. 49), escreveu sobre o *Cobra Norato*, chamando a atenção para a “ternura brasileira” que o uso desses diminutivos acaba por revelar. Nesse mesmo artigo, Murilo cita uma declaração de Bopp em que ele comenta sobre a fala popular, que tanto influenciou a sua escrita: “Uma das manifestações típicas da fala popular é, por exemplo, o diminutivo dos verbos, como uma forma de dizer afetiva que ainda não teve registro nos compêndios: // Estarzinho / Dormezinho / Fazer doizinho / Querzinho de experimentar corpo // Em Portugal, isso não existe. A poesia é captada exuberantemente em fontes próprias e reguladas por linhas clássicas” (p. 50). Lembremos aqui de Vinicius de Moraes, o nosso “poetinha”, apelido dado, segundo consta, por Tom Jobim. Vinicius é autor, dentre outros poemas brasileiroamente ternuríssimos, de “Poema enjoadinho”.

13 Não nos esqueçamos que Bopp inicia sua vida de diplomata em 1932, indicado pelo “amigo” Vargas, o que justificaria essa crítica dissimulada ao governante brasileiro. Augusto Massi afirma, na seção “Cronologia da vida e da obra” de *Poesia completa de Raul Bopp*: “1932. De volta ao Brasil, [Bopp] torna-se amigo do presidente Getúlio Vargas, que o nomeia Encarregado do Consulado, em Kobe, Japão. Bopp assume o posto no dia 2 de agosto” (*apud* BOPP, p. 80).

14 Em 1977, Gil lança o belíssimo disco *Refavela*, de temática negra. Sobre esse disco, ver http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=13.

